

Nº 25 / Noviembre 2006 / Nueva Época

MALDOROR



Revista de la Ciudad de Montevideo

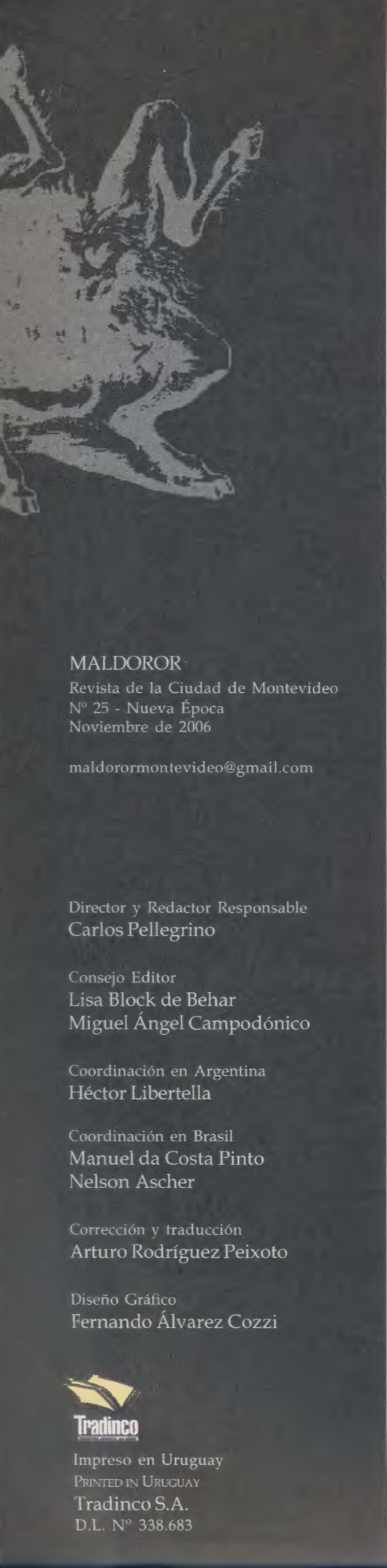


Ignacio Acosta / João Alexandre / Eugenio Barba / Raymond Bellour
Amanda Berenguer / Leandro Costas Plá / Rafael Courtoisie / Reynaldo Damazio
José Pedro Díaz / Fanny del Río / Arturo Despouey / Sergio Di Nucci
Javier Gancio / Silvia Goldman / Alfredo Grieco y Bavio / Jaime Gril
Ángel Kalenberg / Alfons Knauth / Jaime Labastida / Alberto Martins
Héctor Massa / Miguel Mayobre / Roger Mirza / Clemente Padín
Alejandro Paternain / Eduardo Paz Carlson / Álvaro J. Risso
Gershon Shaked / Eduardo Sterzi / Veronica Stigger / Noemí Ulla

MALDOROR

Revista de la Ciudad de Montevideo





MALDOROR

Revista de la Ciudad de Montevideo
Nº 25 - Nueva Época
Noviembre de 2006

maldorormontevideo@gmail.com

Director y Redactor Responsable
Carlos Pellegrino

Consejo Editor
Lisa Block de Behar
Miguel Ángel Campodónico

Coordinación en Argentina
Héctor Libertella

Coordinación en Brasil
Manuel da Costa Pinto
Nelson Ascher

Corrección y traducción
Arturo Rodríguez Peixoto

Diseño Gráfico
Fernando Álvarez Cozzi



Impreso en Uruguay
PRINTED IN URUGUAY
Tradinco S.A.
D.L. Nº 338.683



Editorial / Carlos Pellegrino	5
Frasconi: grabar como medio, grabar como fin / Ángel Kalenberg	7
El poeta araña y el hilo de la vida. Un centón 'filo'ológico / K. Alfons Knauth	10
Poesía/ Leandro Costas Plá	22
La zona tórrida del recuerdo / Eugenio Barba	24
Siempre he querido distinguir / Héctor Massa	32
Poesía / Ignacio Acosta	34
La mirada como punto de luz y muerte / Raymond Bellour	36
La fragata de piedra / Alejandro Paternain	42
Poesía / Javier Gancio	48
En las costas / Noemí Ulla	50
De la caducidad en el arte. Eduardo Mallea en su década infame (1930-1943) / Alfredo Grieco y Bavio	52
Poesía / Reynaldo Damazio	60
A 50 años del nacimiento de la poesía concreta / Clemente Padín	62
Las encrucijadas de la neomuseología / Sergio Di Nucci	70
Poesía / Silvia Goldman	74
A função da crítica não é apaziguar. É perguntar/ Entrevista a João Alexandre Barbosa	76
História, ensaio, intervalo / Eduardo Sterzi	82
Poesía / Eduardo Paz Carlson	86
Isidoro Ducasse, Conde de Lautreamont (1846-1870). Les Chants de Maldoror / Amanda Berenguer	88
Zaraza para la Banda Oriental (2º acto) / Arturo Despouey	94
Una generación sin sueños / Gershon Shaked	108
Poesía / Rafael Courtoisie	116
Malinche: génesis de un nombre / Fanny del Río	118
Lugar encantado / Jaime Gril	126
Poesía / Alberto Martins	128
Domitila / Verónica Stigger	130
A tapa cerrada y La hora inesperada / Miguel Mayobre	132
Documentos / José Pedro Díaz	136
José Pedro Díaz. Las vías múltiples de un creador / Roger Mirza	141
Una breve comparación entre las mitologías náhuatl e incaica / Jaime Labastida	142
Qué se lee y qué se publica en el Uruguay / Álvaro J. Risso	148
Notas biográficas	150

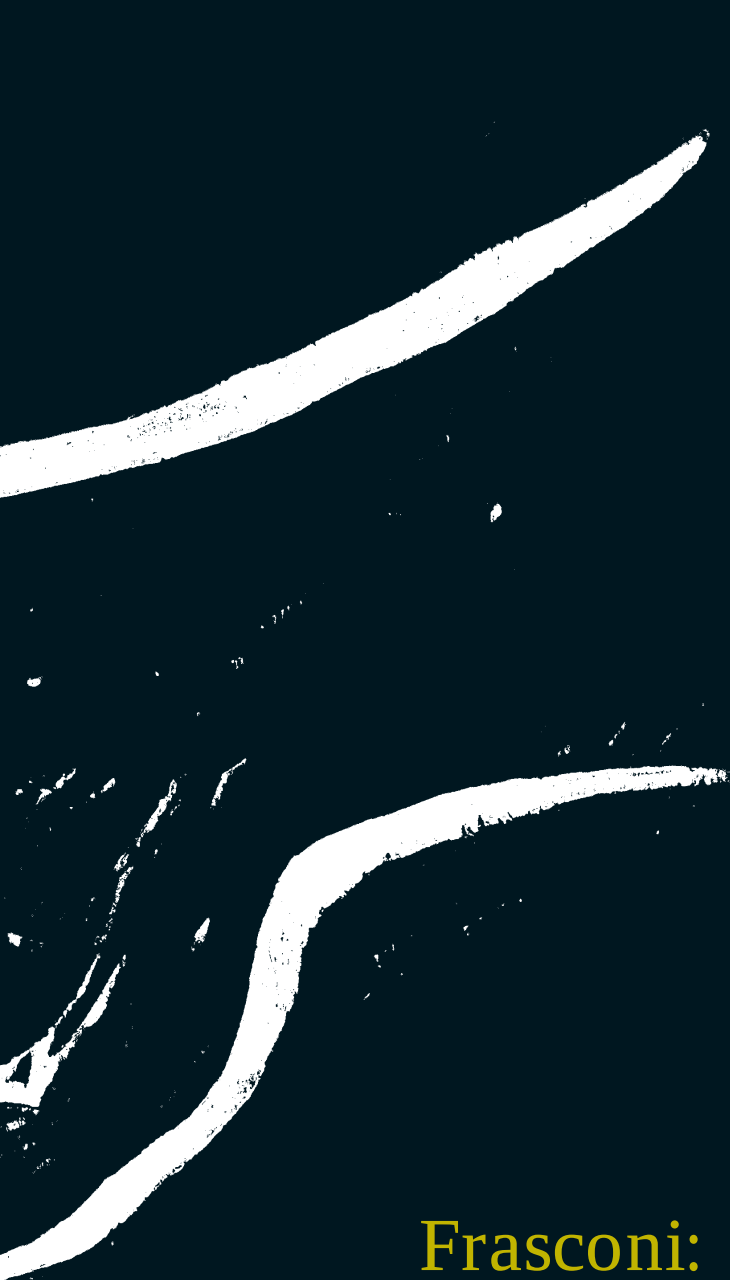




En este número 25 de MALDOROR encontrarán los lectores ensayos, ficciones y poemas de voces nuevas y otras más conocidas, junto con un especial recuerdo dedicado a la memoria de José Pedro Díaz, escritor, editor y profesor de muchas generaciones de estudiantes de literatura en el Uruguay. En la sección Documentos se publican algunas páginas de los apuntes que, atendiendo a uno de sus perfiles más claros, José Pedro Díaz utilizaba en sus clases sobre Isidore Ducasse. Que estos manuscritos inciten a la lectura o relectura de su obra, ahora que ya no contamos más con su viva presencia entre nosotros.

Carlos Pellegrino





Frasconi: Grabar como medio, grabar como fin.

Ángel Kalenberg

Al grabado en madera le costó mucho (y no sólo en término de siglos) el poder desprenderse de su doble condición subsidiaria: la de constituir el medio idóneo para traducir a ediciones múltiples el dibujo del cual partía –mecánica que determinaba la presencia de un dibujante, más un artesano grabador y más un artesano impresor (algo así como el clisé antes del clisé); la de estar destinada a volantes, periódicos, corridos, los que no requerían, ni siquiera reclamaban, un particular cuidado en la factura. Pero preciso es enfatizar que la ganancia en comunicación popular no implica degradación artística.

Con el advenimiento del siglo pasado, Paul Gauguin, Edvard Munch (sobre todo), algunos expresionistas alemanes, como Emil Nolde o Ludwig Kirchner, y también algunos fauvistas franceses, lograron revitalizarlo, aunque transitoriamente. Dejará de dibujarse sobre la madera y comenzará a valerse de la madera; en lugar de grabar sobre la cara homogénea (madera de cabeza), que daba un resultado plástico más próximo al de los lenguajes elitistas o ilustrativos de los grabados en metal, el grabador se dejará guiar por la veta (grabado de hilo). No fue suficiente. A partir de los años cincuenta del siglo pasado, las otras variedades del grabado experimentaron un renacimiento que las enriqueció estilística y técnicamente, por el uso de nuevos materiales y nuevos procedimientos, mientras el grabado en madera, ajeno a esta evolución, quedó a la zaga. Un bloque de madera es un bloque de madera: una superficie dura a la cual atacar; el medio condiciona, las imágenes salen fuertes y directas.

Un bloque de madera, por una lado; pero también una herramienta, un instrumento: la gubia. Y según sea el modo como la gubia apuñala a la madera, así será el trazo resultante: brutal, instintivo, puro, o bien mediatizado, racionalizado, como el de Antonio Frasconi. Ello le evita tener que reinventar la obra de Carlos González, el fundador del grabado nacional, alejándolo lexicológicamente de la misma, tanto como del expresionismo.

Antonio Frasconi logró someter, pues, las imágenes fuertes y duras prolongando el lenguaje de la xilografía hasta límites anteriormente impensados, hasta crear una nueva sintaxis, todo lo cual otorga a sus grabados una indesmentible actualidad. Así, cuando acude al alambre de púa, a los cardos, a las nubes, al agua, alude al campo uruguayo o a los desaparecidos en el Río de la Plata. Y entonces sus imágenes abandonarán la carga semántica para convertirse en signos.

Frasconi no reitera dibujos porque es un grabador nato. Tampoco reproduce objetos: los convierte en signos (¿manes de Torres García?), descompone la figura en signos (tributo a la experiencia cubista, tal vez) y, al mismo tiempo, descubre signos en la textura de la propia madera. Signos con un fuerte carácter emblemático.

Los grabados de Frasconi se nutren de la sígnica japonesa (Hokusai, Utamaro), que está en correspondencia directa con la técnica formal del grabado: la acentuación del trazo y la síntesis. Así los signos de Frasconi son (casi) caligráficos; de ahí a la escritura. Acaso esa sea la razón por la cual un núcleo importante de su obra lo constituyen los ex-libris. En los grabados de Frasconi los textos se

integran a un medio visual homólogo, a igual título que la imagen. También su forma de ver la naturaleza puede asociarse a la de los orientales: los formatos inusitados a los que apela, plegados tipo acordeón, por ejemplo, nos suministran la clave de esa secreta vinculación con lo oriental, imposible de obviar en la tradición del grabado. Por lo demás, Frasconi no parte de la percepción mimética (la de la *veduta* renacentista), sino que ve signos en los motivos que percibe y lo motivan. Signos que se desarrollan en un campo decorativo, en el auténtico sentido.

Los signos o conjuntos de signos de Frasconi podrían equivalerse a los tipos móviles de la imprenta de Gutenberg (que, no por azar, derivó de la prensa de vino) y pudiera decirse que su sistema de composición opera por adición en buena parte de su obra, (para una técnica como el grabado, de sustracción). Una tradición afín a la del estampado de textiles. Una especie de marquetería para plasmar otras marqueterías, éstas en mármol, como las fachadas arquitectónicas de San Miniato y el Batisterio de Florencia, elegidas por el artista por cuanto este modelo binario (mármoles verde oscuro y mármoles blancos) participa del dualismo caro a los grabadores: la oposición blanco/negro. Por eso el collage. Collage de figuras propias, en el tiempo y en el espacio (por ejemplo, *Biografía*). Cada figura, una a una, como los tipos móviles de la vieja imprenta, aparecen en una obra en un contexto dado y reaparecen en otra distinta, en un contexto diverso.

Por lo mismo resulta coherente su incursión en el campo de la xerografía: cualquier imagen puede ser devorada, desarticulada, vuelta signo y reutilizada. Separa. Fragmenta. Y también reúne. En una misma obra lleva adelante un collage de técnicas: madera de cabeza y de hilo y serigrafía y xerografía, valiéndose de elementos que son descontextualizados, desmembrados y convertidos en signos. La creatividad de Frasconi se genera alrededor de un sincretismo técnico formal, hacia el cual converge todo.

Pero también se avecina a expresiones de artistas que comparten similar cosmovisión de modernidad: Edward Hooper, Alexander Calder, Ben Nicholson, Saúl Steinberg, Robert Rauschenberg, entre otros.

El grabado suele ser pesado: sobrelleva la pesantez del material, del bloque de madera. Es el predominio del entintado negro. A Frasconi, como a Steinberg, como a los gráficos, le importa el protagonismo del blanco, la página en blanco, hasta llegar a la atomización de las formas (sus pájaros, por ejemplo), que le habilitan la experiencia informalista. Los signos de Frasconi, de la misma manera que en la estampa japonesa, y en los dibujos de Van Gogh, se sueltan y se depositan sobre el blanco del fondo (traduciendo el color como lo haría el sistema de la inducción incolora de los colores) que vehiculiza la línea.

Ni siquiera cuando pinta sobre sus yesos impresos se desprende de la condición de gráfico: en lugar de transformar en pictórica o escultórica la impresión, pinta el relieve, tal como si estuviera entintando un taco. Y así los muestra.

Los grabados de Frasconi, del mismo modo que el dibujo moderno, obvian los grises intermediarios, operan en

blanco y negro: negro sobre blanco; blanco sobre negro. Logrando transfigurar los negros en diferentes negros, y los blancos en diferentes blancos. Por esta vía, evita la tentación del representar la luz y la sombra, optando, en cambio, por la silueta o el signo, por el claro – oscuro, pero no por el tradicional “claroscuro”: cuando Frasconi arroja una sombra lo hará aplicando el procedimiento de la fotografía de alto contraste.

En la obra de Frasconi todo es producto de la técnica, pero no se agota en ella. Un sol puede aparecer como impreso a partir de un trozo de tela, de un mosaico de taseles de madera, de un exlibris, de lo informe de una mancha. Pero así como Guadalupe Posada (una de sus pasiones) podía trabajar el metal como si fuera madera, Frasconi se contrapone a la madera y llega, incluso, a trabajarla como si fuera metal. Su obra evidencia, sin tapujos, estar catapultada por la técnica: en uno de los numerosos grabados que tiene por tema las herramientas del grabador, Frasconi remata el mango de las mismas con flores. Todo un programa: la tecnología puede ser naturalizada. Pero la técnica está puesta al servicio del grabado, para enriquecer el signo, nunca para incurrir en malabarismo virtuosista mimético.

Frasconi se formó en Uruguay en el tiempo de la Guerra Civil Española. A la sazón, las grandes influencias en América Latina eran la imaginería de Jacques Callot, Francisco de Goya, Honoré Daumier, George Grosz, el expresionismo alemán, José Guadalupe Posada y el Taller Mexicano de Gráfica Popular. Ninguno de estos aportes e incitaciones al lenguaje personal de Frasconi ha dejado de ejercer su influencia benefactora. Y el mejor testimonio de ello: en sus *Biografías* continúan apareciendo fragmentos de los tempranos grabados ejecutados en Uruguay. Y más aún, si quisiéramos pecar de chauvinistas, ¿qué debiéramos pensar de la obstinada y recurrente presencia de un emblemático sol que parece escapado de una bandera por todos conocida? Que ninguna coincidencia es pura casualidad.

No obstante, Frasconi ha modulado el expresionismo, del cual proviene: quizá, porque en última instancia, y pese a los 61 años que lleva viviendo fuera de su patria, se ha conservado fiel a sus raíces ya las características del ser nacional: medurado, racional, clásico. Más que expresionista, Antonio Frasconi es un clásico del lenguaje gráfico a nivel universal. ■





EL POETA ARAÑA Y EL HILO DE LA VIDA UN CENTÓN 'FILO'LÓGICO

Conferencia de despedida
del 9 de febrero de 2006
en la Ruhr-Universität de Bochum I

K. Alfons Knauth

1) Introducción

Comienza el *Knauth-Down*. De hecho ya comenzó con mi nacimiento, el 9 de febrero de 1941, conforme a un cálculo fatalista². El *count-down* paró por un momento memorable en el medio aproximado de mi vida – *nel mezzo del cammin di nostra vita* – el 9 de febrero de 1977, hace exactamente 29 años en este día de hoy. Me topé con un mensaje redactado en rojo por mi hijo Michael, que a aquella altura tenía 7 años: «Papá, un recado del profesor Maurer: ha salido bien. Felicitaciones.» Así me enteré de mi nombramiento en la cátedra de filología románica de la Ruhr-Universität de Bochum. Quisiera despedirme de esta universidad con una conferencia sobre el tema *El poeta araña y el hilo de la vida*. Después comenzará el *count-down* más emocionante, el cuento titulado *El hápax de la muerte*.

2) Text/ura e hilo de la vida

*Die Dichter, die 'spinnen'*³. De verdad. Los poetas tejen la textura del texto y, a la vez, el hilo de la vida, un poco también el tejido del mundo, un poco menos el *World Wide Web*, un *Text-Gespinnst*⁴ de segundo orden. El poeta romántico Giacomo Leopardi cruza el hilo poético y el hilo de la vida de manera tal que el primero logra alargar el último: «*un pezzo di vera (...) poesia (...) aggiunge un filo alla tela brevissima della nostra vita*»⁵. La filiación póstuma con la literatura universal agrega el hilo de la supervivencia.

El nexo original entre el hilo de la vida y el tejido del texto se manifiesta en el mito de la divinidades del destino, las parcas. Las tres parcas – Clotho, Lachesis y Atropos – que representan las tres partes de la vida – nacimiento, vida y muerte – desarrollan desde la rueca mundial el estambre de cada vida humana, medido ya antes del nacimiento⁶ (ilustración 1). Este estambre, cortado al final, comienza por un texto genealógico tejido en los pañales del recién nacido, en señal de sus lazos familiares⁷, antes de seguir contando, año por año, la historia de su vida. En la época moderna, Paul Valéry elaboró la trama de la vida y del texto («la trame») en su poema *La jeune Parque*, de un modo totalmente nuevo y autotélico. Por su parte, el poeta brasileño Haroldo de Campos, en su poema dantesco didáctico *A máquina do mundo repensada*, extendió el hilo del destino junto con el hilo de la poesía hacia el cosmos y la cosmología científica (ilustración 1)⁸.

3) El texto textil

Resulta que tanto la vida como el texto implican una relación metafórica con los textiles. La ligación del texto y



1

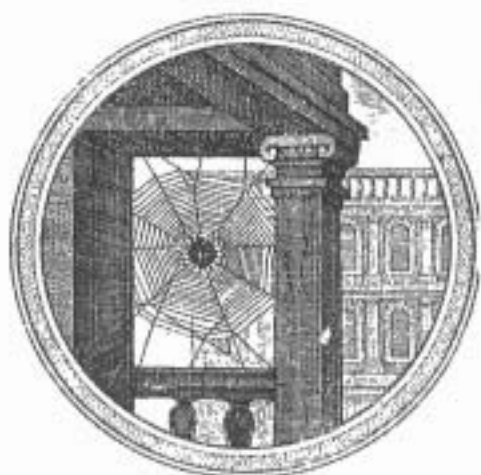
de los textiles se nota fácilmente en la superficie de las palabras. Está fundada cultural y mitológicamente.

Culturalmente, se observa cierta correlación entre la invención de la escritura y la del tejido. Quien no teje vestidos no escribe textos, mejor dicho: donde las mujeres no tejen vestidos los hombres no escriben textos.

El patrón mitológico del texto textil es la historia que cuenta Ovidio, en las *Metamorfosis*, acerca del concurso entre Atenea, la divina inventora del tejido, y Aracne, la usuaria humana de esa invención. La victoriosa y arrogante Aracne es castigada a través de una múltiple metamorfosis: Aracne se vuelve araña, su tela se vuelve telaraña, su nombre propio se vuelve nombre general, *arachne*, *aranea*, *araña*, *aranha*, *araignée*, *ragno* – una extensa fábula etiológica. El texto que Aracne teje en la tela es una serie de imágenes que narran varias metamorfosis eróticas de Zeus, según cuenta Ovidio. La primera imagen relata *El rapto de Europa*, el mito fundador de Europa que se revela, por así decir, el primer texto en la *Web*⁹.

Esta escena se representa frecuentemente en la pintura cortesana, cuyos ejemplares más famosos son los lienzos

IN CENTRO.



Vn Monarque prudent doit imiter l'araigne
Se tenir sur sa terre en gardant le milieu
Pour pouuoir d'autant mieux secourir chasque lieu
Le vil hoste des Rois ce bel art leur enseigne.

2

de Tiziano, *Europa sopra il tauro*, de Rubens, *Aracne y Minerva*, y de Velásquez, *La fábula de Aracne o Las hilanderas*. En este último hay una compleja *mise en abîme* textual y textil: el texto¹ en el texto² en el tejido¹ en el tejido²⁻⁶, concretamente: la fábula de Europa (texto¹) en la fábula de Aracne (texto²) en el tapiz ahí narrado (tejido¹) en el lienzo (tejido⁶), que representa, en el primer plano, el concurso textil (tejido²) y, en el fondo, el producto del concurso, el tapiz (tejido³) citando el lienzo de Tiziano (tejido⁴)¹⁰. Además, se pone de relieve la realidad de *las hilanderas* de las manufacturas reales (tejido⁵), destacadas en el título y en el primer plano del lienzo. Como patrona de esas hilanderas, en vez de la diosa Atenea, se instaure Aracne, ubicada en el centro mismo del lienzo. Aracne es la araña en el centro de la telaraña, que se teje y se domina a partir de ese centro. Véase el emblema monarquista *In Centro* de Julius Wilhelm Zinckgreff (ilustración 2).

La elaboración textual y textil del mito de Europa tiene una relevancia particular en el contexto político y cultural del mundo moderno. Tanto más que el eurocentrismo político y cultural – la araña europea en el centro de la nueva red del mundo – no solamente se glorifica, sino a veces se cuestiona, ya en el siglo XVI, en base a la pluralidad y relatividad de los mundos, intuita a partir del descubrimiento del Nuevo Mundo¹¹. Un indicio de ello es la aumentada ficcionalización y fragmentación del mito de Aracne y de Europa, que se manifiesta a través de las fracturas y la múltiple *mise en abîme* de la pintura de Velásquez y de la poesía de Góngora.

La interpretación de la fábula de Aracne como alegoría de la ficcionalidad literaria se basa en el *Ovide moralisé* medieval, allí en sentido negativo. Mientras Atenea, y su tejido (pseudo)histórico de la fundación de la ciudad de Atenas, es la encarnación de la sabiduría y la verdad divina, el tejido mitopoético de Aracne encarna la *hybris* humana, la locura de las tramas diabólicas y engañosas de la ilusión y la vanidad. Esa alegoría se retoma en la emblemática del Renacimiento y del Barroco, por ejemplo en las *Empresas morales* de Juan de Boria (*Funiculi vanitatum*) y las *Emblemata* de Florentius Schoonhoveus (*In Sophistas*)¹². Por otro lado, Paolo Veronese en su pintura *Aracne o La dialettica* (ilustración 3), de la Sala del Consejo del Palacio de los Duques de Venecia, presenta una versión positiva de la telaraña planteándola como símbolo de la dialéctica, en base al concurso tético y antitético, textil y textual de Aracne y Atenea. Esas distintas interpretaciones alegóricas tienen un común denominador: la vinculación de la telaraña con la *inventio* verbal y la *captatio* retórica.

La equivalencia más significativa del tejido ilusorio y de la poesía se encuentra en las *Soledades* de Góngora que, desde el principio, se colocan bajo el signo del « mentido robador de Europa » (I, 2), del doblemente fingido *rapto de Europa*¹³.

4) Tejido del texto y Red del mundo

Además de los textos, tapices y lienzo, también los textiles náuticos, tales como la vela, la bandera y la red – fabricados de la misma materia de Aracne – juegan un papel importante en el simbolismo del poder, formando parte de la infraestructura de la civilización en general¹⁴ y de los Descubrimientos en particular. Las velas y las banderas de los barcos de los descubridores sirven de telón para la proyección de los mensajes épicos de la primera globalización, por ejemplo en los *Lusíadas* de Camões (VII,



3

74) y en la epopeya didáctica *La grandeza mexicana* («Epílogo») de Bernardo de Balbuena. La red de la Conquista pasa a envolver el globo entero y las texturas de las epopeyas la amarran simbólicamente en la conciencia de los contemporáneos¹⁵. La estrecha correlación entre los tejidos y la navegación se desprende de los versos siguientes de *La grandeza mexicana*: «uno teje, otro cose, otro navega, / otro descubre el mundo, otro conquista» (I)¹⁶.

La imagen de la cadena se relaciona con la de la red, y ambas están vinculadas etimológicamente en la lengua latina (*cassis-catena*). En el Renacimiento, la época de la incipiente comunicación mundial, se difunde una alegoría muy curiosa, la del Mercurio y/o del Hércules retórico de cuya boca sale una cadena que se ata a las orejas del pueblo (ilustración 4). Esa *chaîne parlée* – que icónicamente se articula también bajo la forma de hilos discursivos (ilustración 5) – se puede considerar como una ilustración del dicho «*Verba ligant homines*»¹⁷. Sobre todo, ella significa el poder cautivador (*captatio*) del discurso, en particular de la elocuencia política que se atribuye a los gobernantes de aquella época. Así los reyes de Francia François I, Henri II y Henri III, pero también el emperador Carlos V, se identificaron al llamado *Hercule gaulois*, de tradición antigua¹⁸. Esa alegoría, primero limitada a Europa, se extiende a América por medio de Carlos V. En *La grandeza mexicana* Carlos V se compara explícitamente con Hércules y el orbe entero se ve «encadenado» a su persona¹⁹: «el tener todo el orbe encadenado». El nuevo idioma global, «el español lenguaje», contribuye sustancialmente a esa hegemonía y, consciente de su rol, se presenta en un «bellísimo ropaje (...) y grave traje» («Epílogo»).

Frente al poder mundial y masculino del discurso uno se olvida fácilmente que el Hércules retórico quizá haya aprendido el encanto de su lenguaje junto a la rueca de su amante Ónfala. La libre asociación de los dos mitos nos permite esa alegoría (ilustraciones 5 y 6).

Paralelamente a la cultura afirmativa, la que consolida la red mundial de la hegemonía española, comienza a formarse, en el marco del descubrimiento de los mundos plurales, un concepto auto'télico' del texto²⁰. La red textual se sobrepone a la red mundial y finalmente la substituye. Eso se manifiesta en las *Soledades* de Góngora, cuya textura trasparece en la doble imagen de la red laberíntica («laberinto nudoso de marino / Dédalo») y de la manufactura textil («de lino...fábrica») (II, 77 sq.). La red del texto, con sus lazos y lagunas, está herméticamente cerrada y, a la vez, hermenéuticamente abierta («siempre murada, pero siempre abierta», II, 80).

5) Texto textil y 'verdad desnuda'

La textilidad imaginaria del texto²¹ indica una relación significativa con respecto a la realidad. Esta relación no corresponde a la concepción común del texto como medio transparente y permeable a la misma. El texto, en cuanto textil, cubre y vela la realidad en vez de descubrirla y revelarla. Eso concierne antes de todo a los textos poéticos que, conforme al teórico aristotélico Scaliger, se tejen con un hilo más denso y decorativo, un hilo más idiosincrásico que los textos referenciales, por ejemplo historiográficos, que necesitan un hilo más sencillo. Los textos autotélicos tejen su propio tejido imaginario, tienen su *telos*, por así decir, en su propia *tela*. Por ello son considerados frecuentemente como una 'trama mentirosa', conforme a la alegorización





5



6

negativa de la fábula de Aracne en el *Ovide moralisé*.

El imaginario textil del texto implica, por consiguiente, que la realidad detrás de la textura es invisible. Eso se refiere asimismo a la realidad tan vistosa de las ciudades. En su novela *Le città invisibili*, Italo Calvino opone lo invisible visible de lo imaginario a lo visible invisible de la ciudad real. Imagina paisajes urbanos ficticios cuyas visiones 'invisualizan', casi irrealizan las ciudades medievales del imperio de Kublai Khan así como las metrópolis modernas, reemplazándolas por su propia realidad literaria. Dos ciudades centrales de *Le città invisibili* (V, 4 y V, 5) se componen efectivamente de telarañas, representativas de los demás retículos urbanos. La «città ragnatela» es el hilo rojo que atraviesa todas las texturas de la novela.

El hecho de que el texto, en cuanto tejido, vele la realidad insinúa, por otra parte, que la realidad es desnuda y que conviene cubrir la verdad desnuda. El satírico Mathurin Régnier se mofa de un pedante que se atreve afirmar que ha visto la verdad metafísica desvestida: «*sans robe il a vu la matière première*» (*Satire X*). El afán de ocultar la realidad desnuda, que es inherente al texto, indica aparentemente un tabú. La institución de ese tabú señala la culpa originaria de la curiosidad humana, cuya sanción consiste en excluir el lenguaje de la enunciación inmediata de la realidad. El texto textil connota el pecado original: en el momento en que Adán y Eva se dan cuenta de su desnudez como de una culpa, ellos se visten cosiéndose un vestido de hojas para cubrir su desnudez. En la epopeya *Paradise lost* de John Milton aquel acto se subraya por una figura quiástica: «*together sewed (...) sewed together*» (IX, 1095, IX, 1112) – *doppelt genäht hält besser*²². Se refiere también a los libros en general: la materia originaria de los libros es el vestido de hojas del primer hombre, del que constituyen el travestimiento continuo.

Es muy significativo que el problema de la textualización de la 'realidad desnuda' se plantea en el momento mismo en que Europa, vestida y textualmente investida como imperio universal, *des-cubre* la realidad desnuda e inescrita de los indios americanos, su Paraíso terrenal, dándose cuenta de su caída histórica, tras haber violado ya el tabú de *Non plus ultra*, convirtiéndolo en el principio de *Plus ultra* y del progreso. Los Europeos civilizados, pues, tienen que cubrir los descubiertos y textualizarlos, de hecho hechizarlos, para no hacerse culpables de mirar la realidad 'desnuda'²³. Pero así se enredan aún más en la trama del crimen. John Milton, de todas maneras, relaciona el pecado original, ubicado en el edén de la India oriental, con el pecado histórico del Descubrimiento y la Conquista del Paraíso terrenal en las Indias occidentales (IX, 1115 sq.). La representación épica de la doble caída es la consecuencia necesaria de éstas, consecuencia y compensación de la culpa a la vez. Fue Voltaire quien celebró el perfecto tejido narrativo de la epopeya de Milton²⁴.

La epopeya profana también tiende a cubrir la 'realidad desnuda' de la América indígena. Bernardo de Balbuena, por ejemplo, destaca en *La grandeza mexicana* la 'castidad' del vestido de la lengua española, que llega a su perfección precisamente en México tras la conquista de este país por las «banderas católicas»: «el español lenguaje / más puro (...) en casto (...) traje» («Epílogo»).

Sin embargo, existe un discurso literario que se propone como objetivo principal el descubrimiento de la verdad 'desnuda'. Ese discurso se ubica en un lugar circunscrito y no metafísico que permite enunciados adecuados y

comprobables. Uno de sus géneros es la sátira, cuya función es revelar la mentira fáctica mediante la mentira ficticia.

El cuento de Hans Christian Andersen *Los vestidos nuevos del emperador* ilustra ese fenómeno. El vestido de mentira que teje el ingenioso y ‘desastroso’ sastre para el emperador demuestra una trama sofisticada donde mentira y verdad, tanto textual cuanto textil, estrechamente se enlazan. El sastre elocuente teje con sus palabras un vestido que en realidad no existe, pero que acciona sobre la realidad como textura verbal. Públicamente se descubre la desnudez política del soberano, salta a la vista de todos la verdad ‘desnuda’, la íntima impotencia del poder²⁵.

La literatura contracultural funciona de la misma manera. Muy relevante en el ya evocado contexto euro-americano es la *antropofagia* cultural del *modernismo* brasileño. Ésta se propone des-cubrir nuevamente la desnudez cultural y primitiva – ¡no la desnudez metafísica! – de los indios tupi y, al mismo tiempo, revelar el vestido cristiano y colonial como una trama mentirosa, que oculta o reprime la verdad ‘desnuda’ de la cultura instintiva: «*O que atrapalhava a verdade era a roupa (...). A reação contra o homem vestido.*» (Oswald de Andrade, *Manifesto antropófago*). Se altera el cuento de Andersen: tanto el vestido como la desnudez se han vuelto moralmente al revés, la crítica de la cultura dominante del vestido se hace aún más transparente.

6) Tejidos cósmicos

No obstante la discrepancia fundamental entre texto, textil y realidad existe una conexión entre tejidos culturales y naturales en el modelo tradicional de la analogía entre macrocosmos y microcosmos. Debajo de ese tejido total se oculta la ‘pura’ verdad que el poeta busca, sin alcanzarla nunca pues quizá no exista.

En los tiempos modernos ese concepto fue elaborado nuevamente por Borges («la trama total», *La escritura del dios*, etc.) y por Lezama Lima (*La expresión americana*, etc.). Lezama Lima, en una extensa *métaphore filée*, presenta el continuo textil de la naturaleza y la cultura: desde el hilo de la telaraña y las fibras de las hojas de tabaco, pasando por los tejidos textiles, los lienzos de la escritura y la pintura, las filiaciones históricas de los linajes, hasta los filamentos, el «hilo incandescente», de la bombilla. En ese contexto, el poema ejerce un papel particular. No es una trama mentirosa como en la alegoría medieval de la fábula de Aracne, sino asume una función ‘verdadera’ y primordial – «la araña nunca engaña». El poema es una «hilacha» que sirve al hombre universal de hilo conductor o hilo de Ariadne para orientarle en el laberinto del mundo y llevarle al *corpus universi mysticum*²⁶.

Al concepto mitopoético de Lezama Lima le corresponde el modelo místico-nihilista de los *Fadensonnen* (*Soles filiformes*) de Paul Celan que están afiliados a la imagen geográfica de los meridianos. El hilo del poema, equivalente de la «hilacha» de Lezama Lima, actúa de mediador («*welt-vermittelnd*»²⁷) entre el microcosmos y el macrocosmos.

De la misma textura nihilista y nula es el hilo que teje Paul Valéry entre el mundo y el poeta. El tejido del poema descubre la nada esencial del mundo y de la poesía: «*le suprême lien / de mon silence avec le monde*» (*La ceinture*).

Haroldo de Campos, por su parte, en la mencionada epopeya didáctica *A máquina do mundo repensada*, tiende el retículo entre el macrocosmos y el microcosmos del poema

a través del diálogo con la ciencia moderna (Einstein, Wiener, Monod, Prigogine) y el intertexto cosmológico (Lucrecio, Dante, Camões, Drummond de Andrade). La imagen central del texto es el nexo, multiplicado y mutilado simultáneamente; eso se expresa mediante una doble *geminatio* y una *aposiopesis* final que desconecta abruptamente lo conectado: «O nexo o nexo o nexo o nexo o nex ». Por más vueltas que se le dé al verso: leído como palíndromo –*xén o nex*²⁸– él deja al lector en la extrañeza de una lógica del «dis negpositivo»²⁹. El hilo ‘trópico’ de la parca Atropos es el oxímoron postmoderno: «*o dito de Einstein (...) à moira ambígua um tropo afaga: o oxímoro*» (estrofa 109 sq.). El poeta intenta conjurar el caos del cosmos por medio de tercetos dantescos.

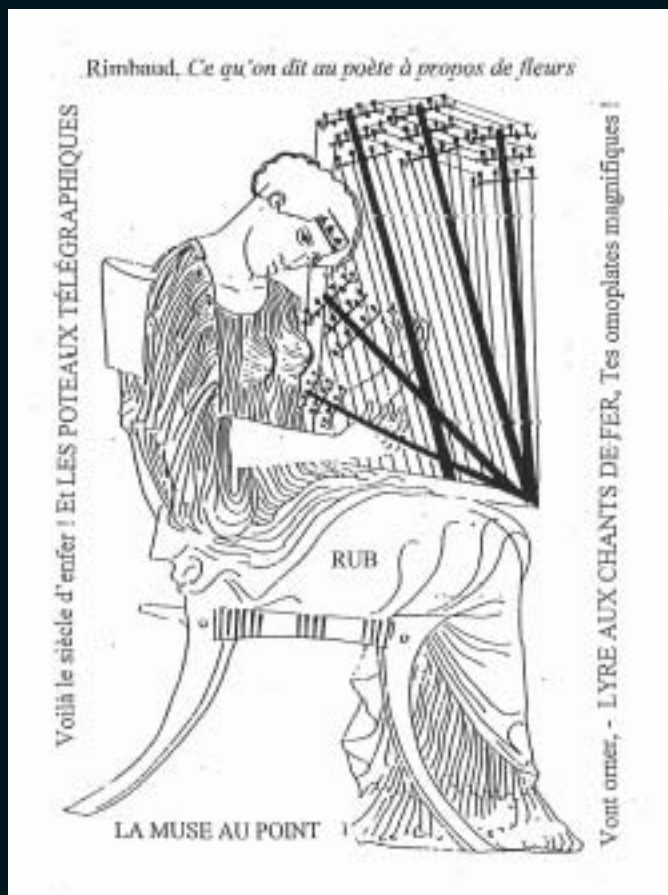
7) Texturas simples y complejas

Hasta los tiempos modernos la textura literaria estaba caracterizada por una estructura rigurosa y cerrada. En el marco de la poética aristotélica el hilo, tanto épico como dramático, constituye la obra como una tela cuyo patrón mítico es el tapiz perfecto de Aracne. La trama del drama es un tejido que consta de un enredo, del desarrollo controlado de los distintos hilos de la acción hasta su desenlace. Igualmente, el texto retórico lleva la insignia de un vestido ordenado y decoroso, el ornamento estilístico de una noble toga o un fino traje burgués, analizado tanto por la retórica clásica (Scaliger) como por la sociología moderna (Karl Marx). A un nivel superior, el manto de la alegoría reviste la verdad de la idea (Dante).

La estética de la textura unitaria y cerrada se extiende hasta la alta literatura amena contemporánea. La meta-novela náutica *O capitão de longo curso* de Jorge Amado, por ejemplo, teje una trama que comienza por un nudo narrativo de marinero («*nós de marinheiro*»), cuya intriga se enreda casi inextricablemente, pero acaba por solucionarse en un desenlace perfecto donde, además, las palabras «novelo» y «novela» se cruzan meta/poéticamente: «*desenrolar o novelo das aventuras do comandante*»³⁰.

También las texturas complejas de los textos tradicionales están marcadas por el principio de la unidad y la integridad, aunque a partir del Renacimiento se ponen a tal prueba que están a punto de desgarrarse. Alrededor de la estética aristotélica y ariostesca se entabló una intriga teórica que repercute en las epopeyas y las novelas de la época. Así en el *Orlando furioso*, Ariosto interrumpe continuamente la narración para retomar el hilo de otra de las numerosas tramas narrativas. Sobre el telón de fondo de un mundo globalizándose (actuando retroactivamente sobre los asuntos medievales del *Orlando*) se impone la necesidad de una acción plural y discontinua. Ariosto formula este postulado en medio de un evento sumamente dramático y tempestuoso, que de repente se suspende, causando un considerable suspenso poético y poetológico: «*varie fila e varie tele (...) tutte ordire intento*» (II, 30). Los distintos enredos se integran, sin embargo, en una tela total y unitaria, la «gran tela» de la epopeya³¹.

Cervantes, por su parte, en el *Don Quijote*, gasta el vestido narrativo hasta el punto de deshilarlo. No se trata solamente de la proliferación de tramas episódicas, sino del vaivén enloquecido de la lanzadera entre el tejido del mundo y el tejido del texto, entre el texto, su palimpsesto y el intertexto universal. Ni siquiera el hilo de Ariadne («la sogá de Teseo») permite orientar en ese laberinto de la imaginación (I, cap.



49). El narrador teoriza la narrativa plural de la novela y la califica explícitamente de «escritura desatada» (I, cap. 47)³². No obstante desea crear una textura integral, «una tela de varios y hermosos lazos tejida». Esa tela, sin embargo, hay que leerla por dos lados, igual que el tapiz bilingüe imaginado por el narrador cuyos dos lados representan el original y la traducción (II, cap. 62). El anverso y el revés del tapiz textual se comunican y se contradicen.

En el marco del descubrimiento del Nuevo Mundo, Montaigne modernizó el antiguo modelo de los mundos plurales, donde el mundo de la poesía también iba a tener su lugar. Con los *Essais* el pensador inaugura un nuevo tipo de discurso que se puede calificar de filosofía-ficción fractal. Los *Essais* se parecen a un centón, según la imagen disparatada que se le presenta al autor frente a sus pensamientos y los objetos del mundo: Montaigne cose casi arbitrariamente sus ideas con las de otros autores a tal punto que surge la impresión de monstruosos «*corps rappez de divers membres*» (I, 28). Resulta cierta incoherencia, cerca de lo «*décousu*»³³, lo «descosido», un estilo, por así decir, prepostmoderno.

8) Imaginación sin hilos y hermenéutica sin hilos

Desde el modernismo técnico del siglo XIX, a los hilos textiles del texto se substituyen cada vez más los alambres telefónicos y telegráficos. Estos ahora forman la trama comunicativa del universo: «*el mundo contemporáneo está colgado de la fibra telefónica*» (Majakovski³⁴). La metáfora textil sigue en vigor, pero conoce una transformación radical, pues se establece definitivamente una estética de lo *décousu*. De aquí en adelante, la incoherencia será inherente a la casi totalidad de los textos literarios.

La poesía de Rimbaud combina esas nuevas tendencias imaginarias. En el poema *Fleurs*, la alfombra de flores retóricas («*tapis de filigranes*») presenta una ambigua figura mitopoética, a la vez determinada e indeterminada, que se enlaza perfectamente con *The figure in the carpet* de Henry James, incluso con la problemática de la estética de la recepción planteada por Wolfgang Iser³⁵. En el poema *Ce qu'on dit au poète à propos de fleurs*, las tradicionales fibras florales del tapiz textual se transforman en los neo-poéticos «*poteaux télégraphiques*», los postes telegráficos cuyos alambres eléctricos forman las nuevas cuerdas de la lira del poeta (ilustración 7). La lira se implanta, de una manera casi cubista, en los omóplatos del rapsoda o anticipa proféticamente la guitarra eléctrica echada al hombro por el cantante moderno: «*Voilà! C'est le siècle d'enfer! / Et les poteaux télégraphiques / Vont orner, - lyre aux chants de fer, / Tes omoplates magnifiques!*»

Aún más audaz que la imagen de las cuerdas eléctricas de la lira es la fórmula de la *immaginazione senza fili*, creada por el futurista Marinetti³⁶ a partir de la telegrafía sin hilos inventada por Marconi. A pesar de su similitud aparente, los dos conceptos no son análogos sino contrarios en lo que se refiere a sus principios comunicativos: la telegrafía sin hilos facilita la comunicación y la banaliza, mientras la imaginación sin hilos dificulta la comunicación y la poetiza.

La *immaginazione senza fili* se caracteriza por una disolución extrema de todas las conexiones tradicionales del texto, de la sintaxis, la semántica, la ortografía, la puntuación, la métrica, la tipografía. Los hilos conductores («*fili conduttori*») entre las palabras y dentro de las palabras se rompen («*spezzare le*

vecchie pastoie logiche e i fili a piombo della comprensione antica »); por consiguiente, las palabras, incluso las letras y los sonidos, se liberan («*parole in libertà* »).

Sin embargo, Marinetti no puede desembarazarse completamente de las texturas tradicionales. De hecho, las palabras libres forman extensas redes de imágenes («*reti di metafore*», «*rete d'immagini*») así que nace la paradoja de un *tejido sin hilos* o de una *red de telegrafía sin hilos*³⁷ en cuyo centro está la araña de la Torre Eiffel y el «*Futurisme, centre-du-monde*»³⁸. El caligrama *Lettre-Océan* de Apollinaire ofrece una variante más descentralizada de la Torre Eiffel y de la imaginación sin hilos. En el poema *Tour Eiffel* de Vicente Huidobro la araña de la Torre toca una nueva música de las esferas en la guitarra sin cuerdas de su TSF.

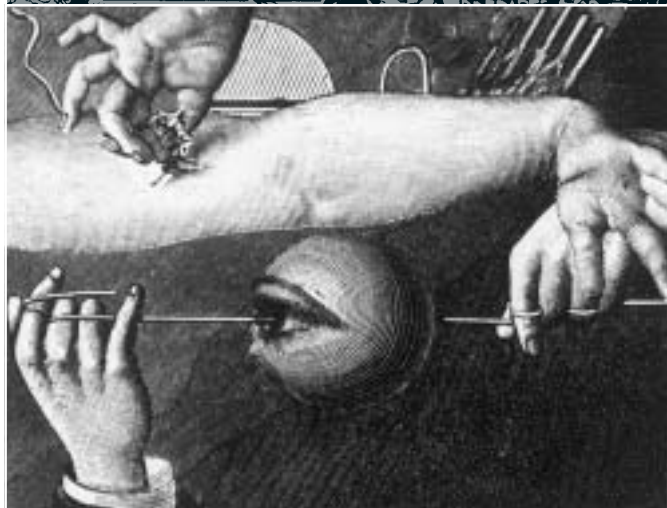
Además de la *imaginación sin hilos* Marinetti fundó lo que se podría calificar de *hermenéutica sin hilos*. El poeta se da cuenta de que la instalación de vacíos en el texto³⁹ crea un lío para el lector en la medida en que dificulta la comprensión. Por ello postula primero la necesaria incomprensión de la poesía futurista sin hilos: «*Bisognerà, per questo, rinunciare ad essere compresi*» (*Manifiesto técnico*). Tras esa provocación poetológica Marinetti intenta una mediación entre el poeta y el lector, estableciendo el lazo hermenéutico de una comprensión sin hilos, en base al principio intuitivo de la «*mezza parola*», del *demi-mot*: «*il pubblico e il poeta (...) possono spiegarsi con una mezza parola (...). Ecco perché l'immaginazione del poeta deve allacciare fra loro⁴⁰ le cose lontane senza fili conduttori*» (*Immaginazione senza fili*).

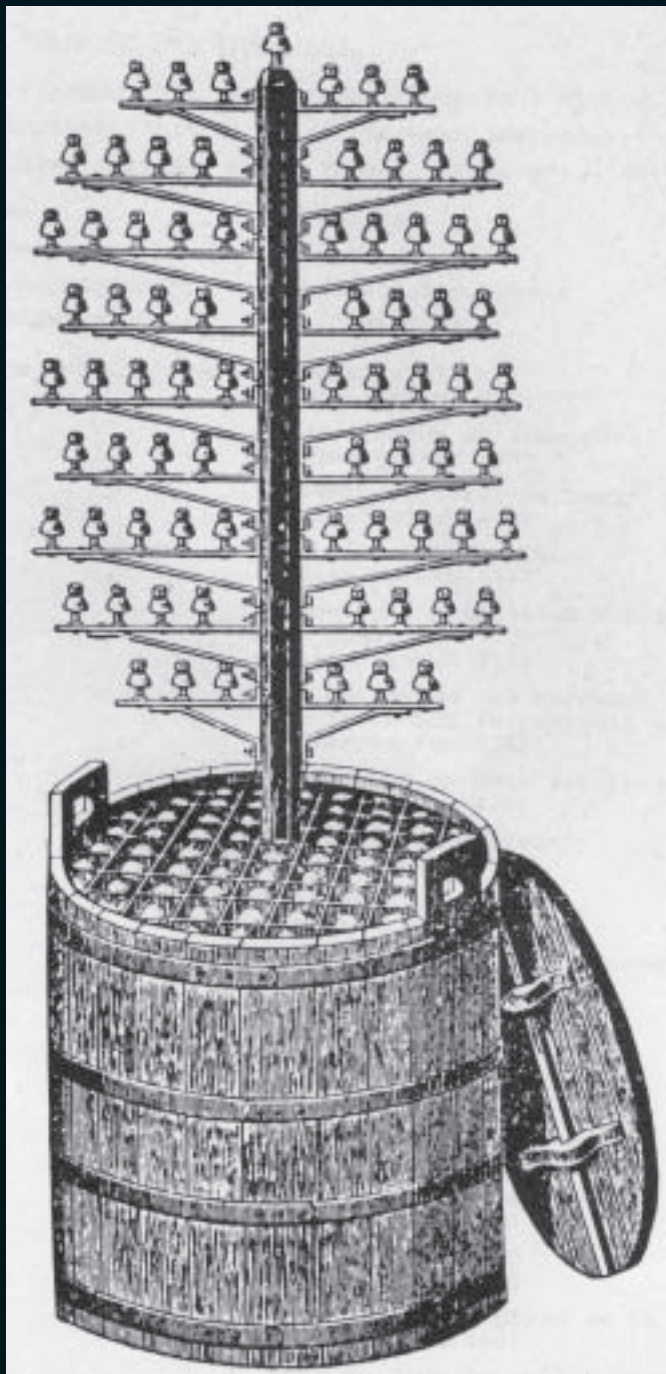
En otras palabras: la comprensión sin hilos entre el autor y el lector opera a la manera de una feromona hermenéutica, parecida a la feromona bombícolica de que se sirve el gusano de seda para la comunicación 'sin hilos' con sus congéneres.

La forma más radical de la imaginación y hermenéutica sin hilos no se encuentra en el futurismo, sino en el surrealismo, incluso sus predecesores y sus sucesores, esto es en Lautréamont, Rimbaud, Breton y Cortázar, entre otros. Lautréamont formuló la estética de lo *décousu* mediante la imagen de una máquina de coser desplazada en una mesa de disección: «*beau comme (...) la rencontre fortuite sur une table de dissection d'une machine à coudre et d'un parapluie*» (*Les chants de Maldoror* VI, 3).

La famosa imagen de la máquina de coser nació en el mismo año que mi abuela (1868). La abuela se volvió costurera (ilustración 8) y trabajó en casa de la familia de Max Ernst, en Brühl, mi ciudad natal. El arte surrealista de Max Ernst se basa esencialmente en el principio de lo *décousu* que procede, manifiestamente, de la estética de Lautréamont: «*la rencontre fortuite de deux réalités distantes sur un plan non-convenant* » (ilustración 9)⁴¹. Quizás el hilo diligente de mi abuela le sirvió a Max Ernst de contrapunto. Quizás el *dadamax* descosió en la noche lo que mi abuela cosió de día: *quel stroumph*⁴²!

Según la máxima lanzada por Lautréamont «*La poésie doit être faite par tous. Non par un* » (*Poésies* II), el lector de los *Chants de Maldoror* es invitado a coser y juntar él mismo los retazos de la máquina de coser, del paraguas y de la mesa de disección, a colocar en su lugar la locura y la belleza, ayudándose de una ridícula «*ficelle de la prudence* » (IV, 2). El poeta ya había demostrado un ejercicio de ese tipo, legitimando la osada similitud de un pilar y de una aguja mediante un grotesco argumento oftalmológico (IV, 2). La costura de los retazos del texto es un desafío descomunal, en la medida que lo *descosido* de la máquina de coser junto al paraguas en la mesa de disección no





conciene solamente al loco vagar entre las palabras y las cosas de la naturaleza, sino a la divagación del hombre en medio de los artefactos creados y definidos por él mismo.

El hilo de la máquina de *descoser* del franco-uruguayo Lautréamont fue retomado por el uruguayo realfantástico Horacio Quiroga en su cuento *Los buques suicidantes*. La máquina de coser queda desafectada y dispartada en un barco abandonado, a la deriva, tejiendo un hilo narrativo, fantástico y real a la vez. Según la estética de lo *décousu*, tanto el hilo de la narración como el hilo de la vida de los personajes se cortan misteriosamente. Los marineros que estaban remendando sus camisas las dejan inesperadamente y, uno tras otro, se tiran al mar. Ese hecho resulta aún más enigmático en el contexto existencial del cuento: a los cinco suicidios narrados en *Los buques suicidantes* les corresponden exactamente cinco suicidios reales en la familia del autor, incluso el del mismo autor, precediendo o siguiendo los fantásticos acontecimientos del cuento.

El surrealista André Breton, por su parte, elaboró la fórmula *beau comme* de Lautréamont al final de su novela *Nadja*, combinando la estética de lo *décousu* de *Les Chants de Maldoror* con la imaginación sin hilos del futurismo⁴³. Tras definir «*La Chimère*», la beldad quimérica, como una «sacudida» («*saccade*»), un ser ni estático ni dinámico, más allá de la lógica tradicional, plantea una lógica estética del corazón tanto artístico como artificial: «*Le cœur humain, beau comme un sismographe*.» El sismógrafo registra la «*saccade*» de la Quimera, la sacudida interminable de un tren parándose en una estación parisina.

A continuación de ese aviso sismográfico el narrador se entera de su propia muerte («*de mes nouvelles*») a través de un diario que relata la caída de un avión, transmitida por un mensaje de telegrafía sin hilos («*télégraphie sans fil*»), abrupto e interrumpido. A la hermenéutica sin hilos de los futuristas, de carácter más bien reproductivo, se substituye una forma más productiva de comunicación sin hilos. Ésta tiene lugar en un espacio telepático en el que el poeta y el lector se encuentran como ‘mediums’ interactivos, casi póstumos en su vida y vivos póstumamente. La puesta de ese encuentro hermenéutico es la vida cuya sonda explora la muerte: *leur vie ne tient qu'à un message sans fil*.

La imaginación y la hermenéutica sin hilos acaban des/enlazándose en *Rayuela*, de Julio Cortázar, cuyo protagonista Horacio es presentado como «el Maldoror porteño» (cap. 56). Un tema fundamental de la novela es la participación del lector en la formación progresiva del sentido del texto, que es imaginado como un tapiz cambiante (cap. 26 y 109)⁴⁴. El lector reúne los retazos sueltos y permutables del texto según su propio plan – «coser los diferentes pedazos del tapiz» (cap. 109) – y cada vez le imprime al texto-tapiz una nueva figura, hasta una nueva *imago mundi*. Igual a Penélope, el narrador y el lector tejen y destejen la textura del texto (cap. 78), la perpetúan en la figura móvil de lo des/cosido. Como patrón de esa ‘regenerativa’ hermenéutica sin hilos Cortázar inviste a Hermes, el nuevo mensajero sin mensaje⁴⁵ – y sin *chaîne parlée*: «Mi libro se puede leer como a uno le dé la gana (...). Una broma de Hermes Pakú» (cap. 154).

9) Doblemente des/cosido

Sin embargo, cabe alguna duda que el Hermes ‘sin cadenas’ y una hermenéutica ‘absolutamente’ sin hilos

corresponda a la realidad del proceso de comunicación literaria. Según mi opinión ‘filo’lógica⁴⁶, los hilos entre los distintos elementos del texto, por un lado, y entre el texto y el lector por el otro, no obstante su invisibilidad, son más densos y tiesos, aún en el ámbito de la estética de lo des/cosido, que lo que la teoría de la recepción reconoce. La verdadera creatividad del lector consiste no tanto en coser los retazos sueltos de un texto dado, sino en coser nuevos textos, también textos sin hilo, que se separan de la mera lectura y a lo mejor la superan. *Doppelt nahtlos hält besser*⁴⁷.

Cruzando el hilo filológico con el hilo poético, quizás se consiga prolongar un poco el hilo de la vida. Cuanto más se abren las tijeras ficticias de Atropos, la diosa del

destino, tanto más se extiende el estambre de la vida. Aunque el poeta araña esté tejiendo su propia mortaja⁴⁸.

Terminemos en un tono más sereno – con un modelo didáctico para los sobrevivientes, esto es los estudiantes. Re/cito un centón⁴⁹ interlingüe que fue producido en el ámbito de mi nombramiento en la Ruhr-Universität de Bochum, en 1977. Es un diálogo carnavalesco con el poema *Les ponts* de *Illuminations* de Rimbaud, una traducción ficticia según el principio de lo *décousu*. La música que acompaña la recitación es un montaje de los trozos *Neonlicht* y *Roboter* del grupo *Kraftwerk* de 1978. Mediante el título *Sprach’brücke* el texto connota, además del *punte idiomatico*, el modelo subyacente del tapiz interlingüe⁵⁰.

Les ponts

Sprachbrücke

Des ciels gris de cristal.

Himmelgraue Kristalllüster.

Un bizarre dessin de ponts, ceux-ci droits, ceux-là bombés,

Bizarre Brüste und Brücken, die einen flach, die anderen bombig,

d’autres descendant ou obliquant en angles sur les premiers,

wieder andere schief und winklig herabhängend auferstere.

et ces figures se renouvelant dans les autres circuits éclairés du canal,

Manch eine tut etwas für ihre Figur und läuft einige Runden in der eigens dafür beleuchteten Kanalisation.

mais tous tellement longs et légers que les rives, chargées de dômes,

s’abaissent et s’amoindrissent.

Davon werden alle derart schlank und leichtgewichtig, dass die schweren Domherren am Ufer

vor Ehrfurcht in die Knie sinken.

Quelques-uns de ces ponts sont encore chargés de mesures.

Einige Brücken haben noch die Masern.

D’autres soutiennent des mâts, des signaux, de frêles parapets.

Andere stützen sich ganz matt auf ihre schwächliche Brüstung und geben Erschöpfungssignale.

Des accords mineurs se croisent, et filent,

Bergarbeiter spinnen im Akkord und überkreuz ;

des cordes montent des berges.

Schäfer in Kordanzügen klettern bergan.

On distingue une veste rouge, peut-être d’autres costumes et des instruments de musique.

Man gibt sich sehr distinguert im roten Westen – andere Länder, andere Sitten !

Sont-ce des airs populaires, des bouts de concerts seigneuriaux,

Sind das etwa vulgäre Winde? Arbeitgebertrümmer in konzertierter Aktion?

des restants d’hymnes publiques ?

Überreste von Hymen, die man der Öffentlichkeit preisgab?

L’eau est grise et bleue, large comme un bras de mer. –

Das Wasser hat graue und blaue Flecken, wohl eine Folge kräftiger Mutterarme. –

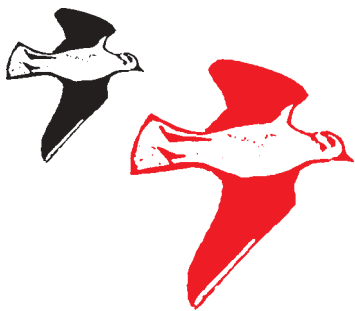
Un rayon blanc, tombant du haut du ciel, anéantit cette comédie.

Ein weißlackiertes Regal fällt vom Himmel und macht Kleinholz aus der ganzen Kommode.

(Rimbaud, *Illuminations*, 1872/Queneauth, *Sobras completas*, 1977)

Puente transbordador

Arañas de cristal en el cielo gris. / Curiosos senos y puentes, unos rectos, otros arqueados, / los demás colgantes u oblicuando en dirección de los primeros. / Algunas cuidan su figura y corren por la canalización / alumbrada para este tenebroso ejercicio. / Tanto se adelgazan y se transparentan / que los graves canónicos con reverencia se ponen de rodillas. / Algunos puentes presentan síntomas de sarampión, / otros se apoyan en sus frágiles antepechos y emiten señales de agotamiento. / Hay mineros que tejen acuerdos, / se santiguan ante la cordada de pastores que sube la cuesta. / El rojo Occidente se da unos aires distinguidos. En los escombros / de la acción concertada del patronato y del sindicato soplan vulgares instrumentos de viento. / ¿O son los restos de los himenes brindados al público? / El agua lleva manchas grises y azules, como consecuencia quizás de los brazos robustos de la Madre.- / Un estante blanco se cayó del cielo e hizo pedazos toda la cómoda.



Notas

¹ La « Conferencia de despedida » fue precedida por los homenajes de Karl Maurer y Lisa Block de Behar, además de los discursos de los representantes de la Facultad de Filología. La versión alemana se publica bajo el título « Dichterspinne und Lebensfaden. Ein filo-logisches Cento » en la revista *KultuRRevoluTion* vol. 51 (2006).

² « La fin est dans le commencement » (Beckett, *Fin de partie*).

³ La palabra alemana *spinnen* tiene un doble sentido : « Los poetas *tejen* y son *locos* ».

⁴ « un ilusorio tejido ».

⁵ Zibaldone 1/2/1829.

⁶ Cartari, Vincenzo: *Imagini delli Dei de gl'Antichi*. Reimpresión de la edición de Venecia 1647. Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt 1963, p. 159 sq. Véase la cita de Beckett en la nota 1.

⁷ Véase Ranke-Graves, Robert von: *Griechische Mythologie. Quellen und Deutung*. Reinbek: Rowohlt 1960 (rde 113, 115), vol. I, p. 40, p. 182. Véase también el cuadro *Las Parcas* de Goya.

⁸ Remito a unas filiaciones filológicas que se reconocen en este capítulo: los libros de mi mentor Karl Maurer sobre Leopardi y Valéry, *Giacomo Leopardis « Canti » und die Auflösung der lyrischen Genera* (Frankfurt/Main: Klostermann 1957) e *Interpretationen zur späteren Lyrik Paul Valérys* (München: Lehnen 1954) así como el libro editado por mi colega Lisa Block de Behar en homenaje a Haroldo de Campos, *Haroldo de Campos, Don de poesía. Ensayos críticos sobre su obra y una entrevista* (Lima: Fondo Editorial UCSS 2004).

⁹ En este capítulo se reconoce otra filiación filológica, la filiación con la tesina de maestrado de mi doctorando Roland IBler, *Metamorphosen des 'Raubes der Europa'* (Bonn: Romanistischer Verlag 2006).

¹⁰ Mientras en la pintura de Tiziano, la cual se reconoce por los genios que acompañan a Júpiter y a Europa, se ve directamente el toro, en la pintura de Velásquez sólo se lo adivina detrás de Aracne.

¹¹ Véase mi artículo *L'horizon herménautique du Nouveau Monde de la littérature*, en Paola Mildonian y Alessandro Scarsella (coord.) : *A partir de Venise : héritages, horizons. Cinquante ans de l'ALC*. Venezia : Università Ca' Foscari 2006 (CD ROM).

¹² Véase Arthur Henkel y Albrecht Schöne (coord.): *Emblemata*. Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts. Sonderausgabe. Stuttgart: Metzler 1978, p. 940 sq.

¹³ El mito de Europa, al comienzo de *Soledades*, no figura junto al mito de Aracne. Pero « la arrogancia vana » de Aracne se evoca en el contexto de las 'mentiras' eróticas de Zeus (I, 838-844). Eso acontece en el marco de un himeneo pastoral en el que, obviamente, los disfraces extraconyugales de Zeus son contraindicados. Mientras la novia y sus doncellas, desmintiendo el mito, tejen unas « telas blancas » sin las mentirosas *metamorfosis*, el poeta se propone crear ese mismo mito de la poesía, colocando al « mentido robador de Europa » al principio de su ficción. Véase la función auto'télica' del texto en *Soledades* al fin del capítulo 4.

¹⁴ La amalgama de la vela, la red, la amarra, la tela, el vestido y la vida, o sea el *lifestyle*. se extiende hasta la publicidad contemporánea; véase, por ejemplo, la publicidad de *Profilo* en la revista *L'Espresso* (25/3/2005): « Tessere ogni istante con il filo dell'eleganza ».

¹⁵ Véase el « tejido » de las mundovisiones en la epopeya *El Bernardo* de Balbuena (XV, 131 sq.).

¹⁶ Véase el 'hilo rojo' del discurso, que es también de origen náutico; inicialmente se incorporó como señal de propiedad en el cordaje de los barcos de la marina inglesa.

¹⁷ Rabelais, *Œuvres complètes*, texte établi et annoté par Jacques Boulenger ; édition revue et commentée par Lucien Scheler, Paris : Gallimard *Bibliothèque de la Pléiade*, p. 694, nota 2.

¹⁸ Véase Jung, Marcel-René: *Hercule dans la littérature française du XVI^e siècle*. Genève: Droz 1966, cap. « Un Hercule national : L'Hercule gaulois ».

¹⁹ « Epílogo » (« Carlos Quinto en su hercúlea arrogancia ») y Capítulo VII «Gobierno ilustre» («un príncipe heroico»). La cadena universal se remonta a la *Ilíada* de Homero (VIII, 18-29) donde Zeus domina el universo mediante una cadena de oro. John Milton retoma esa imagen en *Paradise lost* (II, 1051). Véase también el « lazo del mundo », « der Welten Band », en *Maria Stuart* (III, 6) de Friedrich Schiller.

²⁰ Roland Barthes imaginó el texto autoreferencial como la autónoma tela de Aracne sin considerar sus antecedentes (*Le plaisir du texte*, Paris : Seuil 1973, p. 101).

²¹ La metáfora de la textura literaria es más antigua que la palabra *texto* (de origen medieval), como lo demuestra la antigua fábula de Aracne.

²² Literalmente « Dos costuras valen más que una ».

²³ La desnudez pagana del arte del Renacimiento se sitúa en el contexto de una sociedad vestida que sólo se desnuda ocasionalmente.

²⁴ « The thread of the fable is spun out to the last » (*Essay upon the epic poetry*, 1727); a través del ambivalente término « fable » se hace, talvez, una referencia a la fábula de Aracne.

²⁵ Véase también el proverbio « El hábito (no) hace al monje » que se elabora como motivo literario en el cuento *Kleider machen Leute*, de Gottfried Keller y en las fábulas *El mono vano*, de Fernández de Lizardi y *La mona*, de Tomás de Iriarte: « Aunque se vista de seda / la Mona, Mona se queda. » Es posible también una interpretación metafísica y nihilista del cuento de Andersen: debajo del tejido nulo del lenguaje, la realidad en sí se revela como la nada.

²⁶ Véase el retrato de Lezama Lima por Jesús Díaz en la novela *Las palabras perdidas* (cap. « El Rojo y el Poeta Inmenso »).

²⁷ Beda Allemann: « Nachwort », en Paul Celan: *Ausgewählte Gedichte*. Frankfurt/ M: Suhrkamp 1967, p. 162.

²⁸ En griego *o xenos* = el extranjero.

²⁹ Haroldo de Campos, *Galáxias*, en *Xadrez de estrelas* (São Paulo: Perspectiva), p.242.

³⁰ *Os velhos marinheiros ou a completa verdade sobre as discutidas aventuras do comandante Vasco Moscoso de Aragão, Capitão de longo curso*, Rio de Janeiro, Editora Record, 55ª edição (1961), p. 17.

³¹ « Di molte fila esser bisogno parme / A condur la gran tela » (XIII, 81). Parece que Ariosto hizo un *aggiornamento* del antiguo concepto rapsódico de la 'costura' de los distintos cantos (una de las etimologías de la palabra griega 'raps-odia'), reunidos por los raps-odas. Los cantos del *Orlando*, sin embargo, ya no son sueltos, como los dispersados cantos homéricos, sino que el autor los dispuso así según un principio estético. Aún se juntaron más secuencias narrativas a la «gran tela» de la primera edición, lo que transforma a aquella en una especie de obra abierta (véase Italo Calvino: « La struttura del *Orlando* ». in: *Perché leggere i classici*. Milano 1991).

³² El valor atribuido a la « escritura desatada » y a los « disparates » en el *Don Quijote* (I, 47, I, 48 y II, 3, II, 71) es ambiguo. Por un lado, estos conceptos se refieren a las difamadas, y hasta algunas alabadas, novelas de caballería o a las obras absurdas del pintor de Úbeda, así como al monstruoso tapiz del pseudo-*Don Quijote*; por otro lado, se corresponden con la estructura del mismo *Don Quijote*.

³³ Se refiere a la filosofía-poesía de Platón, considerado como « poète décousu » (II, 12).

³⁴ En el ciclo *Aclaración del mundo*. Véase también el poema *La telefonía penetra todo* (ibid.).

³⁵ « Henry James, *The Figure in the Carpet* », en: Iser, Wolfgang: *Der Akt des Lesens*. München: Fink 1976, pp. 12-23. Véase mi interpretación de *Fleurs*, junto con una crítica de la tesis de Iser, en « Rimbauds *Illuminations*. Painted Plates und Philostrats *Images ou Tableaux de platte peinture* » (*Poetica* 9, 1977, pp. 370-398).

³⁶ *Manifesto tecnico della letteratura futurista y Distruzione della sintassi. Immaginazione senza fili. Parole in libertà*.

³⁷ La paradoja del « tejido sin hilo » se potencia en el concepto del « *lirismo multilineo* » que Marinetti plantea en *Immaginazione senza fili*. Hay también una variante, de estampa pre-fascista, en la expresión análoga «fascio di fili intuitivi».

³⁸ Marinetti: *Le futurisme mondial. Manifeste à Paris*; en primer lugar se trata de una red de pesca; pero la telaraña se puede asociar fácilmente, como lo demuestra la Torre Araña en el poema *Tour Eiffel* de Vicente Huidobro; véase también la araña del radar (« Radarspinne ») en el poema de Hans Magnus Enzenbergers *An alle Fernsprechteilnehmer*.

³⁹ Los vacíos semánticos, por ejemplo, resultan de la eliminación de los términos básicos de las comparaciones y las metáforas: «sopprimere tutti i primi termini».

⁴⁰ Hay tal vez una doble referencia tanto textual cuanto comunicativa: loro=parole, loro=poeta + pubblico.

⁴¹ La ilustración sirvió de frontispicio al poemario *Répétitions* de Paul Éluard. La frase citada figura en el ensayo *Au delà de la peinture*. Max Ernst conoció a Lautréamont a través de André Breton. – Hace tiempo que la estética de lo *décousu*, o sea de la imaginación sin hilos, penetró en la publicidad, aunque en forma elemental. Véase por ejemplo *Purificación García 2006. Accesorios Hombres y Mujeres en EL PAÍS* (Barcelona) del 17/12/2005, que configura la imaginación sin hilos en una silepsis perfecta: la imagen de una doble columna de agujas junto con la leyenda citada. Confróntese esta publicidad con los hilos y los ovillos verbales de la caricatura al respecto del nuevo Estatuto de Cataluña (*EL PAÍS* 20/1/2006) que, por su parte, manifiesta la continuidad de la textura verbal en el discurso publicitario.

⁴² *Schtroumph* = figura fantástica y traviesa de un cómic belga, *Les Schtroumphs*, muy popular en Francia, cuyo nombre proviene de la palabra alemana *Strumpf* = calceta.

⁴³ Un equivalente dadaísta de esa combinación presenta el frontispicio del poemario *Les malheurs des immortels* de Paul Éluard por Max Ernst (ilustración 10).

⁴⁴ Hay una referencia al cuento *The figure in the carpet* de Henry James. Parece que Cortázar, antes de Iser, relacionó el simbolismo de este cuento con la dinámica de la recepción literaria. Me parece, sin embargo, que tanto Iser como Cortázar atribuyen demasiado valor a la creatividad del lector en el cuento y demasiado poco valor a la ironía del autor narrado y del autor narrador frente a la crítica literaria en general.

⁴⁵ Véase el mensajero sin mensaje del cuento *Un señor muy viejo con unas alas enormes* de Gabriel García Márquez.

⁴⁶ Véase mi libro *Invarianz und Variabilität literarischer Texte* (Amsterdam: Grüner 1981) y mi artículo « Identité et altérité du texte littéraire », en Rinner, Fridrun (coord.): *Identités en métamorphose* (Aix-en-Provence : Presses de l'Université d'Aix-en-Provence 2006).

⁴⁷ Literalmente « Dos costuras sin hilo valen más que una ».

⁴⁸ Véase las mortajas poéticas en los poemas *Recueillement*, de Baudelaire y *La ceinture*, de Valéry, así como la araña mortal del *esplín* en el poema *Spleen IV* de Baudelaire. Penélope también teje una mortaja, pero es la de su suegro Laërtes.

⁴⁹ Se trata de una variante del centón, en el sentido de un hibridismo interlingüe y disparatado (publicado por primera vez en mi *Literaturlabor – La muse au point*, Rheinbach-Merzbach: CMZ 1986, p. 350, llevando un título diferente: *Brückenblüten*). Un centón plurilingüe, en el sentido propio de la palabra, es el soneto *Sonné* de Queneauth, que se compone de secuencias – algunas adaptadas – de Petrarca, Tasso, Jacques Grévin, Angelo Poliziano, Rimbaud, Rod Stewart, Loredana Berté y Queneauth (*Dichtungsring* 12, 1987, p. 155).

⁵⁰ La palabra alemana *Brücke*, además del puente propiamente dicho, designa una alfombra corta. La metáfora textil atraviesa todo el texto: accords / filent / cordes / veste rouge / d'autres costumes / spinnen / Kordanzüge. Al campo semántico textil se asocia el campo de los alambres eléctricos, por medio de los « mâts » y « signaux » de la línea ferroviaria, cuyos multilineares «acordes cruzados» (« accords croisés ») connotan también la lira telegráfica del poema *Ce qu'on dit au poète à propos de fleurs*. **M**



LEANDRO COSTAS PLA

“oyes noche los ecos de tu silencio,
una verdadera vaca mas perdida”

ópiti es tan sólo una manera del hola
te pesqué:
te estabas escondiendo
((silencio) (mucho silencio)
(el corazón como un racimo))
ya sé que no, te estoy bromeando tontito
ópiti resume un chiste muy malo y por lo demás no poético
pero por sobre todo
ópiti es aparición
exclamación ante la inmensidad del vino
lógico
(caí en razón por mara)
venir es mito
cruz cruz vacío
cómo escupirle el sexo sin que sea vino
mis dientes!
dónde han quedado mis dientes?
este sol es injusto
mis lentes negros para la fiesta oscura
manos arrugadas
invisible
deseo tantear invisible
y bajó del caballo
y caballo salir corriendo

LA PLATA

adónde ir si no hay trabajo no hay vacaciones adónde
cuando pase la noche buscaré un trabajo o me dejaré morir como protesta
como odio a los muertos o repentinos trabajos que dan las noches y los muertos me miran
es para ellos que enloquezco
para los normales
pero cuánto dinero le he dado ya a los normales
sí. Se bien que poco
pero cómo quisiera tener algo que cobrarles
decirles un día
tras haber pensado cierto tiempo
: “todo tiene un límite”
decirles –decía- hasta aquí llegaron
tener algo que cobrarles
una moto
ser libre en una moto
y la bufanda volándose a los gritos
y el equilibrio
pierdes demasiado fácilmente el equilibrio
el balcón es lejos para ti.

ATENUANTES

decir la poesía no es decir padre como no puedo salir del cuarto voy a
ser poeta

Padre: ¡te voy a pegar!

Madre: ¡déjalo! ¡está lloviendo!

todo viene de antes menos bien
como es sabido

días después la gente queda huérfana
no así

quisiera que todo fuera inútil menos yo
mi sabia máscara de oxígeno

o ir al pasado

hacer mi despliegue de actualidad

contar el futuro

y cobrar por ello

cómo quisiera cobrar por ser algo

ser bombero voluntario y participar en documentales no

ser yo mismo

no tengo clase para ello

yo quería jugar al fútbol sin leer

que los labios tiernos así son más reales

LA ZONA
TÓRRIDA
DEL RECUERDO

Eugenio Barba

Traducción del italiano: Raúl Iaiza

Viajamos también por el interior de los recuerdos. Algunos se convierten en vastos países verticales. A veces nos hundimos en ellos.

Primero atravesamos la zona fría de la lejanía, cuando el recuerdo es la simple huella de un tiempo pasado. Apenas logramos reunir entorno a esa huella algunas de sus circunstancias decimos: «ahora recuerdo». Pero permanecemos lejanos. Lo que recordamos aún no nos pertenece.

Comienza a pertenecernos cuando entramos en la zona húmeda de las emociones o, más bien, en nuestra reacción presente hacia las emociones pasadas.

El viaje en el vasto país del recuerdo nos enfrenta a la confusión del sentimiento pasado con el presente. No sabemos casi nunca distinguir cuales son las emociones que efectivamente pertenecen al tiempo recordado y cuáles, en cambio, pertenecen al momento en el que recordamos.

Esta segunda zona del vasto país vertical del recuerdo es tan mixta, compuesta de un tal entretejido de humores, que la llamo «húmeda» por no llamarla viscosa.

Cuando logramos desenredarnos entramos en la zona fecunda, esa en la cual las acciones, las pasiones, los acontecimientos y las circunstancias de un tiempo pasado nos envían su perfume hasta hoy. El recuerdo no pertenece ya a lo que fuimos, no es más un sentimiento, sino carne y hueso. Es parte integrante de lo que somos y seremos. Es la zona fértil de la integridad entre pasado y presente, cuando el recuerdo no es un lugar al cual ilusoriamente se vuelve, sino la parte de primavera que crece en nosotros.

Desde allí penetramos – es un caso más raro – en la zona tórrida, donde los extremos se abrazan. En esta zona, el sol es una divinidad y al mismo tiempo un infierno en el cielo. Aquí se queman las apariencias y emergen las apariciones. Quedamos deslumbrados, seducidos, a veces quemados. No nos hacemos más preguntas sobre el pasado y sobre el presente. Abrimos los ojos y sentimos en el fondo del vientre un peso que nos incita a alejar la mirada.

Cuando nombro la zona tórrida del recuerdo re veo la escena nocturna de un viaje en el Transiberiano. Y visualizo lo que sueño en el teatro, su Himalaya.

Un castillo de perfumes

La experiencia debe ser transmitida de una manera útil, no puede ser simplemente contada como una emoción que pertenece sólo a quien la ha vivido. He buscado siempre respetar este mandamiento: tienes que saber explicar. Al mismo tiempo soy consciente que la energía empleada para explicar a veces se retuerce en la oscuridad. También el trabajo teatral tiene sus etapas y zonas, algunas se pueden compartir, otras no. Algunas son fecundas de enseñanzas, otras son solitarias e incommunicables.

En mi trabajo teatral, la zona tórrida es la zona de la «herida».

Quizás sería más apropiado hablar de «heridas», en plural. Las «heridas», si son verdaderamente tales, son

historias que no quieren ser narradas. Cada vez que buscamos hacerlo, nos dan la espalda y se alejan de nosotros. Entrevemos la espalda encorvada, como una joroba lívida y radiante: es nuestra bolsa de viaje. Nuestras «heridas» rechazan ser danzadas o mimadas. Tal vez porque saben que su destino es otro: derramarse en «otra historia» – la cortina de humo que permite evocarlas y celarlas al mismo tiempo.

Recorro mentalmente la lista de mis espectáculos. Cada uno de ellos ha extendido mi horizonte, en el sentido que me ha abierto los ojos. Algunas veces sobre problemas técnicos. Las más, viéndolos y reviéndolos, me han abierto también los ojos sobre zonas mías.

No hablan nunca de mí. En ellos no hay huella de autobiografía. He hecho una vez un espectáculo que llevaba como título el nombre de la nave en la cual fui ayudante de máquinas, cuando había emigrado a Noruega. Se llamaba *Talabot*, pero el tema conductor era la autobiografía de una antropóloga danesa, Kirsten Hastrup, que había aceptado escribir para el Odin Teatret una serie de episodios de su vida.

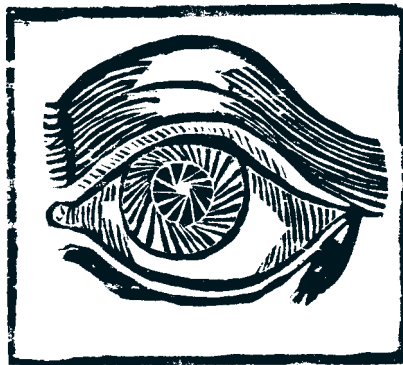
Quien viaja encuentra algo nuevo. Pero no olvida nunca de qué se está alejando. El horizonte de los conocimientos se dilata, pero no se trata de verdaderos descubrimientos. El verdadero descubrimiento es cuando lentamente aflora aquello de lo cual el viaje parecía alejarlo: la joroba lívida y radiante, las «heridas». Se abren los ojos en el momento exacto en el cual la mirada está concentrada en otra parte.

Me pregunto si todo esto tiene que ver con una experiencia común a quien

practica ese trabajo que pomposamente llamamos «creativo». ¿Qué creamos? Ángulos oscuros e instantes de silencio. Pocos ángulos en vastas arquitecturas y pocos instantes en una hora. Oscuridad que es espera y amenaza de un relámpago imprevisto. Silencio que es resonancia.

El resto es artesanado, lo más importante, la condición necesaria. Pero no es lo esencial. Sin artesanado no se realiza nada, no se parte, no se viaja, no se llega. Se necesitan castillos de perfumes refinados para crear un solo cuarto pequeño en el cual experimentar la ausencia de cada perfume. ¿Es la esencia? Lo esencial lo conocemos bajo forma de algo que huye.

Había una vez un castillo en el cual los perfumes narraban historias. Lo testimonia Thomas Edward Lawrence, en uno de sus primeros viajes por el Medio Oriente, cuando estudiaba arqueología de las Cruzadas y aún no era ese «cruzado» al revés que fue Lawrence de Arabia. Lo condujeron a visitar un castillo. Las paredes de barro habían sido empastadas con aguas perfumadas. Los siglos habían pasado, y cada sala conservaba su propio perfume diverso. El edificio era desnudo y magnífico a la vista. Pero no era para los ojos, era para el olfato. Moverse quería decir recorrer el universo de los perfumes, desde los más intensos hasta los más sutiles, con un arte del montaje embriagador. A través de los perfumes se experimentaba una verdadera y propia narración. Lawrence se preguntaba cuál sería su clímax. En la última sala encontró la síntesis de todo el viaje. Ninguna esencia perfumada había sido usada para el empaste de las paredes. Allí triunfaba el aroma esencial de un mundo



mineral y despojado, sin un solo rastro de manipulación humana.

¿Hay métodos o estratagemas similares que se pueden aplicar a la técnica y a la dramaturgia?

Preguntas concretas y sutiles

«Te llamaré Eugenio, no Barba». Y agregó: «Odio fingir entre nosotros una distancia que no existe».

La entrevista empezaba bien. Fue un fracaso.

Las preguntas de la entrevistadora «que no quería fingir una distancia que no existía» me obligaban a partir de problemas complejos. Sentí otra vez un gusto a vinagre en la boca, después de haber intentado contar el largo recorrido para un nuevo espectáculo.

No hay que exagerar con la metáfora del viaje. Por largo y complicado que sea, un viaje acontece en una geografía objetiva, reconocible también para quien escucha. Un viaje con el Transiberiano, por ejemplo, puede ser contado en pocos minutos o diez horas, y cada una de las múltiples versiones puede ser clara. No traducirá nunca la verdadera experiencia del viajero, pero de todos modos podrá decir algo que cualquiera puede remitir a sus propios conocimientos. Pero, si se habla del crecimiento de un espectáculo, ¿cuál es la geografía común para quien escucha y para quien intenta contar el «viaje»?

La entrevistadora había asistido muchas veces a mi trabajo y habíamos discutido mucho. No tenía curiosidades ingenuas, esos normales sobrentendidos e incomprendiones de los «extranjeros» que me interrogan sobre mi teatro. Esas preguntas elementales, decía justamente ella, no podía hacerlas, por el simple hecho de que ya conocía las respuestas. Y sin embargo yo hubiera necesitado esas preguntas, para poder explicarme en manera clara. Son los «extranjeros» los que nos obligan a formular eso que en la práctica nos parece obvio, pero que indica a otros útiles y reconocibles puntos de referencia.

A ella le interesaban problemas concretos y sutiles. En consecuencia, detalle tras detalle, mis respuestas se debatían hasta la absurdidad.

¿Cómo es que permites que el sentido de tus espectáculos emerja sólo al final? ¿Por qué tu mismo te interrogas sobre lo que ellos «quieren decir»?

¿Por qué, cuando el espectáculo ha sido concluido,

repites que en realidad corresponde al color, al perfume o a la imagen a partir de la cual el trabajo había comenzado?

Y sin embargo durante el proceso de trabajo tu y tus compañeros se alejaron enormemente de ellos, olvidándolos. ¿Por qué en este punto tus actores están casi siempre de acuerdo contigo?

¿Qué se esconde detrás del efecto de *serendipia*? Te gusta embanderarlo cuando tus espectadores te interrogan sobre el proceso que ha dado forma a las imágenes más densas y afiladas del espectáculo.

¿Cómo es que tú y los actores se complacen en revelar las anécdotas casuales y banales que los han conducido a esos nudos de imágenes que para el espectador se vuelven saturadas de sentido y de enigmas?

¿Por qué hablas tanto de tus espectáculos una vez que están terminados y no explicas nunca objetivamente el sentido? Das solamente respuestas en primera persona, dices lo que tú piensas, lo que tú asocias a una u otra escena, como si fueses un espectador entre los otros y no el autor que debería tener la autoridad de definir los significados y las implicaciones de su obra.

¿Cómo es que a partir de *Talabot* primero encuentras el título y después el espectáculo?

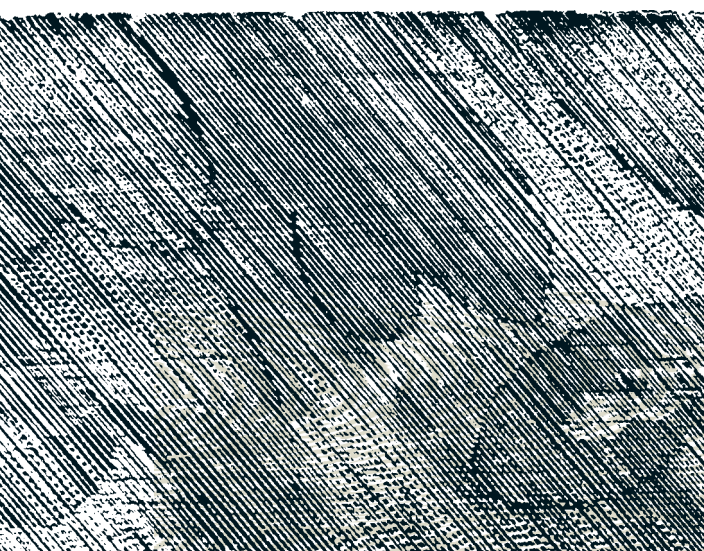
¿Cómo es que para *Talabot*, *Kaosmos*, para *Mythos y Sal*, hasta incluso las palabras que los actores dirán fueron elegidas antes que emergiese el verdadero tema del espectáculo?

He intentado responder. Esas preguntas me reenvían a un camino en gran parte oscuro y confuso. Los diferentes elementos y niveles se funden uno con el otro. Más que guiarlo, diría que ese camino lo sufro. He aprendido a soportarlo. Después a aprovechar su no planificable fertilidad. Sé que no hay otra vía. Pero no logro transformarla en un método.

En la entrevista fallida yo amontonaba imágenes, ejemplos, episodios. El viaje en el Transiberiano confluía en el título de una poesía de Thomas Hardy y esta última me conducía a un paisaje poblado de icebergs. La confusión de los argumentos que estorbaban el discurso y lo hacían inutilizable correspondía a la experiencia de la cual intentaba hablar. En vez de contarla, la sobreposición de mis respuestas la oscurecía.

La entrevistadora y yo nos dimos cuenta de que el lector de estas preguntas y respuestas habría encontrado solamente una pila de imágenes desparejas, y un sentido de saciedad sin nutrición. De común acuerdo tiramos todo. Le dije que ese fracaso me parecía interesante y que lo habría usado como ejemplo. De acuerdo, respondió, pero sin citar su nombre.

Esa larga entrevista fallida no me entristeció. No sé qué pudo haber obtenido la gentil entrevistadora que no quería hacerme preguntas de las cuales creía conocer ya la respuesta. Por lo que a mí respecta, he recabado una reflexión sobre el «método».



He repetido muchas veces que no tengo un método. Ahora pienso que no es cierto. No es tampoco cierto que yo posea un método de trabajo como una serie de procedimientos definibles conceptualmente, una lista de reglas, preceptos, normas o convenciones. Un método es toda otra cosa: un conjunto de impulsos orgánicos que tienen que ser reencontrados – o reinventados – en nosotros mismos. Son las experiencias individuales y los conocimientos adquiridos que constituyen una cáscara, en la profundidad de la cual hay una lesión. Del método forman parte las «heridas».

¿Entonces un método es absolutamente personal, imposible de transmitir? Tampoco esto es verdad. Puede transmitirse a través de un largo recorrido, hecho de contradicciones y aparentes traiciones, lo cual es un proceso de simbiosis. Si el método se transmite, se vuelve irreconocible. Cuando es reconocible se trata de una ilusión, de una muleta o de una parodia.

La complejidad es lo que queda

¿Hasta qué punto son equivalentes en la práctica complejidad y confusión? ¿Y en qué momento se transforman en una encrucijada, que conduce por una parte a una veleidad que mezcla potencialidades irrealizables, y por la otra permite encontrar toda la enigmática complejidad de un organismo en vida?

Materiales esparcidos y heterogéneos estorban el espacio del teatro y de mi mente. Entre ellos no puedo hacer otra cosa que nadar, como en los sueños subacuáticos, oscuros e iluminados por rayos imprevistos o por presencias invisibles que se rozan, con fastidio o temor. Esto es pura confusión. Pero es también un complejo entretejido de potencialidades.

En algunos casos he logrado dar a los actores indicaciones claras y compartidas. Pero siempre con más

frecuencia nos arrojamamos todos juntos en la oscuridad, nadamos bajo el agua, cada cual en su dirección, nos lanzamos señales, cada uno emerge para tomar aire cuando puede, mira alrededor y le parece que está solo. Crecen los materiales como flujos de energías y nuestra temperatura los fija en pequeños bloques de hielo, para poder conservarlos y elaborarlos. Los llamamos «partituras». Algunas de estas encierran un sueño, un programa o una ilusión. Cada uno de nosotros ve naufragar intenciones y posibilidades que habían surgido del trabajo. Hasta que algunos bloques de hielo se encuentran y se sueldan formando una sólida montaña. Este iceberg delinea un paisaje que – sólo entonces – puede ser organizado con la técnica lúcida y precisa del arquitecto.

En general tengo puntos de referencia. Son algunas preguntas que deseo afrontar, o historias y libros que me interrogan, o que me desafían, en el sentido que continúan quedándose en mi mente sin motivo aparente. Son muchos. Sé que a un cierto punto son hasta demasiados.

Con mis compañeros estamos acostumbrados a no hacernos muchas preguntas y a tratar los puntos de partida como si fuesen definitivos. Sabemos muy bien que no deben serlo. Estamos acostumbrados a usar cura y atención como si todo nos fuese claro, bien sabiendo que estamos trabajando en la oscuridad. Los materiales se acumulan y se vuelven una cantidad de perspectivas, de historias, de acciones, de accesorios, de textos y de partituras que nos son queridos. Hasta que nos damos cuenta de que navegamos en lo superfluo.

Es el momento de invertir la ruta. ¿Para qué nos sirve toda esta abundancia? Para ser botada, para ser cortada. Conformar la masa sobre la cual trabajará el hacha y el escalpelo. Solamente entonces comenzarán a ser esculpidos el tiempo, el espacio y las reacciones necesarias. Urge desollar, cortar.

La complejidad es lo que queda.

El momento del hacha

Sucede a menudo que el espacio escénico, durante el trabajo, se vuelva suntuoso. Repleto de accesorios, algunos humildes, otros preciosos. Hay una especie de amor profesional por los accesorios que empuja a cada uno de nosotros a desanidarlos en el depósito del teatro, en viejos baúles familiares, a adquirirlos en el curso de nuestros viajes, a ponerlos por separado, a descubrir cómo adaptarnos y adaptarlos, a decirnos «con esto quiero trabajar en el próximo espectáculo».

Accesorio, en efecto, es un nombre equivocado. Son compañeros. Y no son mudos y pasivos como parecen desde afuera. Cuando viene el momento del hacha y del escalpelo puede ser duro separarse de ellos.



El *humus* de la profesión está hecho de estos amores e idiosincrasias que, a una mirada externa de crítico inadvertido, pueden aparecer como infantiles. Pero sin estos no crece nada.

El espacio escénico tiende a cubrirse de objetos-compañeros y a trasformarse en suntuoso, sobre todo en los espectáculos con uno o dos actores solamente. Es una forma de compensación. Ha sucedido, por ejemplo, en el trabajo para *Sal*. A cierto punto el espacio escénico se había vuelto sofocante. La actriz y el actor nadaban como peces en un acuario demasiado pequeño. Saciaba los ojos. No daba nutrientes ni a la mente ni al corazón. En casos de este tipo el hacha tiene que ser despiadada. ¿Soy yo quien la manejo o es ella la que me maneja? A veces desconcierta y hace mal porque parece movida por una suerte de cinismo entusiasta de carnicero.

Algo parecido sucedió también con *Mythos*, que es un espectáculo que reúne todos los actores del Odin. En aquel caso los versos del poeta que amábamos eran demasiados. Nos dimos cuenta a espectáculo ultimado, y muchas imágenes espléndidas de Henrik Nordbrandt, muchos de nuestros amores, fueron sacrificados.

¿Para qué sirve contarlos? No puede ser enseñado. No puede ser programado. Después de años de experiencia vivo, aún hoy, el «momento del hacha» como una solución extrema, como una reacción rabiosa contra el impasse que el proceso del trabajo me ha impuesto. Hablar de esto sirve solo para indicar que esta fase llega siempre. Es útil saber individuar los síntomas para renunciar a la abundancia de las cosas posibles y empuñar el hacha y el escalpelo.

Pero la pregunta importante es otra: ¿por qué la complejidad es lo que queda?

La larga vía de la acumulación y destrucción

Entre las últimas poesías de Thomas Hardy hay una que se titula *Convergence of the Twain*, «La convergencia de los dos». La literatura está llena de historias que cuentan las consecuencias desastrosas del encuentro entre un hombre y su doble. La poesía de Thomas Hardy no afronta este tema. Para él esos «dos» son diversos y lejanos, hechos para no encontrarse. El sujeto de su poesía, efectivamente, es la tragedia del Titanic. Son 11 tercetos que comienzan así:

In a solitude of the sea
Deep from human vanity,



23

And the Pride of Life that planned her, stilly couches she.

[En la soledad del mar,
profundamente lejana de la vanidad humana,
y del Orgullo de Vida que la había proyectado, ella,
inmóvil yace.]

Describe el mar que trabaja el lujoso despojo del transatlántico y hace surgir mudos interrogativos sobre la voluntad que lo ha fabricado, por sed de gloria. Después el poeta vuelve la mirada hacia otra dirección, completamente distinta. Ve en marcha, entre los glaciales polares, lo que él llama *the Immanent Will that stirs and urges everything* (la Inmanente Voluntad que mezcla y urge todas las cosas). Esa Voluntad hace crecer humildemente un iceberg en el mismo momento en el cual crece un transatlántico en el fragor de los astilleros.

Los dos cuerpos extraños son luego observados a la luz del futuro – un destino que ninguno habría imaginado jamás. Ningún ojo mortal habría podido prever como las dos historias hubiesen podido soldarse, hasta trasformarse en *twin halves of one august event* (las dos mitades gemelas de un mismo agosto evento). El último terceto dice:

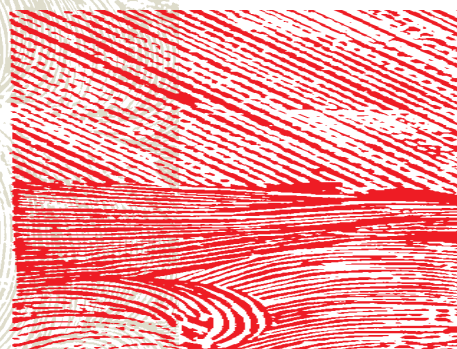
Till the Spinner of the Years
Said 'Now!' And each one hears,
And consummation comes, and jars two hemispheres.

[Hasta que el tejedor de los años
Dice '¡Ahora!'. Y cada uno lo siente,
Llega el momento que debe ser consumado, y hace
chocar los dos hemisferios.]

Los tercetos de Thomas Hardy muestran la quintaesencia de un aspecto importante del trabajo creativo. No es la simple casualidad la que hace manar significados imprevistos, relaciones no programadas, esos nudos de imágenes que afloran a veces y que nos interrogan precisamente sobre lo que no decimos.

Por eso sé que es necesario someterme a la extenuante experiencia del derroche, recorriendo la vía larga de la acumulación y de la destrucción. La vía breve que va desde la programación hasta la realización, desde el plano de dirección a su puesta en escena, puede dar óptimos resultados, pero es difícil que nos permita asomarnos, de pronto, a la zona tórrida de ese *arte del recuerdo que es el teatro*.

La casualidad, sobre todo si la nombramos con un término exótico y docto como *serendipia*, evoca la imagen de un premio. Se dice: ser besados por la fortuna. Pero no





es un beso. Es sal. El ardor nos advierte que ha sido individuada una herida bien celada.

La poesía de Thomas Hardy sobre el choque imprevisto del iceberg con la titánica nave hecha para atravesar los océanos como una inmundible ciudad, forma parte de un volumen publicado en el 1914, que el poeta tituló *Satires of circumstance*.

En el trabajo artístico, un aspecto particular de nuestra creatividad consiste en crear circunstancias donde puedan converger los «dos» que no parecen destinados a encontrarse. Tenemos que saber como se hacen surgir las condiciones según las cuales las trayectorias de las acciones entran en una relación tal que puedan escarnecer nuestro modo rectilíneo de pensar y de sentir.

Este escarnecimiento no hace solamente reír. El dolor, en la zona tórrida, se empaqueta con la risa. La actitud de befa destruye las distinciones tranquilizadoras y la distancia que anestesia nuestras heridas. Los extremos se ciñen y nos obligan a abrir los ojos empujándonos al mismo tiempo a apartar la mirada.

Cuando el trabajo teatral nos pone de frente a uno de estos momentos, es como si dijese «¡Ahora!». Las acciones que chocan entre sí adquieren de golpe una fuerza inimaginable soldando dos hemisferios que no están hechos para encontrarse. Arden, pero como energía en nuestros sentidos.

Historias de amor

En vez de usar la metáfora del viaje para hablar del proceso teatral usaré, por una vez, el viaje como metáfora del teatro.

Había deseado siempre un viaje en el Transiberiano. Logré hacerlo en el 1982. Viajé en segunda clase, la tercera estaba vedada a los extranjeros. Las fronteras del imperio soviético eran aún zonas duras de atravesar.

Recuerdo la letanía de las estaciones: Moscú, Iaroslavl, Danilov, Buy, Poloma, Sharya, Kotelnich, Kirov, Balesino, Perm, Shalya, Sverdlovsk (aquí empiezan los Urales y termina Europa, según la geografía política del general De Gaulle), Kamishlov, Tjumen, Ishim, Nazivajeskaya, Omsk,

Barabinsk, Novosibirsk, Taiga, Marinsk, Bogotol, Achinsk, Krasnojarsk, Uyar, Savjernaja, Kainsk-Jenissieiskj, Ilanskaya, Resheti, Gaishet, Inzhneudinsk, Tulun, Zima, Cheremkovo, Angarsk, Irkutsk, Sliudyanka, Misovaya, Selenga, Ulán Udé (capital de la Mongolia soviética), Pietrovski Zavod, Kilok, Mogsoi, Iablonovaya, Lesnoi, Chita, Darasun, Karimskaya, Prinskovaya, Chernishevsk, Zavod, Solovo, Ksenevskaya, Mogocha, Amasar, Erofiei Pavlovich, Urusha, Taktamigda, Skorovodino, Bolshoi Never, Taldan, Madgagachi, Tigda, Ushumun, Shimanovskaya, Bielogorsk, Zavitaya, Bureya, Arkara, Kundur, Obluche, Isviestkovaya, Bira, Birobidzhan (el territorio que Stalin había elegido como «estado» para los judíos – muchísimos fueron deportados), In, Khabarovsk (capital del Asia soviética). Aquí los extranjeros tuvimos que bajar y tomar un tren especial que nos llevó a Nagodkha para proseguir por mar hacia el Japón. El Transiberiano continuaba hasta Vladivostok, a casi una jornada de viaje, puerto militar al cual estaba prohibido el acceso a quien no fuese ciudadano soviético.

Me basta repetirla, esta lista de nombres, para que me vuelvan a la mente imágenes y episodios de la «zona húmeda» del recuerdo.

La guardia soviética de frontera: una mujer joven con el rostro impenetrable y con largos cabellos escondidos en un birrete militar. Saca de mi bolsa las peras recogidas en los árboles de mi casa que Judy, mi mujer, había envuelto con cuidado para que se conservaran por mucho tiempo y me acompañaran en el viaje. Desenvaina un pequeño cuchillo y una por una las corta por la mitad, buscando sustancias prohibidas o escondidas. Después se dedica a los libros que encuentra en mi equipaje. Descifra el título de uno de estos: *Los hermanos Karamasov* de Dostoevskij. No hurga más y su cara se desentumece, como si fuese un amigo con el cual no tiene tiempo para discurrir.

Los iconos de abedules de oro.

La apacible abuela de Achinsk que atravesó la Rusia entera para visitar a sus nietos en Odessa y el tuberculoso tocador de balalaika de la orquesta sinfónica de Irkutsk, que regresa de un sanatorio estatal en Crimea.

Fjodor Pavlovich, un viejo huesudo y fastidioso, que no hace otra cosa que comer. Se burla de mí cada vez que distribuyen gratuitamente el té porque no adquiero las barritas de azúcar. No cree para nada en mi explicación: que estoy acostumbrado a no usarla. Se vuelve, con el pasar de los días, una presencia odiosa. Finalmente llega a la estación donde tiene que bajarse. Dormimos todos en nuestras cuchetas. Al salir me empuja y me despierta, me aprieta la mano como si quisiera arañármela. El tren parte. Siento algo entre los dedos: son rublos, para que yo también pueda pagarme el azúcar del té.

La pequeña colectividad provisoria en un vagón del Transiberiano se transforma en un fragmento de subterránea historia oral. Mis compañeros de viaje se intercambian informaciones que el poder político esconde, ligadas a la geografía que el tren atraviesa. Aquí en Ussurskaja hay minas de oro, cuenta un pasajero taciturno, en ellas había trabajado durante 15 años, como deportado. La enfermera de Vladivostok muestra la fábrica donde estalló ese paro que en sólo pocos días fue sofocado. El maquinista de la locomotora de Bielogorsk quiere ver continuamente mi pasaporte. Lo sopesa, lo escruta, no cree que sea de mi propiedad y que lo pueda usar a mi gusto. Rechaza creerme cuando le cuento que a la cabeza de Dinamarca hay una reina. Las reinas, hoy por hoy, existen solamente en los cuentos de hadas.

Suben dos tímidos y jóvenes esposos en viaje de bodas. Los acompaña la madre del esposo. Él, ella y la madre de él, la típica situación de farsa. La esposa siente calor. De pié, rozándose apenas al ritmo del tren, el marido le saca lentamente el suéter. Es una caricia sensual que trasciende todo pudor.

No todas estas imágenes están confinadas en el pasado. Esta noche iré a ver la función de *Mythos*, nuestro último espectáculo, en escena desde abril del 1998. Hasta el verano del 2002 ha sido representado casi 200 veces. Dos tercios de las representaciones me han tenido también a mí entre los espectadores. Esta noche veré nuevamente la montaña de manos cortadas – manos de madera, que parecen piedra y hueso - que en un cierto punto invaden el espacio del espectáculo, como cacharros y despojos de la historia.

Estas manos cortadas vienen del Transiberiano.

Mikail Chusid era un artista de teatro de marionetas. Nos habíamos encontrado en casa de un amigo en Moscú. Quería continuar nuestra conversación, pero la mañana siguiente yo tenía que tomar el Transiberiano. No había tiempo.

El tren había partido apenas cuando vi Mikail asomarse en mi vagón. Me acompañó por tres días, hasta Sverdlosk. Era una manera simple, dijo, para poder tomarse

la «libertad» de hablar juntos. Mikail traía consigo un par de pequeñas manos de madera, para un nuevo títere que estaba esculpiendo. Me las regaló. Nos saludamos con el propósito de volver a encontrarnos.

Cuando la Unión Soviética cayó, Mikail Chusid y su familia emigraron a los Estados Unidos. Allí, en un congreso de teatro, nos vimos fugazmente. Nos prometimos escribirnos nuevamente, volver a encontrarnos para hablar, a través del teatro, de lo que más nos toca el corazón y nos inquieta y que no es el teatro. No nos hemos visto más.

Pero sus manos de madera continúan viviendo y hablando en los espectáculos del Odin Teatret. Eran el signo del atropello en el *Evangelio de Oxyrhincus*, el inocuo, infantil prolongamiento que escondía las garras de la tiranía. Han proliferado en *Mythos* como manos tronchadas que materializan el horror del cual el espíritu del tiempo quisiera apartar la mirada, cansado por el ansia de cambiar el mundo.

Los recuerdos del Transiberiano no terminan aquí. Hay uno que me hace abrir los ojos. Y sigo percibiendo ese peso en la panza que me empuja a apartar la mirada. Es una historia de amor más.

La muchacha con las pecas, en nuestro vagón de segunda clase, sube en Darasun y va para Birobidzhan. Es paciente, porque sabe que tienen que pasar tres días antes de poder encontrarse con su novio. Nos habla de esto con discreción, con una sonrisa púdica y el alma en los ojos. Falta aún un centenar de kilómetros para su estación de arribo y ella, despaciosamente, empieza a ordenar en su valija los objetos que ha usado durante el viaje. El paisaje que atraviesa el tren es sólo nieve. «Cuando nos detendremos a Birobidzhan será plena noche – dice – pero no es un problema porque me vendrán a buscar». Detrás de esa forma impersonal está él, el amado.

Desde hace tiempo espera de pié, cerca de la puerta del vagón. Cuando el tren se detiene no puedo hacer menos que espiarla. Él está allí, en el aire blanco de hielo y de niebla, todo cubierto por un abrigo de piel y con un colbac – un gran oso inmóvil. Ella se precipita entre sus brazos.

A través del velo blanco de vapor frío que envuelve la estación, veo la ternura del oso y el abrazo de la muchacha paciente estallar con pasión. Una mano de ella, en el ardor, le hace caer el colbac al amado y del grande abrigo de piel emerge una cabeza glabra. Su desnudez contradice el frío e insulta el mundo circunstante con la obscenidad de un grande falo expuesto en la noche.



La sombra y su vida

¿Cómo trabajar sobre una historia de amor, el más trillado y obligado entre los temas del teatro? En este momento estoy concluyendo el trabajo sobre *Sal*, un espectáculo con sólo dos actores, Roberta Carreri y Jan Ferslev. Es una historia de amor, encerrada en el marco de un viaje y de un recuerdo.

El recorrido que hemos apenas terminado ha pasado por numerosas y distintas temperaturas, ha sufrido terremotos, ha soportado choques suficientes como para darme la esperanza de haber adquirido una voz autónoma, burlona y reveladora para mí, su primer espectador.

Intuyo la presencia de esa voz. Aún no sé descifrarla.

No hay duda alguna que *Sal* es una historia de amor, pero sin barruntes de obscenidad. No todas las zonas tórridas son iguales. Es un amor revivido por la protagonista a través del recuerdo de sus viajes, verdaderos e imaginarios. El viaje verdadero es el más ilusorio, porque cree encontrar las huellas de un hombre desaparecido que en realidad las ha cancelado, con cuidado. Hemos extraído la historia de este espectáculo de la novela epistolar del escritor Antonio Tabucchi, *Se está haciendo cada vez más tarde*.

Reveo *Sal* y me doy cuenta que al lado de su dramaturgia narrativa y de su significado literal ha crecido otra vida, una sombra.

Un telón se abre. A pesar que el texto nos sugiere un mundo mediterráneo, con su mar y su luz, nos encontramos frente a un espacio oscuro. A un lado hay un cúmulo blanco. ¿Es nieve? ¿Arena? No, es sal. Quizás sea una tumba.

Una cuchilla de sol hiere la oscuridad e ilumina una mujer sola. ¿Estamos en una isla del mediterráneo o en el interior de un *balagán*, una barraca de actores ambulantes, en un teatro de feria?

El hombre que abrió el telón se sienta y toca un instrumento. Acompaña con su música a la mujer que busca a su amado. ¿O tal vez toca ignorándola? ¿Quién es? No es extraño que justamente sea yo quien se lo pregunta. Esta pregunta – que he preferido que quede sin respuesta – me ha guiado a través de todo el trabajo.

¿Es él el hombre que la mujer está buscando? ¿Es su

fantasma que la atrae? ¿O es el patrón de la barraca? Y entonces, ¿quién es la mujer? ¿Es una atracción de feria, un monstruo que exhibe sus vísceras, su interioridad? ¿O es un fantasma cerca de su propia tumba, como en el Nô japonés, donde mujeres ardientes y poseídas regresan en busca de paz?

Mis ojos concentrados en la historia de *Sal* ven de pronto que de ella se separa una sombra. Es un drama paralelo, en una barraca en la cual se ofrece en espectáculo el fenómeno de una mujer perdidamente enamorada por una vida entera. Una mujer de hoy, sabia, culta, dulce, prepotente, pero sacudida por los vientos de una pasión que la vida no logra domar.

Tal vez quien dirige el *balagán* es un vividor que se aprovecha de los muertos para entretener así a los vivos.

La zona tórrida del recuerdo que es el teatro empieza a mostrarme una joroba.

Aquellos que, hace un tiempo, desde los púlpitos condenaban el teatro, decían a menudo que la palabra *obsceno* comprendía la palabra *escena*. Sostenían que la obscenidad es inherente a las acciones de un hombre o una mujer que se dan en muestra.

Los púlpitos hoy callan. La sombra queda. Ondeas, en el umbral de la zona tórrida, animada por los impulsos de un recuerdo que arde, como cuando la sal cae sobre una herida. **M**



SIEMPRE
HE QUERIDO
DISTINGUIR

Héctor Massa



Siempre he querido distinguir entre la energía de la vida y esa otra, extática y sacerdotal del espíritu, entre la distracción en el éxtasis del espíritu y la inquieta vivacidad de la vida, su disimulada indiferencia ante la conciencia de las razones.

Pensé que el espíritu debe someterse a las verdades, en tanto que la energía vital las utiliza y las somete.

El espíritu en su apariencia es el hacedor altruista de la civilidad humana; la energía vital es lo que utiliza para su propia afirmación y despliegue los dones de la naturaleza y el altruismo del espíritu. Y también pensé que esta diferencia surgió como el mandato albergado en algún momento que fuera la suprema escisión, el instante irreversible y originario de la historia: como el orden que encubre en lo profundo el arcaico dolor que nos inflige la desmesura del Incomprensible.

La vida parece haber vivido y vivir en el elemento de la vulgaridad, mientras el espíritu en cambio quiere avanzar, sometiéndose a una catarsis inexorable, hacia lo siempre anterior que es lo sublime.

Ya no cabe engaño acerca de que el espíritu es religioso y ateo en cambio todo organismo que busca su lugar como ícono de la vida entre otros organismos. Y puede ocurrir así que el ser -y en particular el ser de la vida- sean juzgados por el espíritu como sus frívolos predicables. Y esto no es simplemente la maniobra por excelencia del idealismo, sino la tentación universal e inevitable del sujeto, la reticencia ante la insolente autonomía de lo sensible, la rebelión de lo que ha sido engendrado en el abismo ante la vida regocijante sobre la superficie estética de lo sensible.

Cuando digo que el espíritu es *naturaliter* religioso quiero decir que su esencia es la tentación y que toda religión es una cultura de la tentación, cultura de la polaridad entre el cielo y la tierra y polaridad esta que más bien parece la caprichosa rotación del Incomprensible cuando a veces finge ser la realidad del cielo y otras la de la tierra y su verdad, permutándolas como para mostrar que la posición del sueño puede ser ocupada por la realidad, y la de la realidad por la del sueño.

El espíritu -no la vida- vive como el esfuerzo más humano del hombre en el abandono a que lo tienen sometido los arbitrios del Incomprensible. Y como el amor por lo invisible, es decir, el amor, despierta de un sueño a otro sueño, intentando alcanzar el susurro de la vida verdadera, no ya la realidad de los cielos y la tierra, sino ese murmullo, ese poco de audición y visibilidad que lo rescatarían de aquel no ser nada que despierta en nada, el amor mismo, digo, se detiene y elige satelizarse, este abismal y rencoroso amor, en torno a la sinrazón de gracia de la vida.

La seriedad del hombre es el orbitar en torno a la caprichosa Gea, esta seriedad que se esfuerza en traer lo invisible a lo visible, en rescatar la tierra fugaz hollada una y otra vez por la tierra fugaz de lo sensible, el cirio de paciencia que arde en el viento de la turbación y la vergüenza para que el espíritu por una vez final deje de ser el vagabundo que de tanto en tanto enciende y apaga sus historias en la noche obstinada que las imágenes arrojan sobre la imaginación. **M**

IGNACIO ACOSTA

KEPOS SOBRE LA ARENA DE ESTE MUNDO

Regázame en tu delirio a medianoche
cuando el desierto no tenga sino libros,

álmame en tu cuerpo como un rayo de luna,
cuando aceche el escorpión de cobre.

En el instante que las hojas calman
el desierto pulveriza el furioso reloj,
la sed nos sueña con su líquido ausente
y en el espejo del pensamiento reverberan
huellas en cirílico y latín, a pesar de no tener
tú y yo
ni un nombre ni un pasado aquí y ahora.

EJERCICIOS CARTESIANOS

I
He dudado de las máscaras,
pero me has dado el rostro.
Sé que existo.

II
Lo infinito me excede,
ha borrado los nombres.
Mi huella tiene cinco caracteres en cirílico.

III
Un astro brillante,
y su primor,
debilitan mi traza en la arena.

IV
Quizá un estrépito
detenga el ocaso,
ese instante rotando en la eternidad.

V
El ejercicio poético
equilibra el sueño
en este mundo de cristales al azar.

VI
En el diálogo
hiere
el que silencia.

VII
En el silencio
ama
el que susurra.

VIII
Una flecha dorada
silencia el arpa fantástica,
ahora y para siempre callada
en la palabra.

IX
Si me abandonas de tu rostro,
de tu amor y tu temor,
moriré como un caballo de mar.

X
He dudado de la última letra,
pero me has dado el sentido.
Sé que existo.

LA MIRADA
COMO PUNTO DE LUZ
Y DE MUERTE

EL CASTILLO DE LOS CÁRPATOS
DE JULIO VERNE

Raymond Bellour

A poderarse de la mirada, que se vuelve así la de su lector, para conducirlo desde un momento casi inocente en el que la visión humana se encuentra aumentada por medio de una simple máquina hasta el instante supremo en el que un puñal atraviesa un corazón de mujer; todo con un dispositivo artificioso que mezcla varias artes de imagen y sonido: eso es lo que logra *El Castillo de los Cárpatos*, uno de los últimos “Viajes Imaginarios” de Julio Verne, en los años que vieron surgir el kinetoscopio Edison y tres años antes de la primera proyección de Lumière.

Hay bastantes mujeres en los relatos de Julio Verne, a lo largo de los que hombres de todas las edades se enfrentan a asuntos improbables, nacidos de una furia científica que condensa dos siglos en uno para bosquejar un futuro posible para la especie humana. Grauben es la imagen convencional, la joven virlandesa de la que se separa con remordimiento el héroe todavía adolescente para llevar a cabo con su tío sabio un mítico *Viaje al centro de la tierra*. Axel toca así los orígenes del mundo, hasta resurgir navegando sobre la lava de un volcán, transformado en un hombre capaz de enfrentar la conclusión lógica de un matrimonio por el cual el relato progresa, sin ser afectado en verdad. Pero ocurre que las heroínas se encuentran en situación de inducir, más directamente, los efectos de cristalización por los cuales el héroe se halla comprometido en una dependencia imaginaria que forma su capacidad simbólica. Es lo que ocurre en *La estrella del sur*. El ingeniero Cipriano Méré es atraído por Alice Watkins, de quien el relato no cesa de asociar el esplendor con el del más grande diamante del mundo, bautizado por la joven de modo de dar su título a la novela (“el diamante tallado refracta la luz más que cualquier otro cuerpo transparente”). En nombre de un matrimonio cuya demanda se formula en la primera línea del relato, el héroe cumple un periplo iniciático que conduce de su crisol de químico al interior de una mina, de una “gruta maravillosa” a un estómago de avestruz, para cambiar finalmente un diamante único que estalla y se volatiliza contra la realidad de un amor. Lo mismo ocurrirá, de otra manera, en *El rayo verde*. Esta vez será Helena Campbell, verdadera heroína, que enuncia ella misma las condiciones de su futuro matrimonio, vinculándolo a la aparición del “Rayo verde”. Será necesaria todavía una seguidilla de pruebas, un abismo abierto en el mar y “toda una tempestad” desencadenada en la legendaria gruta de Fingal para que el instante casi elíptico del último rayo lanzado por el sol desde el fondo del horizonte sin mancha se trasmute en el brillo de dos rayos cruzados: “¡el rayo negro que lanzaban los ojos del joven (...); el rayo azul escapado de los ojos de la joven!”. Siempre, en Verne, el deseo ha partido relacionado con la conversión de la sombra en luz, así como con la trasmutación de una luz en otra. Imagen ejemplar de *Miguel Strogoff*. Al brillo de la hoja del cuchillo calentada hasta el blanco que el verdugo tártaro pasa delante de los ojos del enviado del zar, el relato opone la efervescencia oculta de las lágrimas conteniéndose en los ojos del héroe ante la visión de su madre asesinada.

Así, siguiendo la trayectoria que une un hombre al deseo de una mujer, la mirada se encuentra sometida a un transporte extremo: que sea amenazada como tal, hasta tener que mimar el enceguecimiento, o se encuentra llevada,

según un ciclo de metamorfosis, hasta el cuerpo más interior de la tierra, pasando de la luz a la sombra y a la luz e induciendo al espectador intermitente de un inmenso fantasma. Es este fantasma y este espectador que fija en su intensidad mortífera *El Castillo de los Cárpatos*. Sin duda fue suficiente para haberlo convertido en un libro favorito de su autor.

Todo comienza con la luz y con el ojo humano, tan lejos como pueda llegar. “El sol empieza a declinar. (...) Hacia el suroeste, dos aperturas de la cadena dejaban pasar un oblicuo haz de rayos, como se filtra un chorro de luz por una puerta entreabierta. (...) En el momento en el que los rayos penetraban por la abertura del oeste, Frik se volvió; después, con su mano medio cerrada, hizo un catalejo (...) y miró muy atentamente. / En la claridad del horizonte, a una buena milla, pero muy empequeñecidas por el alejamiento, se perfilaban las formas de un burgo. (...) Bajo el efecto de una luz brillante su relieve se recortaba con esa nitidez que presentan las vistas estereoscópicas. De cualquier manera era necesario que el ojo del pastor estuviera dotado de una gran potencia de visión para distinguir algún detalle de esa masa lejana”. Pero su ojo era insuficiente para ver lo que debía ser visto a fin de que la narración comience. Fue necesario entonces que un vendedor ambulante de paso ofrezca al pastor un larga vista capaz de prolongarle “bellamente la mirada” para que se forme un nuevo paisaje, al grado de que este último perciba, en la calle grande del pueblo de Werst, a Nic Deck, el guardabosque, y a Miriota, su novia, y después, al fin de una larga panorámica, el burgo recientemente entrevisto. Pero esta vez Nic Deck no distingue solamente, plantado en el extremo de uno de los bastiones del castillo, el haya cuya cuarta rama caída anuncia, como quiere la leyenda, el fin próximo del castillo abandonado; ve una humareda que se escapa; y esta imagen, que se muestra enseguida a otros pobladores, del “castillo visionado” cuya crónica ya se hizo, le basta al relato para ponerse en marcha.

Esta escena de apariencia anodina conduce, después de muchos enredos, a dos escenas centrales que se deducen una de otra a lo largo de un relato que mezcla a gusto una acumulación de enigmas y revelaciones hermenéuticas. Ambas reúnen a tres personajes: el conde Franz de Telek, el héroe romántico, la Stilla, una bella y joven cantante, el barón Rodolfo de Gortz, el rival maléfico, que se desdobra en el inventor Orfanik. Como todos los personajes de Julio Verne, estos obedecen a la ficción de una psicología sin realismo, formada con puras convenciones, pero cuya abstracción casi caricatural sirve sobre todo a la fábula, tanto las fatalidades juguetonas de su puro desarrollo como sus apuestas que combinan dispositivo y símbolo.

La primera escena se sitúa en el teatro San Carlo de Nápoles. La Stilla da su función de despedida interpretando uno de sus roles favoritos, la Angélica del *Orlando* de Arconati. La razón que obliga a esta cantante admirada a abandonar la escena tiene que ver con el “pavor irracional, aunque muy real en suma”. Hace seis años que un espectador de una asiduidad excéntrica la persigue, asistiendo a cada una de sus representaciones. “Jamás había buscado encontrarla en otro lugar que no fuera el escenario, jamás se había presentado en su casa ni le había escrito. Pero todas las veces que la Stilla debía cantar, no



importa en que teatro de Italia, se veía pasar por el control a un hombre de gran talla, envuelto en un largo y oscuro sobretodo, cubierto por un amplio sombrero que le ocultaba el rostro. Ese hombre se apresuraba a tomar su lugar al fondo de un palco con celosía, anticipadamente reservado para él. Permanecía encerrado, inmóvil y silencioso durante toda la representación”. De tal modo, esa “mirada imperiosa fijada sobre ella”, aunque invisible, terminó por provocar en la cantante “una emoción nerviosa y persistente”, hasta el punto de comprometerla a retirarse. Se sentía reconfortada en su decisión por el amor arrebatador que le consagraba Franz de Telek desde el instante en que la había escuchado cantar en Nápoles (“Como si un vínculo invisible, que no hubiera podido romper, lo hubiera atado a la cantante”); y ella ha aceptado transformarse en su mujer. Si bien la función de despedida se transmutará fatalmente en la del drama.

“Llegó, aquella dramática escena en que muere la heroína de *Orlando*. Jamás la admirable música de Arconati pareció más penetrante, jamás la interpretó la Stilla con acentos más apasionados. Toda su alma parecía destilarse a través de sus labios... Empero, se diría que esa voz, desgarrada por instantes, se iba a quebrar, jesa voz que no se escucharía nunca más!/ En ese momento, la celosía del palco del barón de Gortz cayó. Una cabeza extraña, de largos cabellos encanecidos, con ojos de fuego, se pudo ver; su cara estática era de una espantosa palidez y, desde el fondo de las bambalinas, Franz lo percibió en plena luz, cosa que nunca había ocurrido./ La Stilla se dejaba llevar entonces por toda la fogosidad de esa raptadora *strette* del canto final... Acababa de repetir esa frase de un sentimiento sublime: *Innamorata, mio cuore tremante, / Voglio morire.../ De pronto, se detiene.../ El rostro del barón de Gortz la aterra... Un espanto inexplicable la paraliza... Lleva rápidamente la mano a su boca, que se enrojece de sangre... Se tambalea, cae.../ El público se ha levantado, palpitante, sin aliento, en el colmo de la angustia.../ Un grito se escapa del palco del barón de Gortz.../ Franz acaba de precipitarse sobre el escenario, toma a la Stilla en sus brazos, la levanta... la mira... la llama.../ “¡Muerta!...¡muerta!... grita, ¡muerta!” La Stilla está muerta... Una vena se ha roto en su pecho... ¡Su canto se extinguió con su último suspiro!”*

La segunda escena se sitúa cinco años más tarde. Después de haber evitado perder la razón, Franz de Telek, recluido en su castillo de Krajowa, sale al fin del aislamiento romántico en que lo ha hundido su dolor. Llega a Werst, acompañado por su soldado Rotzko, y se entera de los acontecimientos que se han sucedido en el pueblo desde la aparición del humo en el castillo de los Cárpatos: Nic Deck y el doctor Patak han intentado en vano aproximarse al viejo burgo. El último vio, o creyó ver, “formas extrañas pasar de un horizonte al otro, subir, agacharse, descender con las nubes. Se habría dicho que se trataba de especies de monstruos, dragones con colas de serpientes, hipogrifos con grandes alas, krakens gigantes, vampiros enormes que se precipitaban como para capturarlo con sus garras o engullirlo en sus mandíbulas”. Los dos escucharon “ruidos”, “soplos ensordecedores”; vieron brotar de la torre central “una claridad intensa” que se propagaba por la superficie de la meseta, una “fuente fotogénica, que parecía abrasar las rocas, al mismo tiempo que las baña con una extraña

lividez.” El doctor se encontró por un largo tiempo clavado al piso por una fuerza sobrenatural, el guardabosque fue fulminado cuando puso la mano sobre un herraje para abordar el puente levadizo.

Franz de Telek no puede, a su vez, sino emprender la misma expedición cuando se entera que Rodolfo de Gortz es el señor de ese castillo en el que no había reparado desde hacía tiempo. El joven conde se siente tanto más inclinado a hacerlo porque creyó escuchar la voz de la Stilla llegando a la sala del albergue, como en un sueño. La segunda escena se sitúa así al comienzo de un recorrido que lo lleva al corazón del castillo, un trayecto al que es atraído por tres fuerzas: la imagen de la Stilla, apareciendo antes que nada, apenas un minuto, sobre el terraplén del bastión, cerca del haya legendaria, en el vestido que llevaba para la escena final de *Orlando*; su canto, que vuelve como un soplo fugaz cuando Franz de Telek penetró en el castillo del que queda en seguida prisionero; en fin – no se sabe como decirlo, a tal punto esta fuerza parece móvil e imprevista – un rayo, un “punto luminoso” que podría en primer lugar ser enviado por la Stilla para guiarlo, posteriormente ser parte de la imagen evanescente de la joven: punto de luz variable, “ángulo luminoso” que, tan pronto como el conde logra huir de la cripta en donde se encontraba encerrado, le permite orientarse en los espacios subterráneos del castillo antes de llegar a la revelación final. Franz de Telek se formó entonces la hipótesis de que después de haberla dado por muerta sobre el escenario de San Carlo, la Stilla había sido raptada por Rodolfo de Gortz, y después encerrada por él en el interior del castillo de los Cárpatos, donde se habría vuelto loca – porque no respondió, en su breve aparición, al llamado de su amante.

La escena en sí es difícil de describir – de ahí adquiere parte de su fuerza y de su interés. Curiosamente, ha sido preparada por un intercambio en el que el conde entrevé a los protagonistas sin poder ni escucharlos ni intervenir, y que el relato deja libre a los comentarios del lector. El barón y Orfanik ponen a punto su plan para hacer saltar el castillo a la llegada de los policías, que fueron llamados como refuerzo por Rotzko, y para sepultar a Franz de Telek; evocan también el sistema telefónico instalado en el albergue de Werst: “En aquella época – remarcaremos muy particularmente que esta historia se desarrolló en uno de los últimos años del siglo XIX – el empleo de la electricidad, que a justo título es considerada ‘el alma del universo’, había sido llevado a sus últimos perfeccionamientos. El ilustre Edison y sus discípulos habían culminado su obra”. De ahí las maquinarias sabias de Orfanik, sus “siluetas fotográficas de monstruos proyectadas por medio de potentes reflectores”, sus placas imantadas, sus corrientes eléctricas, para alejar a Nic Deck y al doctor Patak; de ahí la imagen y la voz de la Stilla para atraer a Franz de Telek.

Es por medio de un sistema de puertas digno de *Metrópolis* o de *La Tumba Hindú* que el conde termina por llegar a un “cuarto” o “sala”, con una parte que permanece iluminada mientras que la otra está hundida en la sombra. Pinturas espesas, antiguos tapices con personajes recubren los muros; pesadas cortinas cuelgan en las ventanas; una alfombra de gruesa lana amortigua el ruido de los pasos sobre el piso. Todo el fondo de la pieza, a la derecha de la puerta, está en la oscuridad. A la izquierda, por el

contrario, sobre un estrado cubierto de paños negros, está instalada una pantalla potentemente iluminada. A algunos metros de esa pantalla se encuentra un sillón en el que un hombre está sentado, cerca de una mesita en la que se apoya una caja ornamentada cuya tapa levantada deja ver un cilindro metálico. El relato nos describe a ese espectador en el que Franz de Telek, aproximándose por atrás del sillón, adivina a Rodolfo de Gortz: “una persona que guardaba una inmovilidad completa, la cabeza volcada contra el respaldo del sillón, los párpados cerrados, el brazo derecho extendido sobre la mesa, la mano apoyada en la parte anterior de la caja”. En el instante en que Franz de Telek levanta su mano armada con un cuchillo para atacar a Rodolfo de Gortz, la Stilla aparece “de pie sobre el estrado, a plena luz, su cabellera suelta, sus brazos tendidos, admirablemente bella en su vestido blanco de la Angélica de *Orlando*, como se había mostrado sobre el bastión del castillo. Sus ojos, fijos en el joven conde, lo penetraban hasta el fondo del alma”. El relato se detiene así en la situación improbable hacia la cual todo lo conduce, asociando a sus dos actores-espectadores antagonistas, paralizados en la visión común de una misma imagen, y comulgando en una pasión idéntica por el canto que entonces se eleva: el final de la trágica escena de *Orlando*. El lector de la escena, por su



parte, se encuentra, según el grado de sus capacidades, entre previsión e identificación, del lado de cada uno de los dos hombres: el viejo barón, amo del mecanismo que pone en funcionamiento pero esclavo de su pasión exclusiva e inmoderada por la imagen del canto; el joven conde, víctima engeguizada de la ilusión que el mecanismo induce, porque cree viva a la Stilla y no puede sino creerla loca. La escena se desarrolla, al igual que aquella de otra época, sobre el escenario del teatro de San Carlo: deteniéndose sobre las palabras “*Voglio morire*”, la voz de la Stilla se debilita, se suspende, cada uno escucha el breve grito que exhala; pero ella “siempre está allí, de pie, inmóvil, con su mirada adorada”. Franz de Telek se abalanza entonces, dando cuenta por sus exclamaciones que la reencuentra aquí viva, y tiende hacia ella sus brazos; Rodolfo de Gortz estalla en una risa encolerizada, “se agacha, recoge el cuchillo que se escapó de la mano de Franz y lo dirige a la Stilla inmóvil.../ Franz se precipita sobre él a fin de desviar el golpe que amenaza a la infeliz./ Es demasiado tarde... el cuchillo la hiere en el corazón.../ De pronto, se deja escuchar el ruido de un vidrio que se rompe y, con los miles de pedazos de vidrio dispersados a través de la sala, desaparece la Stilla...”.

De esa manera, como exclama entonces el viejo barón, la Stilla escapa otra vez de Franz de Telek, cuya razón se desmorona y que rueda desvanecido al pie del estrado. Pero también se escapa de Rodolfo de Gortz: cuando este huye, apretando entre sus brazos la caja con el cilindro, una bala disparada por Rotzko, que conduce la expedición puesta en pie para tomar el castillo, destroza la caja mágica.

Es necesario primeramente esclarecer al lector dado a las suposiciones, como Julio Verne ilustra al suyo por medio de aclaraciones sabiamente administradas. Justo antes de la muerte de la Stilla, Rodolfo de Gortz adquirió a precio de oro el más bello cuadro de la cantante, obra del gran pintor Michel Gregorio, que la muestra en su papel favorito de Angélica. Por otra parte, tan pronto como se difunde la noticia del próximo retiro de la artista, él pudo, gracias a Orfanik, proceder a realizar una serie de grabaciones de los principales pasajes de su repertorio. En fin, cuando decide retirarse a su castillo de los Cárpatos con el propósito de disfrutar solo de la voz cuyas trazas supo conservar de esa manera, Orfanik concibió ese dispositivo hecho de vidrios inclinados, susceptible, tan pronto como un foco potente ilumina el retrato ubicado delante de un espejo, de hacer aparecer a la Stilla “por reflexión, tan ‘real’ como cuando estaba llena de vida y en todo su esplendor y su belleza”. Y esto tanto sobre el muro que rodea un castillo que en la intimidad de un cuarto oscuro, que se transforma así en un lugar de pruebas análogo a todas las grutas que frecuentan las narraciones de Julio Verne.

Se necesita enseguida – aunque recomponer la historia ya casi bastó – insistir sobre la puesta en acción de este dispositivo. Su interés no es únicamente el de anticipar, tres años antes de la proyección de Lumière, lo esencial de la situación de captación que aquel lleva a su culminación. Se trata de que lo haga de otra manera y por otros medios. En primer lugar, teniendo de entrada por adquirido que el sonido y la imagen van juntos, pero no cesando tampoco de considerarlos disociables, cada uno induce una ilusión

propia que culmina en su conjunción. Después, la belleza de este dispositivo se relaciona con su plasticidad: conviene tanto al decorado natural de una exhibición de “luz y sonido” que al recinto cerrado transformado en sala de un espectáculo. A este respecto, el apartamiento aquí inducido entre los dos regímenes de creencias propios a cada uno de los dos espectadores (sin hablar de Orfanik, que se desinteresa, con toda su pasión por la ciencia del mecanismo); esta separación interesa en tanto abre el campo que tomará en tenazas al cine: entre psicología individual y psicología colectiva. Se debe también subrayar que tal arreglo no entra solamente en la genealogía demasiado simple que conduciría a partir del comienzo todos los dispositivos de imagen y sonido hacia el cine, desde entonces destinado a subsumirlos. La fijación de la imagen no es aquí solamente – podemos por fin comprenderlo hoy en día – el defecto de una imagen destinada a animarse. Esta fijación posee un valor propio, que prefigura lo que el arte de las instalaciones a hecho más y más evidente desde hace veinte o treinta años, a través de las variaciones de principio a las que da lugar; como lo han hecho, por otra parte, las numerosas maquinarias que se escalonan antes del cine, sobre todo en el siglo XIX: el cine también es, desde cierto punto de vista, una instalación que habría logrado un éxito fantástico, en proporción con su pura pasión por el movimiento de la vida. En fin, a todo respecto, es notorio que este dispositivo del *Castillo de los Cárpatos* descansa, como muchos, en una conjugación de las artes.

Su escenario es antes que nada la ópera, arte más total que cualquier otro antes que el cine le quitara en parte este privilegio – porque puede también, como logro, recrearla o al menos registrarla. La ópera está dada aquí como el lugar de un placer absoluto – al menos a través de la pasión de Rodolfo de Gortz por la Stilla, más pura que la de Franz de Telek, que desea a la mujer antes que a la cantante (se reconocerán fácilmente, si uno lo quiere, los dos niveles de idealización distinguidos por Freud entre “estado amoroso e hipnosis”, según que el objeto deseado tome, en mayor o menor exclusividad, el lugar del ideal del yo). De entrada, si la pasión maníaca del barón se somete a las condiciones variables de la performance pública, se brinda en suplemento el goce privado propio del cuadro, como imagen del canto. Pero el cuadro no se transforma plenamente en mediador sino a partir de la muerte de la Stilla cuando, combinado con la voz grabada en el dispositivo de sustitución puesto a punto por el barón y su técnico, desarrolla también una potencia paradójica de imagen pura. Esta potencia apela a los vértigos que creará en tantos filmes toda imagen de pintura, aunque sea poco trabajada por su puesta en escena y su puesta en ficción. Aquí es la imagen fija y última de un relato destinado a quebrarse en ella – literalmente, porque la Stilla muere una segunda vez en el estrépito de una imagen destruida; el cuadro de allí en adelante no interesará más a nadie –, antes que su voz sea a su vez destrozada por una bala que supera al golpe del cuchillo.

Por último, como es frecuente en la tradición romántica pero con un singular exceso, una mujer muere por el deseo que sienten dos hombres. La lógica de esta muerte es aterradora, tan pronto uno se detiene a pensar. La Stilla es presentada en el relato como una mujer sin deseo; cuyo

deseo está incorporado en el canto. “Empero, esta gran artista que reproducía con tal perfección los acentos de la ternura, los sentimientos más poderosos del alma, jamás, se decía, había sentido en su corazón los efectos. Jamás había amado, jamás habían respondido sus ojos a las miles de miradas que la envolvían sobre el escenario. Parecía que no había querido vivir sino en su arte y únicamente para su arte”. La primera mirada de Franz de Telek sobre la Stilla, que entra en el relato con esas palabras, perturba sin perturbar esa superficie ideal, porque el joven conde no logra ni siquiera aproximarse a la cantante, que se niega a ese contacto como al de todos sus “fanáticos admiradores”. Es la mirada de Rodolfo de Gortz, que toma narrativamente la posta, la que precipita las cosas. Con certeza, solo esa mirada sin deseo de objeto provoca el cambio de la Stilla: su decisión de abandonar la escena y, en el mismo golpe, aceptar “con una simpatía que no busca para nada disimular”, pero sin otras inflexiones, el amor de Franz de Telek. Se ve así fundirse la implicación entre los dos hombres, entre un deseo sin nombre, que inspira una pura posesión de imagen, y un deseo de imagen que se querría realidad. Si bien la mirada, final y asesina, de Rodolfo de Gortz encuentra su reverso en las palabras que este dirige al conde después de la muerte de la Stilla: “¡Es usted quien la mató!... ¡Maldito sea usted, conde de Telek!”

La segunda escena repite el efecto de la primera. Es porque su eterno amante quiere creerla viva que Rodolfo de Gortz debe matar a la Stilla una segunda vez, pero esta vez verdaderamente, si se puede decir, es decir en imagen. Raramente el fantasma romántico habrá sido llevado a tal culminación, de acuerdo a una lógica comparable a aquella con la que el ficticio Edison desenreda los excesos idealistas en *La Eva futura* de Villiers de l’Isle Adam. Es en efecto la imagen de una imagen, el reflejo en espejo del cuadro, la que destruye el barón con una cuchillada en pleno corazón. Porque si la voz y los escenarios que ella ilustra – esta mujer que canta para reclamar su muerte – sirven por excelencia para emblematicar “la derrota de las mujeres”, es la imagen, soporte de esa voz, la que hay que destruir todavía cuando la percepción de su cuerpo real, o semi real, se ha extinguido: la imagen de la proyección misma, mecánica y por eso mental, a la que la percepción le ha atribuido de inmediato el valor de alucinación. En esto *El Castillo de los Cárpatos* y el cine tienen un lazo compartido – pero a través de la imagen que, en esta novela, es una imagen fija, que se anima por subterfugios materiales y destinos psíquicos. Imagen a la que corresponderá, en el seno de la imagen animada del filme, la parte irreductible de visión fija que subsiste en él.

De la misma manera que el dispositivo que permite inducirla, esta imagen es demasiado fuerte, por su hesitación entre la visión fija y la alucinación motriz. Si Orfanik remite de buena gana a Rotzko, al fin del drama los “fonógrafos” en los que fueron recogidos los otros cantos de la Stilla, y si Franz de Telek, en su castillo, vive la locura de los héroes románticos destrozados por su ideal, calmándose solamente con la escucha de la voz, el cuadro desaparece del juego como imagen que encarna la promesa del dispositivo y su paradójica animación. Permanece enterrado con Rodolfo de Gortz bajo las ruinas del burgo, una vez que el destino imaginario de este último queda sellado por la destrucción de la caja de música. Se

ve también así hasta que punto el personaje está exclusivamente vinculado a la imagen de la muerte que él produce, a la escena y al canto que lo encarnan: es solo la pérdida de este último canto, unido a la muerte por el acontecimiento y por su tema, que determina el “suicidio” de Rodolfo de Gortz.

Por otra parte, esta imagen de una fijación excesiva suponía, en reserva del drama y desde el origen, su antídoto narrativo: el casamiento anunciado de Miriota y de Nic Deck, pareja que forma así el doble pastoral y burgués de la pareja romántica, y del terror que inspira en vista del desarrollo natural de la vida misma. Miriota, como muchas de las personas de su pueblo de Transilvania, cree en las leyendas fantásticas de otra época, que tienen lugar en el viejo castillo. Así la historia se perfecciona gracias a su personaje que, como lo quiere su nombre, asocia para un apasionado del anagrama como Julio Verne (Marc Soriano lo ha visto bien en su biografía), dividiéndose y uniéndose, espejo y reflejo. Esas leyendas son aquellas a las que el cine asegurará pronto el relevo, desde que la ilusión interna a su movimiento creará triunfar sobre las intermitencias propias de los dispositivos que lo anticiparon, permaneciendo apegado a su cuerpo más secreto, esto es a la imagen fija.

Stilla: este nombre que no es un nombre ni dice nada más. Dice en inglés la inmovilidad, el congelamiento y, también, la foto, el fotograma. Dice, igualmente, el cuerpo del filme en femenino. Es entonces a la mujer que le toca ser tanto el cuerpo material asesinado por la mirada de los hombres como la encarnación del dispositivo según el cual la imagen de ese cuerpo de luz se suspende, bajo el efecto de la mirada, como punto de luz y de muerte. **M**





LA FRAGATA DE PIEDRA

(CUADROS
DE LA INVASIÓN INGLESA
A MALDONADO)

Alejandro Paternain

Tres muchachos

«**U**n muchacho es un muchacho. Dos muchachos, son dos muchachos. Tres muchachos, ya no se sabe lo que son».

Así había hablado tía Leonor en octubre de 1806, sin saber que recogía una sabiduría de siglos y que la proclamaba, también, para los siglos. Tía Leonor vivía en las afueras de Maldonado, criaba gallinas, ordeñaba dos lecheras y había conquistado con justicia fama de rezongona. La irritaban la pereza de las gallinas, la haraganería de las lecheras, la tacañería de los compradores de leche y de huevos, el viento pampero, la escarcha invernal, las impertinencias de los pájaros en primavera. Y por sobre todo, un trío de muchachitos que solía caer por su rancho para robar huevos, plumas y pedazos de bosta seca. A menudo los diabólicos angelitos se divertían apedreando las gallinas, escondiéndose tras los cercos de tuna y desafiando a tía Leonor para que saliera a batirse con los ingleses, salvo que fuera tan collona como el marqués de Sobremonte.

“¡Estás frita, tía Leonor!”, le gritaban parapetados tras el cerco. Y se ponían a imitar estampidos: “pum, pum, pum”. Enarbolando una escoba, la hostigada mujer rebasaba la línea de tunas, atacaba por la retaguardia a los asaltantes y los dispersaba con energía a pesar de su medio siglo bien cumplido.

Tenía razón de sobra: tres muchachos, ya no se sabe lo que son. Mirándolos dispersarse en fuga, suspiraba con resignación y pensaba que al día siguiente volverían las travesuras, los hurtos desvergonzados, las insolencias y los juegos guerreros, amparados en una alianza a prueba de zurras y escobazos. El mayor de los tres, veterano de nueve años, disparaba hacia Punta del Este, donde vivía su padre, un pescador vasco apellidado Mendieta. El que le seguía en edad echaba a volar sus ocho años tierra adentro y no paraba hasta la chacra de sus progenitores, un casal de labriegos galaicos, siempre encorvados sobre los surcos. Y el último, un pillastre de seis, se refugiaba en el pueblo, en la tienda de su madre, una riograndense viuda que vendía velas y jabones.

El mayor se llamaba Ángel, pero le decían Lito. Era flacucho, ágil, mandón. Sabía nadar, manejar remos y arpones y alardeaba de todo eso. También juraba que no tenía miedo de nada.

El segundo llevaba por nombre Ignacio, y por apodo, Nacho. Envidiaba al tercero, Antonio o Tono, porque había nacido con el siglo. Y para desquitarse, se lucía con frecuencia montando el petiso de su papá, el Labrador.

Tono berreaba y se rebelaba con frecuencia. Se creía un desheredado: del grupo, por ser el menor; de su madre, por vivir más preocupada de los hermanitos que de su Tono; y del destino, por haberlo dejado huérfano de padre. Pero diciéndose en voz baja que él era hijo del siglo, hallaba un poco de consuelo.

No valían rebeliones ni berrinches. Lito era jefe indiscutido. Sabía hacer anzuelos y pescar en las lagunas. Transformaba cualquier palo en una pistola y cualquier mango de azada en sable o mosquete. Conocía los vientos y las mareas y repetía que habría de ser marino y que no pararía hasta capitanear una fragata. Nacho y Tono

callaban, obedientes y meditabundos. Pero se vengaban por dentro, Nacho imaginando que llegaría a sargento mayor de Blandengues, pues era diestro en jinetear; y Tono pensando en que él ya tenía una fragata. Buena para el oleaje y habituada a las mareas, puesto que estaba en la orilla. Imbatible y durísima, dado que era de piedra.

En efecto, descubierta por las mareas bajas, y señoreando la extensa y desierta playa que va desde Punta del Este hasta la de la Ballena, entre las piedras de la Aguada sobresalía una roca alargada, pulida en su cara superior, con mejillones adheridos en su basamento. Muy poco costó al Tono convertirla en embarcación; y no en bote o chalupa de llevar y traer, sino en fragata de alta mar, de las que tanto hablaba Lito –por haber oído relatos de su padre. La superficie pulida era la cubierta superior; un abultamiento en uno de los extremos, el castillo de proa; los mejillones, las troneras de los cañones. No había asideros para mástiles, jarcias, vergas, velas y velachos; pero Tono imaginaba sin dificultad y sin trabas el más generoso y blanco velamen, los mástiles más altos y aiosos, el cordaje más intrincado y trepidante. Y capitaneaba a su gusto y hasta elegía el estado del mar y la fuerza de los vientos que mejor le cuadraban, sin importarle que sus compinches tripulasen su fragata sin saber que se trataba, precisamente, de la más linda nave que hubiesen visto los océanos y mares del mundo. Nada dijo a Nacho ni a Lito, ni siquiera cuando éste anunció que se estaba construyendo un botecito de cuero, una especie de coracle o pelota, y que muy pronto podrían navegar por la laguna del Diario y, con suerte, probar en la rada de Maldonado, durante el verano y con las calmas. “Mi barco es mejor”, pensó.

Era el primero que llegaba a la fragata de piedra. Recorría la cubierta; daba órdenes; arrojaba trozos de bosta (robados en el corral de tía Leonor) contra el agua, a modo de proyectiles; observaba el horizonte a través de un tubo de cartón (los hurtos proveían de todo) a modo de catalejo; y escudriñaba hacia los cuatro puntos cardinales para ver quiénes primereaban: los ingleses, o sus compinches.

Hasta entonces, la victoria era siempre para Nacho y Tono, quienes aparecían portando sables, mosquetes, municiones, provisiones de boca. Tono, condescendiente, fondeaba su fragata, permitía que sus compinches la abordasen y les perdonaba que confundiesen su barco de guerra con un simple puesto de observación. “Qué brutos”, pensaba. Y enseguida prestaba oídos a las palabras de Lito, quien no hacía más que repetir las de su padre: Maldonado y la isla Gorriti estaban indefensos, los servidores de la batería de la Aguada no hacían otra cosa sino pelar la pava, y los ingleses volverían. Según Nacho, sus padres juraban y rejuraban que después del desastre del 12 de agosto en Buenos Aires, los ingleses tendrían ganas de nuevos desembarcos. Y era rumor generalizado que tía Leonor había prometido espantar ella sola a todos los herejes que tuviesen el atrevimiento de pisar las playas de Maldonado. “A escobazos y con aceite hirviendo”, agregaba Nacho.

Así pasaban las mañanas, refiriendo cuanto habían escuchado, dividiéndose en bandos de acuerdo con las opiniones y hasta apostando una pluma de garza, una caparazón de mulita o un colmillo de lobo marino sobre si los dichosos ingleses asomarían sus narices por Maldonado, o las dejarían de asomar. Llegado el mediodía, y asediados sus estómagos, se rendían y se iban a comer.

Durante la tarde, tras desertar, según costumbre, de la doctrina impartida por el cura Manuel Alberti, volvían a congregarse en las afueras de Maldonado; y secundados por una docena de arrapiezos tan desgredados y chillones como ellos, alborotaban el vecindario a fuerzas de corridas, grescas y pedradas, mientras llenaban el aire de aquellas tardes de octubre de 1806 con amenazas y desafíos, con voces de carga a la bayoneta, con gritos repetidos: “¡A los ingleses, a los ingleses!”

Capítulo II

Los fugitivos del “Oriente”

Amigos:

Estos tiempos van tan acelerados que parecen mentira. Ayer, como quien dice, apenas diez días atrás, se encontraba este redactor de “La veleta serrana” discurriendo por las calles de Córdoba y preparando su viaje de corresponsalía a la Banda Oriental. Y hoy ya ha puesto sus pies inquietos –junto con todo su ser, igualmente inquieto– en la amurallada Montevideo, donde anda de cacería de noticias, rumores, pareceres, acerca de las evoluciones e intenciones de la armada británica en el Plata.

No creo que haya súbdito de este virreinato que pueda permanecer ajeno a la perturbación que la presencia de los barcos del comodoro Popham viene generando. Derrotados hace menos de dos meses en Buenos Aires, han tenido los ingleses el descaro de merodear en nuestras costas, ostentando su pericia marinera y jactanciosos por poseer barcos bien artillados y veloces. Damos por seguro que buscan recordar aquella canallesca acción del año 4, contra la flota en que cruzaba el Atlántico el nunca bien ponderado Bustamante y Guerra. Y hasta es posible que procuren por todos los medios mantener imborrable en estas tierras de la corona hispana, la memoria de Trafalgar. Desde entonces ha pesado sobre nuestras cabezas la amenaza británica. Ya lo probó Buenos Aires, invadida, conquistada, paseada de arriba abajo por los rubios oficiales (del brazo de muy solícitas señoritas porteñas) y al fin reconquistada a sangre y fuego. Y ahora, cuando creíamos que escarmentarían, que llevarían anclas, que pondrían proa hasta El Cabo, de donde vinieron, resulta que permanecen rondando nuestras costas como una plaga. ¡Qué ingenuos hemos sido!

Montevideo hierve de aprestos bélicos. Cada ciudadano imagina que la escuadra de Popham atacará, aunque nadie sabe cuándo ni en qué punto concentrará sus fuegos.



Corren los montevideanos de un sitio al otro, preparando las baterías, presentándose voluntariamente al servicio de los bastiones, ofreciendo, con la generosidad de siempre, sus bienes de fortuna y, con desprendimiento admirable, sus esclavos para que luchen en primera fila.

Amigos cordobeses: Montevideo está muy cambiada desde los tiempos en que este redactor la vio por última vez, cuando era niño. Bien saben los lectores de “La veleta” que Cayetano Fresco no es oriundo de Córdoba, aunque vivió siempre allí, sino de Colonia, y que sólo pisó Montevideo dos veces. ¡Vieran ustedes ahora esta plaza fuerte! Hay muchas casas con techos de azotea, se han poblado varias manzanas que eran –en el recuerdo– baldíos espaciosos donde pastaban ovejas y caballos, las damas se engalanan con más arte, se anda más de prisa y toda la ciudad parece decidida a vivir un vigoroso amanecer. Si no fuera impiedad, habría que decir que las guerras –como las riñas a ciertas personas– robustecen los ánimos y suben los colores a la cara.

Nadie ignora en esta plaza que los ingleses están esperando refuerzos. Dan bordadas y fondean para hacer tiempo, mientras ya habrá zarpado de El Cabo, o de Jamestown en Santa Elena, o de la mismísima Londres, una nueva escuadra con más tropas, armas, pólvora y pertrechos. No ha de ser grato pasarse los días en los barcos, acodados en las bordas, sin llevarse a la boca frutas o carnes frescas. Hasta el agua empezará a corrompérseles.

¿Por qué lanza este corresponsal tales afirmaciones? ¿Qué pruebas tiene? Mitiguen nuestros lectores cualquier resquemor y recuerden que ni “La veleta” ni Cayetano Fresco mintieron jamás ni sacaron a la luz otras noticias que las estrictamente apadrinadas por fuentes confiables. Los ingleses han aguardado nuevas fuerzas para repetir





el zarpazo: esta es la verdad de este redactor, apoyada en dos pilares.

El primero ya está en conocimiento de los montevideanos desde ayer, 7 de octubre. Su Excelencia el gobernador Ruiz Huidobro lanzó una proclama en la que llamó a su pueblo a las armas, instó a quienes aún no lo hayan hecho a engrosar los tercios nacionales, sin excluir a muchachos de 12 a 14 años para “realizar tareas compatibles con su tierna edad”, y dijo que, llegado el caso, era preferible “morir con honor antes que rendirse a un enemigo que por motivos del primer orden es insufrible a todo español”. Según Ruiz Huidobro, los esperados auxilios ya llegaron a los ingleses: 35 o 40 embarcaciones y alrededor de cuatro mil hombres procedentes de El Cabo. Y el navío “Raisnable” surto en Río de Janeiro, asistido por una corbeta británica y un barco americano, trajo víveres, pipas de vino y de aguardiente.

El segundo pilar fue confiado a este redactor gracias al tacto (y a los contactos) que son el orgullo secreto de su oficio. El caso es que este amigo de ustedes, queridos lectores, entabló relación con un sacerdote que ha nacido en esta plaza hace sesenta y dos años, que se ha granjeado el cariño de las gentes por su buen carácter y sencillez de costumbres, que se ha educado en Córdoba (con lo cual sería superfluo resaltar su formación y sus letras) y que sabe mantenerse enterado de lo que importa. A riesgo de herir su modestia, y como no pidió que se ocultara su nombre, lo sabrán los lectores. José Manuel Pérez Castellano es el sacerdote en cuestión. Por él se supo que precisamente ayer, 7 del corriente, llegó correo de Maldonado; que las noticias produjeron revuelo, pues aludían a los auxilios británicos; y que la revelación se produjo gracias a un episodio de ribetes insólitos.

Imaginen ustedes a cuatro hombres, cansados y hambrientos, que llegan en un bote a las playas maldonadenses; que tras refrigerarse y devorar lo que quisieron darles, informan que vienen escapados de la isla de Lobos; que ningún temporal ni naufragio los echó a esa isla inhóspita, sino que allí lograron zafar de la custodia de los marineros de un bergantín inglés, con quienes estaban buscando agua, cuya falta sufrían; y que su prisión no se debía a delito alguno, sino a que eran marineros del “Oriente”, un corsario de 24 cañones que al mando del francés Estanislao Couraud y enarbolando pabellón español guerreaba contra los negreros ingleses en las costas africanas. No tuvo buena suerte el “Oriente”, pues al fin fue apresado cerca de Santa Elena por el barco de guerra “Adamanto” y casi toda su tripulación capturada. Por fin, ya fuese por descuido de los guardias, por audacia o desesperación de los prisioneros, los cuatro fugitivos lograron ampararse en las orillas de la Banda Oriental y dar cuenta detallada de las maniobras navales británicas, del destino de los auxilios, del embotellamiento que se estaba produciendo en la boca del Plata.

¿Habían imaginado algo tan novelesco? Desde ahora, “La veleta serrana” no tendrá que gastar un solo peso en pagar a redactores de folletines. Con la mitad de la suma destinada a los chapuceros, o aun con menos, solventará los trabajos de Cayetano Fresco, enamorado como ninguno de la verdad y conocedor como pocos de los modos de exprimir los frutos de la realidad y de los tiempos que corren. Los de su estancia en Montevideo llegan a su fin. Mañana parte hacia el este cerril y semisalvaje. Como lo



leen, amigos. Cayetano Fresco emprenderá un azaroso recorrido, atravesará cinco arroyos caudalosos, soportará intemperies, cansancio, peligros, andando por regiones donde abundan fieras y calamidades diversas.

Existen muy serios motivos para semejante viaje. Por lo pronto, este redactor no cree en un ataque inmediato a Montevideo. Piensa que los ingleses aún no están reforzados convenientemente. Juzga que las defensas de la plaza son firmes, no obstante las críticas del buen Pérez Castellano. Que la Ciudadela está mal situada, que las murallas debían ir de uno a otro lado de mar a mar, que el enemigo puede colocar baterías donde se le antoje y sin que le maten gente; así se lamentó el afable tonsurado, pero tal vez se equivoca. Como también se equivocan todos aquí, desde el gobernador hasta el último esclavo, desde los altos oficiales hasta los modestos mandingas: los

cañonazos ingleses no habrán de resonar mañana. Falta un tiempo todavía. La escuadra de Popham desembarcará sus tropas, qué duda cabe. Mas no donde ahora Cayetano Fresco respira, sino donde respirará dentro de pocos días: en Maldonado.

Para allá se va, no por imitar al virrey Sobremonte en su prudente retirada de Buenos Aires a Córdoba, sino por su fino olfato periodístico y para estar en el lugar de los hechos. Dijo Ruiz Huidobro que Montevideo no se rendirá y que antes de arriar banderas se convertirá en una ruina llena de muertos, en una nueva Sagunto. Dice Cayetano Fresco, sin pompa ni retórica, que nadie se abalanza sobre ninguna Sagunto sin haber consolidado antes una cabecera de puente. Avisado y pragmático, Cayetano Fresco será testigo de esa cabecera de puente británica clavada como un dardo venenoso en las costas apacibles y casi vírgenes del Plata.

Capítulo III

“Me gustan los sudamericanos”

A bordo del “Raisable”, navío de S.M.B.
1º de octubre de 1806

Mi querida Florence: Desde que zarpamos de Río de Janeiro no he hallado tiempo ni calma para comenzar a escribirte tal cual me había propuesto. Cartas para ti, y solo para ti, pero no memorias como las que escribe el teniente Samuel Walters, buen ejemplo, dicho sea al pasar, de registro de los hechos sobresalientes. Y buen estímulo para mí, pues de verlo escribir con tan serena disciplina me vino una vergüenza muy grande y consideré que demorar un día más sin dedicarte unos renglones sería imperdonable.

Tengamos paciencia sobre cómo y cuándo arribarán a tus manos estas misivas. Los correos están sometidos al ir y venir de nuestros barcos, y éstos a las necesidades de las operaciones que se proyectan, tanto sobre Montevideo como sobre Maldonado. No te agites si mis líneas demoran, o si llegan, de repente, todas juntas. No pienses nada malo, pues el mal siempre viene cuando se piensa en él. No pienses tampoco en que tu Philip te ha olvidado, pues antes preferiría caer en lo profundo del océano que olvidar a mi rubia Florence allá en Hereford natal, a orillas del Wye, paseando entre el rumor de las aguas mansas y acariciando los pastos con el ruedo de su vestido. Piensa tan solo en mi llegada, dentro de unos meses, en la boda que realizaremos enseguida y en el posible retorno –si todo va bien por acá– a estas comarcas donde podríamos instalar nuestro hogar, sin dejar de evocar –Dios no lo consienta– a nuestra amada Hereford.

Aun no he puesto mis pies en estas tierras (reitero que “Raisable” acaba de reunirse con la fuerza expedicionaria del Plata) pero todas las versiones convergen en señalar sus excelencias y en apuntalar nuestros sacrificios para disfrutarla. El propio comodoro Popham ha tenido palabras exaltadas al respecto. Se halla, al parecer, tan enamorado de la región como yo de ti, y no pierde oportunidad de declarar que Buenos Aires es uno de los países más hermosos que ha conocido –y vaya si conoció– y que le gustan notablemente los sudamericanos. Rasgo que pinta muy al vivo la nobleza del gran marino,

pues es capaz de perdonar los malos tratos que dispensaron a nuestros hombres en Buenos Aires. El teniente Walters me ha comentado que en realidad hubo un mal cálculo por nuestra parte, ya que Beresford jamás debió pretender dominio y gobierno con mil cuatrocientos hombres frente a los descorteses españoles, que eran muchos y bien armados, asistidos por los nativos –no tan bien armados pero muchísimos– y por contingentes de La Colonia y de Montevideo. Así lo entiende Samuel Walters y yo nada le discuto: un teniente de 27 años ha de saber más que un guardiamarina que cuenta con cinco menos. Por otra parte, a la luz de la disparidad de fuerzas durante la acción del 12 de agosto, ¿cómo dudar del heroísmo de nuestro pequeño ejército?

Donde no hay inconveniente es, como sabrás, en el mar. Los corsarios no han incomodado: no avistamos ninguno, y yo diría que no existen. La marina española es tan débil que cuenta únicamente con cañoneras, sumacas y barcazas de poco calado y escasas bocas de fuego. El mar pertenece a Su Majestad Británica, y aunque todo el mundo lo admita, provoca una honda satisfacción repetirlo. Es dulce escribirte, mi Florence, mecido por las aguas del Plata, que ya se me figuran un nuevo “mare nostrum”, con el “Raisable” fondeado a la altura de la Isla de Flores, en la quietud de una noche de comienzos de primavera, no tan lindas –la primavera y la noche– como las que gozamos en Heresford, puesto que allá estás tú, pero dotadas de un encanto especial, al que deberíamos acostumbrarnos. Yo, como marino en el comienzo de mi carrera, rebosante de optimismo y deseoso de un futuro promisor; y tú, como mi prometida y futura esposa, que acompañará siempre, en toda latitud, a su rendido esposo y amante Philip.

P.S.: Los momentos en que no te escribo se reparten entre la rutina de a bordo y la lectura de los clásicos, ese tesoro cuyo valor inestimable me enseñó a comprender el abuelo Alexander. La traducción de Pope de la *Iliada* me resulta admirable. Un antídoto eficaz contra esas pestes de la literatura actual, tan desdeñable en sus arrebatos y desmelenamientos como los aires revolucionarios que atosigaron a Europa y que culminaron en las atrocidades del ogro de Córcega. No te olvides de transmitir mis especiales saludos al abuelo, ese venerable corazón monárquico, esa firme raíz de la vieja Inglaterra.

A bordo del “Raisable”

3 de octubre de 1806

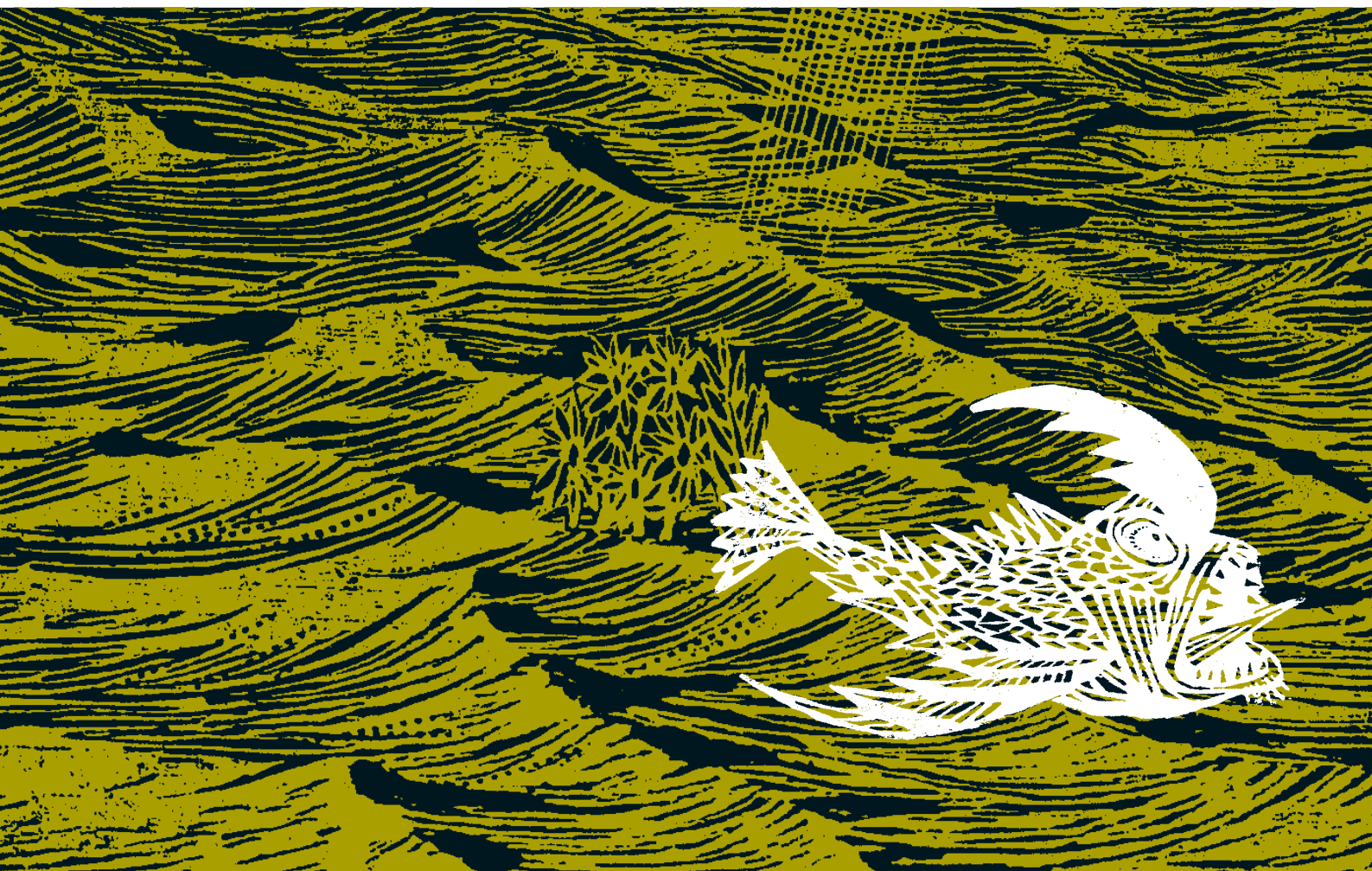
Mi querida Florence: En las aguas y en los vientos continúa la calma, pero a bordo arrecian los trabajos. Se sube la pólvora, se aprestan los cañones, se insiste con los sondeos cerca de la costa: el bombardeo a la ciudad es inminente. No creo que haya desembarco en las próximas horas. Pero habrá ataque. ¿Para qué? Las respuestas son múltiples: intimidar a los españoles, probar sus defensas, ablandar y dañar los bastiones, o más sencillamente, para ejercitar nuestra puntería y mantener activos a los hombres. ¿Quién se atreverá a sondear la mente de nuestro comodoro? Es tan inescrutable como la Providencia, si no se ha convertido ya en la providencia de todos nosotros. Aun no he tenido oportunidad de escribirte sobre Sir Home, y creo que estos momentos son buenos para hacerlo.

No sé demasiado, te lo advierto; apenas lo suficiente como para que dibujes en tu espíritu la imagen de un hombre por momentos desconcertante, por momentos reactivo a las calificaciones al uso. Desdeño de plano que sea un aventurero. Para mí, es un perfecto modelo de caballero, exaltado, magnánimo, idealizador. Se guía por un sentido aristocrático de la vida. Ha mantenido –como tal vez ya conoces– vínculos parlamentarios, ha probado a fondo el pastel de la política, se ha codeado con personajes de nota y su amistad con el venezolano Miranda ha impreso una huella muy honda en su carácter. No quisiera equivocarme, pero me animo a ver en él la estirpe de un adalid, la estampa de un libertador, algo así como un cruzado galante, un poco juguetón, lastrado por un curioso don mercantil. He oído decir que no es inglés verdadero, por la única razón de que no ha nacido en nuestra isla. Muy débil argumento, mi querida, pues si bien ha visto la luz en Tetuán, no debemos dejar a un lado que es hijo del cónsul británico. Su osadía es de cuño inglés, puesto que osadía, y a lo grande, fue su decisión, de “motu propio”, de zarpar de El Cabo, cruzar el Atlántico y caer sobre las colonias españolas del Río de la Plata. Sin órdenes expresas del Almirantazgo, tras laboriosas conversaciones con el gobernador Briad, diciendo que era infamante dejar hombres y barcos en ocio nocivo bajo el sol de Sudáfrica, se lanzó tras su epopeya particular: ¿hay algo más genuinamente inglés? ¿No son inglesas las múltiples virtudes de que está adornado: explorador tenaz, astrónomo rutilante, navegador infatigable, inventor al fin, ya que ha desarrollado un eficaz sistema de señales y semáforos? ¿No es de la más pura estirpe británica su confianza y su ardor al planear la conquista de medio continente sudamericano en tan sólo veinticuatro horas? Su previsión y su capacidad para informarse son también

inglesas. Miranda le pintó, con mucha intensidad, el estado de las colonias hispánicas y le permitió ver que con sólo quinientos hombres arrebataría a los Borbones el virreinato del Plata. Mr. Wilson, un comerciante londinense, le aseguró que bastaría con mil; un carpintero de barcos –compatriota nuestro– quien vivió once meses en Montevideo, se expresó en términos equivalentes; un capitán norteamericano, John Waine, manejó cifras parecidas: ochocientos hombres de guerra y quinientos de mar, en un total de cinco buenos barcos y Buenos Aires pasaría en un pestañeo a engalanar la corona de nuestro soberano Jorge III. ¿No es maravillosamente inglés todo eso? Tan inglés como tú, mi dulce muchacha, o como yo, que vivo imantado por dos lealtades: al imperio, y a ti.

Generoso y expansivo, sir Home Popham sólo quiere la diseminación de los bienes que labran la felicidad de las gentes. Propia condición de hombre prolífico, hijo de padre prolífico, puesto que es el descendiente vigésimo primero de aquel cónsul de Tetuán a que me referí líneas arriba. Por algo ha declarado que le gustan en grado extremo los sudamericanos. No fue exabrupto de marino de guerra, sino profesión de entusiasmo y de simpatía de verdadero estadista.

Sabe guiar su vida sin perder el tiempo ni chuparse el dedo. Me baso en lo que he oído acerca de un mensaje suyo a Lord Melville, donde expresaba las enormes riquezas que derivarían del señorío de estas colonias y las infinitas posibilidades de colocar en estas asfixiadas plazas nuestras manufacturas. Todo saldrá bien, mi querida, ya lo verás, y hasta tú podrás tener clientas para esas preciosas manteletas de lana que tejen tus manos graciosas. Sigue haciéndolo; y dado que se acerca la hora de un bombardeo naval en regla, y de mi bautismo de fuego, hazlo sin dejar de rezar por la salud de tu Philip. **M**



de MISCELÁNEA
(poemas para la hispánica)

TESTAMENTO

he decidido morir...

he decidido morir y heredarte
un almacigo de viento y carne
en la perfidia del recuerdo,
una caja de palabras
herméticamente triste,
un temblor de lágrimas
en las columnas del tiempo,
un dolor taciturno
en el tedio mitómano,
una cárcel de alegría
ofuscada de cáscaras,
una catástrofe natural
pervertida de sosiego,
y otras conjuras y vanidades
reunión carburante
boca de sangre
sin sentido.

he decidido morir...

he decidido morir y renacer
sólo por intentar desheredarte.
(apéndice)

de DESIDIA POÉTICA

DEFENESTRACIÓN

susana guevara y ernesto giménez
son paradigmas de la generación descartable
esteta y simplista
ávida de amores frívolos
idólatra de la publicidad
eufemística

pero de quiénes recibimos este majestuoso
vértigo inocuo en la esfera de la resignación
de políticos cleptómanos
verdugos anónimos
utópicos frustrados
yuppies ex hippies
periodistas de farándula
predicadores del marketing
¿por qué entonces no habrían de generar
un estilo de vida análogo
a la eyaculación precoz?

permítanme la irreverente soberbia
de sentirme intruso involuntario
cosmopolita no globalizado
ceniza que niega el fuego
cómplice arrepentido
degenerado
anacrónico
huésped inestable de la frontera
entre el mundo real y el publicitado

permítanme invitarlos a la defenestración
para dejar que las alimañas coman
la carroña de nuestro humano disfraz

HONDURAS 1

el hambre le come los músculos
su piel decidió envejecer
sus pies pertenecen a las niguas
apenas lo ampara la negligencia
mirarlo es asistir a su funeral

ese niño
juego de azar
festival de la desgracia
icono de la omisión
es una cosa utilitaria y provisoria
una imagen que puede herir
la sensibilidad del televidente
un instrumento para nuestros comentarios
y este poema

JAVIER GANCIO

DIBUJOS EN ESPAÑOL*

Me corté el cuello con el filo de una hoja de papel.

Me pierdo en un páramo de significados.

Una desproporción de nada nos deja insatisfecha la necesidad básica de analogías.

«Una superficie blanca con ribetes blancos»¹ rodea a los curiosos.

(A veces hay que vencerse los códigos para recordar los ojos de nuestra ceguera)

Un vértigo de niños desborda el circo de la incompreensión.

Empiezo a advertir que recorreremos el mapa pero no la ciudad representada.

Me corté el cuello con el filo de una hoja de papel.

La inteligencia yace junto a los zapatos.

La Torre de Babel de las cosas nunca dichas se derrumbó sobre la soberbia humana.

Fue entonces que se mezclaron todos los silencios.

Hay una sociedad minúscula dispuesta a resistir la embestida de lo aparente.

(Estar no es la abreviatura de entender)

La masa es un golpe grotesco contra el estómago de la sutileza.

Entonces una nueva advertencia: ante el estímulo del entorno la mirada es hacia dentro.

Me corté el cuello con el filo de una hoja de papel.

La inteligencia yace junto a los zapatos.

El objeto observado es uno mismo.

Aquella inseguridad ahora es asombro.

Aquella ansiedad es contemplación.

Una geografía minuciosa revela el terror de la partícula.

Donde los fósiles de nuestra sensibilidad claman una nueva estación para la lujuria de los sentidos.

Los dibujos en español nos susurran la torpeza.

Nos exponemos a la obra y somos una estructura de carne con vasos de signos.

Pero a la belleza le duele el suplicio de nuestra impaciencia.

Me corté el cuello con el filo de una hoja de papel.

La inteligencia yace junto a los zapatos.

El objeto observado es uno mismo.

Y ahora soy un proletario del verbo.

(29 de mayo de 2003)

*A propósito de «construcciones & demoliciones / dibujos en español» de Marco Maggi.

¹ De la obra teatral «ART».

EN LAS COSTAS

Noemí Ulla



Conoció el verano, el invierno, la primavera y el otoño, que en las tierras del sur conservan sus diferencias. Cada vez más las estaciones tienden a mezclarse y ya no es posible que nos guiemos por la propiedad de sus nombres o de sus paisajes. Los nombres perdieron en cierto sentido sus límites propios y se han vuelto menos rígidos. Puerto Madero del pasado es en la memoria algo tan amorfo que ya no designa el sitio actual, que tampoco tiene sólida y local característica. ¿Qué cambió y qué no? Todo cambió, sólo quedó esto: una franja portuaria junto al Río de la Plata, cada vez más invisible en la capital, a pesar de su inmensidad. La actual arquitectura, sus altas torres, impidieron la visión del río. La memoria, diferente para las generaciones, recorta y pega, pega y recorta, alcanzó a leer en uno de los diarios de Buenos Aires, la ciudad que había abandonado.

Por la ruta del Pacífico llegaban antes los barcos cargados de diversos minerales, algunos alimentos como el cacao, el café, los guisantes y productos textiles de suave y brillante aspecto, ansiosamente esperados por los habitantes de Santiago de Chile. De Yakarta eran las hermosas zapatillas que ella había visto en la vidriera de una tienda del Centro Panorámico, donde cosas tan extrañas como bellas y delicadas le despertaron la ilusión de poseerlas, aquella tarde en que el Tontito la invitó a recorrer el centro de la ciudad. Noche a noche pensaba calzarlas, pero las cuentas que hacía con su pobre dinero, iban cerrando también, día tras día, la posibilidad de adquirirlas.

Una tarde apareció Raimundo pidiéndole que desatara el paquete y sus moños: las zapatillas de Yakarta estuvieron enseguida en sus pies, que por fin las lucían. Raimundo no había sabido nada de su deseo: hubo en él nada más y nada menos que una coincidencia. Al verla emocionada, él quiso saber por qué, por una cosa tan sencilla, le surgían lagrimitas. La chica no supo qué decirle, porque no supo explicar nada. Raimundo optó por acariciarle la cabeza y sonreírle.

—Nadie puede imaginar las vueltas que dieron tus pies en mi cabeza. Quería algo que te anduviera bien y que también te gustara.

Al fin la chica le sonrió. Otra cosa no le salía. Le preguntó si estaría a gusto tomando un plato de sopa con ella, era lo único que tenía para ofrecerle, además de la sonrisa con la que trataba de disimular los dos dientes perdidos. Raimundo miró por la ventana que con tapas de revistas y alguna foto querían tapar las roturas de los vidrios. Vio que los pescadores abandonaban el mar. La jornada estaba cumplida.

La chica volvió a preguntarle si quería tomar un tazón de sopa.

—Bueno. Más tarde —dijo él, pero no tenía ningún deseo de sopa ni de comida. Había ido allí a buscar otra cosa. Entonces la abordó:

—¿Conoces a Sarlone, el Tontito?

Ella mostró asombro. Claro que lo conocía, como al «Tontito». Ese que hacía creer a todos que había sido

abandonado por sus padres, que hacía creer que era tonto, pero que no lo era.

—Sí —respondió ella— lo conozco. No recordaba su apellido.

—Bueno, desde hace días lo andamos buscando. Decime dónde puedo encontrarlo —dijo Raimundo.

—El Tontito no tiene casa. Duerme donde lo encuentra la noche. El rengo del bar lo conoce, tiene amistad con él. Yo... hace mucho que no lo veo.

—Está bien.

—¿Por qué lo buscan?

—Mató a una niña.

—No, no es posible.

—Es tan posible como que ahora te tengo en la cama.

La chica se dejó hacer, como otras veces, con los ojos asombrados de siempre, sin entender los pedidos, que a veces eran órdenes, del hombre que había entrado en su vida de una manera casual y violenta. Él trataba de instruirla sobre las formas de tener mayor goce, pero la chica cumplía con sus requerimientos de manera torpe y desmañada. Sin embargo Raimundo de tanto en tanto la buscaba y en ese momento preciso, necesitaba reclamarle cosas.

Cuando el hombre se fue, la chica se calzó de nuevo las zapatillas de Yakarta y se puso a bailar con la radio a todo volumen, hasta que cansada, se tiró en la cama. Desde allí, mirando con el asombro de siempre todas las cosas, pensó en lo que Raimundo le había dicho del Tontito. De llegar a verlo, le avisaría que lo andaban buscando. Pero seguramente había dejado los lugares habituales y además, qué iba a saber ella, casi siempre metida en la cabaña. Su contacto con el exterior le llegaba a través de la ventana, tapada en los vidrios rotos. Desde que había llegado de nuevo a su tierra no veía a nadie. Aquellos tres años pasados en Buenos Aires junto al Río de la Plata, la habían apartado de su gente y de sus cosas. Se había propuesto recuperar poco a poco a las dos amigas que vivían lejos de allí y también ese paraje, al que estaba adherida como una planta o como un animal. Siempre algún pescador pasaba por allí y miraba a través de lo que podía ver. Si le avisara que buscaban al Tontito... Se sacó las zapatillas. Son para estrenarlas en la fiesta del mar, se prometió, donde con seguridad encontraría a las amigas.

A los pocos días Raimundo volvió. Anoche me soñé con vos, le dijo. Soñé que te llegaba ese trabajo tan esperado y debías irte de aquí. Me puse triste.

La chica no le respondió. Siempre le era difícil hablar. Con Raimundo, o con cualquiera. Él empezó a besarla, a acariciarle los pechos, a susurrarle cosas, hasta que fueron a la cama. Esa vez ella estuvo como otras veces, sin ánimo de amar.

Después de un rato, él le dijo:

—¿Sabés que encontraron muerto al Tontito?

—¡No! Gritó ella con un desgarramiento salvaje.

Imperturbable, él continuó el relato.

—De la peor manera. Lo descuartizó el padre de la niña muerta y se entregó a la policía. ¿Vos querías al Tontito, no?

—Era mi hermanastro. **M**



DE LA CADUCIDAD
EN EL ARTE.
EDUARDO MALLEA
EN SU DÉCADA INFAME
(1930-1943)

Alfredo Grieco y Bavio



Podría decirse –se ha dicho ya– que la década de 1930 comienza para la literatura argentina con el prólogo de Roberto Arlt a *Los lanzallamas* (1931):

Se dice de mí que escribo mal. Es posible. De cualquier manera, no tendría dificultad en citar a numerosa gente que escribe bien y a quienes únicamente leen correctos miembros de su familia. Para hacer estilo son necesarios comodidades, rentas, vida holgada...

Eduardo Mallea dedicará toda su carrera literaria, que se extiende por varias décadas más allá de la que nos ocupa, a escribir bien. Sin renunciar, por ello, al mercado (elogiará a Henry de Montherlant: «Sus palabras se llevaban al mercado entero»). Prefiere el lugar de quien supera las oposiciones: «Yo no soy fascista ni marxista». En *Nocturno europeo* (1935), los «intelectuales» vociferan en la Abadía de Pont-Vieux contra la intolerancia: para Mallea, «su humanismo liberal era de carácter virulento y reaccionario». No parece necesario agregar que desde 1930 hasta 1943 los argentinos recibirán, desde los frentes más diversos, invitaciones a comportarse como correctos miembros de una familia. La revista *Sur* se convertirá en excepción –aunque no sea por obra de Mallea–; en 1937 monseñor Gustavo Franceschi lanzará contra ella su anatema desde *Criterio*. Cuando llega el *annus mirabilis* de 1943, el nacionalismo católico alcanza su efímera apoteosis, al tiempo que las fuerzas políticas liberales parecen aniquiladas. Los acontecimientos han superado a Mallea, quien responde con una estrategia nada infrecuente en las letras argentinas: irse al campo. Escribe *Las Águilas* (1943). Es la novela de la estancia, pero (su título lo indica) sin movimientos épicos ni desplazamientos; es suya, antes bien, la contemplación panorámica y cenital desde la fortaleza del casco. El señor contempla sus dominios; la *vedutta* es balance e inventario. El único movimiento –de la metrópoli al interior– es ascensional: cobrar altura. «Román Ricarte [lujo ineludible de la onomástica malleana: aquí la *Romania*, la riqueza y el arte] bajó del coche, levantó los ojos, miró, allá arriba, la casa». Así empieza la novela. Mallea glosa, veinte años después: *Las Águilas* es «la crónica interior de una familia en su evolución por el camino a las salidas más elevadas desde los corredores más opacos del alma» (*La guerra interior*). *Le Culte du Moi*: su baluarte –tal como se llama una segunda parte, *La torre*, publicada en 1951– sobrevuela una llanura donde habitan los bárbaros. La consideración del presente desde la heredad permite su enjuiciamiento desde la perspectiva pasada: recuento y pronóstico. La casa no es vieja, dice Mallea, pero lo parece; estamos cerca de *El Paraíso* –imagen también celestial– de Manuel Mujica Lainez.

Las Águilas cierra, dentro de la obra malleana, el ciclo iniciado con *Cuentos para una inglesa desesperada* (1926), y más significativamente, un período iniciado en la literatura argentina por el Jorge Luis Borges de *Fervor de Buenos Aires* (1923), el de «*Dulcia Linquimus Arva*». Conocimiento y expresión de la Argentina (1935), el primer libro⁽¹⁾ de Mallea después de nueve años de silencio, había sido un programa de urbanización de la literatura y de conquista literaria de una ciudad que no soporta el tópico de letrada: «la ciudad es un mar de palabras vacías»; hasta ahora, «sólo el campo ha tenido expresión artística, aunque

limita-da». «Me lancé a la conquista de la ciudad». Más próximo de Raskolnikov que de Rastignac, esto no se traduce en victoria, derrota o modificación; el proceso es puramente interior. Como no puede dominar la ciudad, la sospecha:

Cada ventana me procuraba materia imaginativa. Pasos de hombres y figuras de mujeres me mostraban la posibilidad sin fin de la aventura humana, en sus opuestos e infinitos territorios; yo, a esas criaturas, las sospechaba destinadas a algo sublime, o al crimen (La guerra interior).

La ciudad junto al río inmóvil (1936) representa la confirmación de ese programa⁽²⁾.

Historia de una pasión argentina (1937) traza un itinerario idéntico. Todo el texto es la expansión de una frase, el incipit,



cuidadosamente aislado en un párrafo propio: «Yo casi no tuve una infancia metropolitana». La oración consigue sus propósitos: convertirse en lugar clásico en un contexto de régimen clásico. Los temas son nuevamente la extensión y la intemperie, pero la invocación o el desnudo de Sarmiento en Facundo (1845) se ha trocado en confesión⁽³⁾: el yo ocupa el primer lugar. En un libro nunca pródigo en fechas y otras exactitudes, 1916 se destaca. La ascensión política de Hipólito Yrigoyen es también la de los Mallea desde Bahía Blanca hasta Buenos Aires.

La revolución de 1930, que puso fin al radicalismo en el poder, no importó en las letras un freno sino un impulso para el liberalismo; la de 1943 pondrá a éste, abruptamente, delante de sus límites. En 1945 la ciudad quedará definitivamente alienada: casa tomada. Las sucesivas novelas de Mallea sólo podrán hacerse cargo de Buenos Aires bajo ropajes cada vez más deliberadamente alegóricos. Aumentarán también en grosor, en un arco cuyo medio punto es Simbad (1957). El aumento se debe a la proliferación de repeticiones, perífrasis, eufemismos, elusiones y digresiones -que parecían agazapados ya en sus primeros textos-. Habría gustado al Mallea de entonces

citar a Buffon en su réplica a D'Alembert: «Il n'est pas donné a tout le monde d'être sec». Las suyas son figuras todas de amplificación oratoria; respuesta liberal, en un plano insospechado, al barroco yrigoyenista y al nacionalismo lugoniano.

Paradójicamente, es una oratoria que presupone la desaparición del público -y de las presentaciones públicas del escritor-: ignora, o mejor desconoce los riesgos inmediatos de ridículo o de aburrimiento.

Sorprende encontrar una tan exacta coincidencia en las descripciones críticas de la manera de Mallea -incluso cuando conducen a las explicaciones más irreconciliables. Con orgullo o con repulsa, se ha dicho que el suyo es el estilo de la circunspección porteña, de la equidistancia argentina; quienes la elogian, califican a esta abundancia de viril y sobria.

Amado Alonso fue quizás el primero en advertir -en una sibilina carta dirigida a Mallea⁽⁴⁾ acusando recibo de La bahía de silencio (1940)- que aquel estilo no es otro que la sublimación literaria del habla del argentino culto, suficientemente europeo en su patria, suficientemente exótico en Europa. Pronto su moralina, advierte Alonso, invadirá las revistas de filología. Mallea tiene todo aquello que Arlt exigía para hacer estilo, para trazar panorámicos lienzos; la suya será otra lección a los desposeídos: les mostrará sus imposibilidades -no las nuestras, como en el texto de Borges de 1931. Mallea será así el escritor de una clase, y también en esto se entenderán quienes disientan en sus juicios últimos, aun cuando no admitan siquiera el concepto de clase. Podrá renunciarse a la lectura de Mallea; no a su valor como símbolo. «Entendámonos: Mallea es una metáfora»⁽⁵⁾.

Si la palabra que abría Historia de una pasión argentina era el pronombre Yo, en La bahía de silencio es Usted, con mayúscula de vocativo epistolar. Ahora bien, el yo logra llenar toda la obra malleana: las riquezas de la primera persona nunca se agotan, porque nunca se llega a recorrérsela en su totalidad, ni admite negligencias. El diálogo, en Mallea, es una ficción necesaria: «Permítanme que llame a esto un diálogo, aunque las respuestas estén implícitas»⁽⁶⁾. La comunión es un plato que sólo se prueba con la punta de la lengua, porque un señor debe gustarlo todo: «Aparecen las comuniones fascistas. Las comuniones marxistas. Las comuniones»⁽⁷⁾. O bien esa comunión se transmuta en «servicio» y corona una carrera a la que no faltan más que el honor oficial y los funerales nacionales. Es necesario declarar que ese servicio es «inútil»: «construí [mi vida] para servir y casi no ha servido a nadie». Hay que inmunizarse contra la pringosa vulgaridad de las empresas utilitarias y la acción pública, y si la voz adopta por un momento una entonación tribunicia, hay que dejar entrever las repugnancias que han debido vencerse para subir al estrado. De modo tal que el escritor parezca un hombre temporal, comprometido en los combates y contingencias del siglo porque su grandeza exige tales devociones, pero también una inteligencia solitaria que se administra en la eternidad. En el discurso sobre las pasiones malleano, se anexa la grandeza expresada por el servicio, que es la del carácter moral, y por otra parte se asegura la grandeza del espíritu, que es función de la lucidez. Sin renunciar por ello a privilegios hedónicos, a

diminutivos hipocorísticos y superlativos encomiásticos: «Cuando fui al negocito de la rue des Saints Pères en procura de los cuatro lindísimos volúmenes de los Goncourt...»⁽⁸⁾. Es glorioso no abdicar de nada: la contemplación de los primitivos flamencos puede alternar con el foro o la sala de redacción.

El yo adquiere un carácter de representatividad indiscutida; por una fatal metonimia, acaba por erigirse en equivalente de la Argentina. En *La bahía de silencio*, el diálogo mudo -Mallea se complace en el oxímoron- entre el yo y el usted prolonga esa metonimia. El yo es Martín Tregua, un escritor como Adrián, el narrador de *Nocturno europeo*, a quien una «pequeña renta servía para vivir»; el Usted, inescapablemente femenino, la «señora de Cárdenas», quien encarna «el tipo de la nueva Argentina [inexistente aún]» porque ha sabido conservar «la calidad

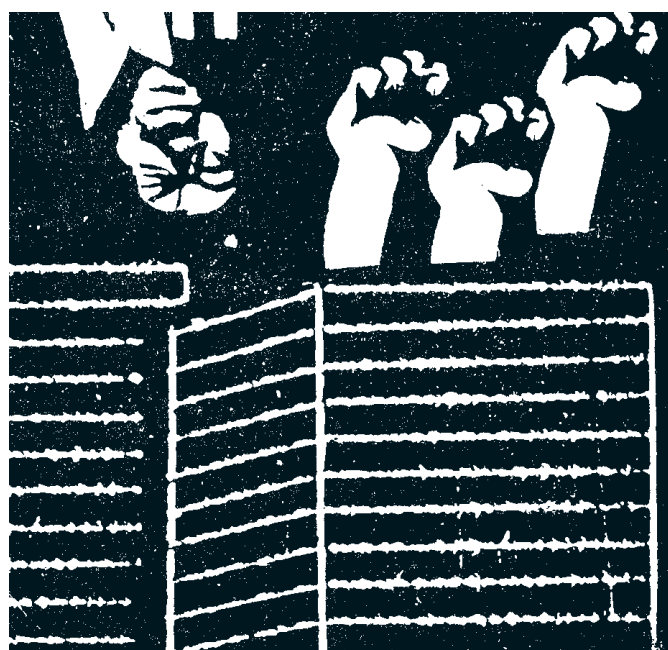


señorial de la vieja Argentina»⁽⁹⁾. Representa la fusión de tipos sociales que Mallea no se cansa en distinguir: un patriado que une el ascetismo frugal con el goce de los alimentos terrestres («no la alta burguesía que se llama en América aristocracia»), y el pueblo verdadero, inesperadamente antiblebeyo -en otras palabras: no el peón de sindicato.

La bahía de silencio reencuentra una forma literaria de la retórica iluminista: la explicación de una realidad compleja a una dama requiere apelar a la figuración (la novela) por sobre el sentido propio (de las ciencias), exige mayores desarrollos y ejemplos. Pero es el propósito de escribir una novela entendida como historia intelectual el que se encuentra en el centro de la voluntad retórica de Mallea. «La indigencia de nuestras letras impulsa al escritor argentino a nutrirse de ideas europeas», ponía José Bianco como premisa mayor para el estudio de Mallea (en «Las últimas almas de Mallea», *Sur* 21, junio 1936). Sin embargo, es el modelo de *El mal metafísico* (1916) de Manuel Gálvez el que obra con inmoderada atracción sobre *La bahía de silencio*. Nada falta: la identificación de Buenos Aires con la fenicia Cartago, los estudios

(abandonados) de Derecho, la conformación del cenáculo literario, la revista⁽¹⁰⁾, la dispersión final. En su novela, Mallea resulta suavemente optimista en comparación con un Gálvez que sin embargo escribía en vísperas del triunfo de su idolatrado Yrigoyen. Y más aún en contraste, en el otro extremo, con el casi contemporáneo Borges de «Poema conjetural» (1943): la Argentina visible no reserva aún para los invisibles otras amenazas que la vulgaridad, la insipidez o la angustia. Aunque con una rápida separación de las aguas en el caso del novelista católico y radical: no se ocupa Mallea de la profesionalización del escritor.

Mallea prefigura una serie de novelas argentinas, desde *Dar la cara* (1962) de David Viñas hasta *Respiración artificial* (1981) de Ricardo Piglia y más allá, cuya trama no es otra que el tejido de las relaciones entre intelectuales, y cuyo diálogo es la descuidada, casual pero crispada



discusión de ideas generales. Aunque en contrapunto épico-lírico: las esferas pública y privada se suceden alternadamente una a la otra. El último capítulo de *La bahía de silencio* (LIX) describe la reclusión del narrador, convertido en novelista. El encierro es condición de la escritura: «Estoy en mi cuarto, con las ventanas cerradas». Un ideal flaubertiano ha sustituido al de Gálvez. El penúltimo capítulo transcribe uno de *Las cuarenta noches*, la novela de Martín Tregua, compuesto en un estilo indiferenciable e indiferenciado del que adopta cuando oficia de narrador. Tregua refiere el suicidio de Lugones: «un hombre se había matado en la ciudad»⁽¹¹⁾. La ubicación de esa muerte en el fin de *La bahía de silencio* crea, después de expresar fantasías de transfiguración («Sólo su muerte sirve al fruto»), expectativas de sucesión apostólica: ¿Quién es hoy el mejor escritor argentino? En *La bahía de silencio*, Mallea elogia en Sarmiento la creación de un lenguaje «más aleccionador que el mismo texto que produce»; en Lugones, la constitución de una voz: «Su palabra siempre fue una voz». Es hacia allí adonde se endereza la carrera literaria de Mallea: «ya no nos queda más que la voz» (*La torre*). La disputa de intelectuales de *La bahía de silencio* se ha reducido a soliloquio y peroración.

Los de la década de 1930 son para el liberalismo los años de una *détente*⁽¹²⁾. A pesar de todas las ansiedades y milenarismos, son los últimos en que puede gozar de las felicidades del Gran Hotel Abismo. Historia de una pasión argentina (1937) es precisamente la historia de ese privilegio, desdoblada en una dialéctica de apariencia y realidad. Del mismo modo que los otros grandes ensayos de interpretación de la realidad nacional en que el período abunda⁽¹³⁾, Mallea ve una pobreza íntima tras el velo discursivo de opulencia que distingue a la Argentina en el concierto latinoamericano. Para la Argentina visible, material, reserva una descripción negativa, a veces abiertamente fóbica, como en el lapsus que la maestra provinciana inscribe en el pizarrón de su aula: «Nuestra bandera ha nacido del horror a la humanidad»⁽¹⁴⁾. Pero la visión de Mallea, al fin, no sucumbe a ningún pesimismo telúrico. Todo está, aún, por hacerse: puede poblarse el

último de seguridad política que autoriza (y favorece) el libre juego del individualismo. Una íntima complacencia recorre el libro; Mallea siente que no ha perdido su vida - antes que nada, porque no ha tenido que ganársela-. Pertenecer a la clase que escapa a la bíblica maldición original. Mallea transforma la experiencia en literatura con el mismo automatismo con que la vaca transforma el pasto en leche. «Fue la suya, evidentemente, una pasión muy leída», podrá ironizar León Rozitchner⁽¹⁷⁾. El escritor debe ser para Mallea un gran devorador de libros, conocedor de almas, de museos, de sensaciones. Por supuesto, el parasitismo suntuoso se reviste de vocación, o de asunción del destino («He sacrificado muchas comodidades a la labor literaria. He escrito siempre con sufrimiento», Notas de un novelista). Mientras que en Victoria Ocampo pueden verse los progresos de la bulimia intelectual, un apetito que crece a medida que se satisface,



desierto, puede dársele una voz al silencio americano; el continente, para Mallea, es ancho y disponible.

Si Don Segundo Sombra (1926), como querían Ramón Doll y los nacionalistas, era la visión del campo por el hijo del patrón de la estancia, Mallea es el niño rico que sueña -una vertiente de la crítica encomia en Mallea su facilidad para la ensoñación diurna y poemática⁽¹⁵⁾- con las severidades de la pobreza. Las austeridades del argentino secreto deben más al noble capataz Juan Rojas de Lugones que al tratinado arreador de Güiraldes: «Porque con doble mérito valía/su silencio tanto como sus palabras». Mallea, finalmente, es sabio, sensato. Nada hay en su relato que invite a la desesperación. Muy por el contrario. Historia de una pasión argentina es el despliegue narrativo de las ventajas relativas que se deben a un origen: independencia económica, quietud material, acceso inmediato a los círculos donde se mantiene la tradición de un humanismo vivo -y con los cuales puede guardarse, una vez más, una relación de equidistancia⁽¹⁶⁾-; el contacto con amigos que poseen una formación análoga, lo que constituye una fuente de emulación -así, veremos a Mallea traduciendo a James Joyce en tándem con Borges-; finalmente ese fondo



hay en Mallea un rictus de anorexia, un desapego que se convierte en la única coherencia psicológica tolerada en sus personajes: bíblicamente, todo verdor perecerá. La concepción que Mallea tiene del escritor implica una renuncia a los signos exteriores, pero no a los beneficios de la cultura como tesoro y como capital. El ardor se apaga, pero no la triple manifestación de la cultura como manía de coleccionista, éxtasis místico y fructificación del patrimonio. A esto se une la trashumancia periódica: Amsterdam, París, Bruselas, luego Delhi.

El cosmopolitismo es la contracara de esa elegía por la pérdida de la argentinidad que constituye Historia de una pasión argentina. Nada puede caracterizar Mallea sin recurrir de inmediato a los tesoros de la analogía. La crítica de fuentes podría argumentar con aproximada verosimilitud que las nueve novelas cortas que integran La ciudad junto al río inmóvil (1936) están articuladas sobre el modelo de «Adieu à Buenos Aires» de Paul Morand⁽¹⁸⁾: la perspectiva de la ciudad desde el puerto, el barrio de la estación de Retiro y de los bancos. No es otra la zona inaugural de La bahía de silencio: la pensión de una calle que nada azarosamente es 25 de Mayo (Mallea

parodia la alianza de hispanismo y falangismo, la pretensión de «Dios, Monarquía y Estado» de borrar la Revolución de 1810), desde donde se ve el puerto.

En 1935, Mallea pronuncia una conferencia en Rosario, «El escritor de hoy frente a su tiempo»: los rosarinos son rápidamente comparados con los jóvenes de las orillas del Vístula; en «Aseveración sobre Sarmiento» (1938), el presidente argentino es San Agustín. La comparación aúna las funciones clásicamente atribuidas a la ciencia: descripción y explicación. Si se ha comparado correctamente -y no vacila en esto Mallea-, no es necesario argumentar más, puede pasarse a la próxima cuestión. Pero el procedimiento resulta en verdad más insidioso; tiende a suprimir los rasgos concretos, el aquí y ahora, para instalarse en una trascendencia: «la conciencia de tantos seres sin edad que atraviesan afligidos por contradictorias pasiones las calles de todas las ciudades donde crece la muchedumbre». Abundan las modalizaciones esencialistas, universalizadoras, pero todo el énfasis de Mallea está puesto en la presentación: no se trata de un perfil sociológico, delineado gracias a una generalización empírica, sino de algo más profundo y raigal.

Mallea identifica al escritor con el intelectual. Esta identificación corre pareja con su teoría y práctica de la novela-ensayo. Es sintomático que, frente a la colección paralela de Borges y Adolfo Bioy Casares, «Grandes Novelistas», Mallea dirigiera en Emecé «Grandes Ensayistas», que florecerá durante los años cincuenta. En la tradición decimonónica de la novela realista, de Balzac a Dostoyevsky, Mallea reivindica el interés por la creación de personajes y escenas de una vividez imborrables. Sin embargo, en sus novelas ha desaparecido la acción como categoría central; actuar, para Mallea, es limitarse⁽¹⁾. Su novela es de ideas o de tesis como la del naturalismo, pero en esta última existía al menos una investigación, una recopilación de datos de la que Mallea se siente eximido por la correlativa identificación (esta vez crociana) de intuición y expresión.

El escritor es siempre la más alta y profunda conciencia de su época -las metáforas de altura y profundidad son permanentes, e intercambiables. Esto no requiere demostración. Va de suyo. La estética, la ética y la política no tienen en Mallea bases más sólidas que lo que va de suyo. Pero, ciertamente, los años treinta son el período en que comienza el quiebre definitivo de las certezas sobreentendidas. Mallea se debate entre la ansiedad y el abatimiento, lejanía y desinterés aristocráticos. No hay el pasaje a una apologética, tampoco una argumentación cerrada. Ningún esfuerzo de persuasión: no va a reclamar lo que le pertenece. Si los valores no son reconocidos, tanto peor. No obstante, Mallea no cambiaría su época por otra: «Prefiero este tiempo y su tragedia...». La actualidad ofrece una garantía de *frisson nouveau*, y, por una ley económica en la que cree, la escasez determina el valor.

Mallea no se integra a una tradición del pasado; los únicos escritores argentinos que parecen interesarle son Sarmiento -aunque, hombre de la tribuna de doctrina, encarezca a Mitre-, y Lugones. Prefiere los prestigios del presente. Su visión americanista no es la de Victoria Ocampo, Pedro Henríquez Ureña o el Borges de «El escritor

argentino y la tradición» (1953); él pone en primer plano la tabula rasa, la vida blanca. Preferir la actualidad es exponerse a realizar un acto crítico, una discriminación permanentes; gran parte de los reproches que se hacen a Sur no tienen otro motivo que esa exposición. Lo nuevo adquiere categoría estética, pero debe escamotearse que se trata de una lógica de la preferencia donde la novedad misma inclina el juicio. La solución es mirar a los autores del pasado, como a los nuevos, bajo especie de eternidad. La teoría de la contemporaneidad de toda experiencia artística obtura la mirada arqueológica, impide leer ciertos textos como fechados (o pensar que los propios puedan llegar a ser ingresados bajo esa rúbrica). La fácil forma con que Mallea resume su posición -la actualidad es trágica, y la tragedia es la forma artística superior- promete una inmortalidad que ha obtenido exactamente por lo que quería ocultar.



Notas

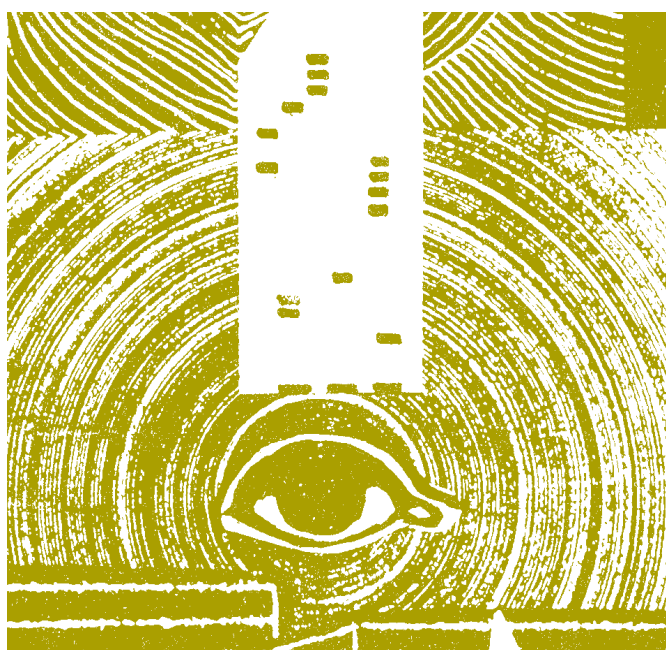
(1) En verdad, un folleto de 57 páginas. Contiene la conferencia que Mallea pronunció en 1934 en Milán y Roma. Había sido invitado a la Italia de Mussolini, por la que sintió un entusiasmo pasajero -la indulgencia de sus biógrafos llega hasta la omisión del dato de ese entusiasmo-, en el estilo de *Aux couleurs de Rome* (1938) de Valéry Larbaud. En este viaje fue flanqueado, en más de un sentido, por Victoria Ocampo, cuya conferencia, publicada en 1935, llevó por título *Supremacía del alma y de la sangre* -tema que no ofendía a los fascistas y pieza que Mallea destacará todavía treinta años después, en «El 'Premio Vaccaro' 1965" (*Sur* 298-299, enero-abril 1966).

El presente texto ha de leerse en obligado contrapunto con otro mayor, el de Carlos Real de Azúa, «Una carrera literaria», que publicó *Entregas de La Licorne* 5-6 (Setiembre de 1955). Las citas de Mallea siguen el texto de las *Obras completas*, v. 1. (Buenos Aires: Emecé, 1961, con nota bibliográfica y prólogo de Mariano Picón-Salas). En el caso de la novela *Chaves*, corresponden a la primera edición (Buenos Aires: Losada, 1953).

(2) *Conocimiento y expresión* es asimismo -e inevitablemente en un escritor que invita a leer la totalidad de sus textos en clave biográfica, con la íntima persuasión de la propia representatividad-, una *apología*, en estilo elevado, sobre el plano de progresiva abstracción por el que finalmente se decidirá Mallea, de la propia práctica literaria. Se vuelve así dudosa la propuesta de que los escritores vuelvan al silencio para encontrar «el maravilloso cauce original de cada palabra, la parcela pura de universo que cada una de ellas contiene en su esencia». El recorrido de la lectura convierte a los ensayos en explicación de las novelas, y

a éstas en ilustración de aquellos. El *corpus* malleano forma un *continuum* donde faltan los cortes -no se han ahorrado esfuerzos para prevenirlos-, signado por la indicación permanente de que las partes deben siempre referirse e interpretarse de acuerdo con un centro de imputación permanente -Mallea mismo. Así, los libros pueden ensamblarse uno a uno en aparente ausencia de transiciones; los nuevos que se van agregando son desarrollos previsibles y previstos por los anteriores. *Conocimiento y expresión* suponía una nueva resolución para el eje París/desierto; a este responden *Nocturno europeo* y *La ciudad junto al río inmóvil*, libros antitéticos y complementarios -«Sumersión», el primer cuento de *La ciudad*, comienza con las imágenes diurnas y argentinas de «luz» y «cielo azul».

No faltan tampoco evaluaciones generales del conjunto, entre las cuales *La guerra interior* (Buenos Aires: Sur, 1963) es la menos serena: «La respuesta que estas páginas contienen no pensaba ni deseaba formularla [...] nuestro camino continúa, y no ha encontrado obstáculo importante ni sorpresa que lo desvíe ni piedra que lo perturbe en el trayecto». «A actividad tan empeñosa, a vigilancia tan ceñida, no ha correspondido, sin embargo -dice Real de Azúa-, un correlativo crecimiento de adhesiones e influencias». En otras palabras, es el suyo un itinerario argentino, de *Fiesta en noviembre* (1938) -novela, según Amado Alonso, del «sentimiento patriótico de alarma»- al *Fin de Fiesta* de Beatriz Guido (1958).



La generación de *Contorno* y el boom acabarán por arrinconar a Mallea. Una misma línea de tensión, pero muy diversificados énfasis, unen a *La guerra interior* con el liberalismo escéptico del Bioy de *Diario de la guerra del cerdo* (1969).

(3) Así es como Mallea llama a *Conocimiento y expresión*.

(4) Incluida en Carlos Grieben, *Eduardo Mallea* (Buenos Aires: ECA, 1961). En la década de 1930, la filología era aún suficientemente importante para merecer una sátira; es la que se inflige, en *La bahía de silencio*, a la escuela de Ramón Menéndez Pidal.

(5) David Viñas, en *Crisis* 15 (1974).

(6) «El escritor de hoy frente a su tiempo», *Sur* 12 (setiembre de 1935). Incluido en *El Sayal y la púrpura* (1941).

(7) *Ibid.*

(8) «Nuevas páginas de interioridad», incluido en *Las travesías II* (Buenos Aires: Sudamericana, 1962).

(9) Al *usted* lo sostienen procedimientos retóricos convergentes con los de la presentación de Victoria Ocampo en «Un alma valientemente diferente» (texto de mayo de 1962, incluido en *Sur* 346, enero-junio 1980). «Señora: la excursión ha sido deliciosa», iniciaba José Ortega y Gasset su epílogo a *De Francesca a Beatrice* (Madrid: Revista de Occidente, 1924). La Argentina invisible es así

retablo de las maravillas de una vertiente de *Sur*. La fórmula de tratamiento se transformará en apóstrofe, increpación y nostalgia -e ineluctable referencia a un posicionamiento femenino («Cortes y confecciones»)- para el David Viñas de *Cuerpo a Cuerpo* (1979): «Usted me escribió, Señora. Hace tiempo». El *usted* intenta ganar para el español la entonación y el ámbito del francés *vous* como pronombre del diálogo: más íntimo que *usted*, menos cotidiano que *tú* (*La bahía de silencio* es novela que no tolera el voseo), busca un *tono* directo, informal, propio de la conversación: el *Usted* es, también, el lector. La cuestión del *decorum* -el ajuste del estilo al tema, al narrador, y a la asumida relación de éste con su audiencia- será puesta en primer plano por la generación de la revista *Contorno*, que criticará las soluciones de Mallea, cuyo decoro literario jamás se ve aislado del decoro social. Pero no pueden negársele a Mallea experimentación y conciencia del problema. Sabe cerrado, para él, el camino de la lengua vernácula urbana -que reclamarán Oscar Masotta y Ramón Alcalde a H. A. Murena y que emprenderán Silvina Ocampo y Julio Cortázar, y más célebremente Manuel Puig. Sin embargo, Mallea identifica «the vernacular» con la etapa creativa -frente a la actual, *imitativa*- de la literatura argentina, que culmina con el *Martín Fierro*. Quedan soluciones transicionales para el problema de la novela. Mallea tiende a oscilar entre una voz narrativa cargada de personalidad, pero siempre civilizada y confiable, y la combinación de modos de discurso que antes permanecían cuidadosamente segregados. En el primer caso, el lector sabe dónde está: Mallea no habla a una asamblea, pero sí de igual a igual, lo que le permite sostener, al mismo tiempo, una relajada familiaridad y una sabia omnisciencia. Pero en el segundo, funde elementos prosaicos, líricos, satíricos, sentimentales, arcaicos, coloquiales, oratorios. Más simplemente: una palabras que, de acuerdo con los cánones del decoro literario tradicional, no deben unirse. La *electio verborum* de Mallea fue motivo de preocupación, de amistoso reproche entre *confrères*, incluso para sus más incondicionales propagandistas. Así, p. ej., para María Hortensia Lacau: «un léxico denso [...] que resta elasticidad a su prosa», quien prontamente levanta el reparo: «Tampoco se nos escapa que el lenguaje de la angustia puede ser así...» («Un ensayista argentino», *Nosotros* 78, septiembre 1942).

(10) El primer nombre firme para la revista es *El navío* -el mismo nombre de una colección que Mallea dirigirá en Emecé y que florecerá en los años cuarenta. Hay en Mallea una preferencia por las metáforas náuticas. En este caso, hay también una sinécdoque frente a *Proa*: el todo por la parte. Como también una probable alusión a la revista *Le navire d'argent*, que Adrienne Monnier dirigió en París entre 1925 y 1926. En vida, Valery Larbaud planeaba reunir una serie de artículos, escritos directamente en español y publicados en *La Nación* entre 1923 y 1926, bajo el título *Desde la nave de plata*; la idea conoció una póstuma encarnación en *Du navire d'argent* (París: Gallimard, 2003). Pero finalmente quedará *Basta* para la revista del grupo. «Lorrié dijo que se parecía al *Avanti*, de Benito Mussolini. Todos nos quedamos callados porque nunca habíamos visto un ejemplar del *Avanti*, de Benito Mussolini; pero la comparación era estimulante, a pesar de todo». La yuxtaposición de los dos nombres muestra el límite de la crítica de Mallea, la retracción liberal frente al fascismo, que es la de la ética frente a la política. En esto se concentrará la crítica de *Contorno*.

(11) Las preferencias estéticas de Mallea lo inclinan aludir, y no mencionar por el nombre; la novela intelectual será progresivamente una novela en *clave*, como también lo será *Adán Buenosayres* (1948) de Leopoldo Marechal. Versión del mismo episodio, pero aquí con el estilo del género epidíctico, es el «Adiós a Lugones» (incluido en *El sayal y la púrpura*). El poeta suicida es elogiado por una vocación que comparte con Mallea, la superación de los contrarios.

(12) La década comienza, para Mallea, bajo auspicios favorables. En *La Nación*, donde trabajaba desde 1927 como cronista de visitantes ilustres -a quienes iba a esperar al puerto-, deciden nombrarlo al frente del Suplemento Literario. Sustituye a Arturo Cancela. Cambiamos de tono: los 20s son reemplazados por los 30s, el humorismo por la tragedia. Podría insistirse en el carácter de *novelas de educación* que tienen las obras que escribe Mallea durante estos años; en *La Nación*, dice Oscar Hermes Villordo en *Genio y Figura de Eduardo Mallea* (Buenos Aires: EUDEBA, 1973), iniciará «el inevitable aprendizaje que tiene que ver mucho más con el trato que con el oficio». Sobre la rica escuela de paradoja que fue la «democracia formal» que siguió al abrupto régimen revolucionario de 1930, parece imposible no remitir a Tulio Halperín Donghi, *La Argentina y la tormenta del mundo: Ideas e ideologías entre 1930 y 1945* (Buenos Aires: Siglo XXI, 2003) y *La República imposible, 1930-1943* (Buenos Aires: Ariel, 2004).

(13) *El hombre que está solo y espera* (1931) de Raúl Scalabrini Ortiz, *Radiografía de la pampa* (1933) de Ezequiel Martínez Estrada, la novela *Hombres en soledad* (1938) de Manuel Gálvez. Habría que agregar el trabajo de la historiografía revisionista, acaso más literario que propiamente histórico, según Tulio Halperín Donghi en *El revisionismo histórico como forma decadentista de la historia nacional* (Buenos Aires: Siglo XXI, 2005).

(14) La oposición básica Argentina visible/Argentina invisible -el país *legal* y el *real* de Charles Maurras- es un avatar de los dualismos del *espiritualismo*, una filosofía del sujeto que en sus muchas vertientes -del tomismo de Jacques Maritain y la «*primauté du spirituel*» al intuicionismo bergsoniano- coincidía en pensar a la conciencia como valor supremo o realidad exclusiva, y que impregnó toda discusión filosófica en los años 1925-1940 en Francia. Se trata de una constatación de autores que gozaron de una *hegemonía relativa*, sin jerga propia ni sistema de nociones claramente definidas -sobre todo si se la contrasta con los efectos que, sobre la literatura argentina, había ejercido la hegemonía fuerte del positivismo, y ejercerán las de existencialismo y marxismo para la generación de *Contorno*, la del estructuralismo para *Los Libros*. A pesar de su rechazo por la educación formal, Mallea comparte con la filosofía universitaria francesa del período la mayoría de sus abundantísimas referencias filosóficas -las cuales, ya repertoriadas por Rozitchner, permanecen sin alteración hasta el fin de su carrera. Ahora bien, el principio que las organiza se debe a un factor de innovación en aquel sistema: el pensamiento existencial presartreano de Jean Wahl, y de los rusos emigrados León Chestov y Nicolai Berdiaev. Este último obtuvo su éxito en Francia gracias a un programa del que Mallea -cuya rusofilia se expresa tanto en la suma de las citas que hacen sus obras como en los autores y títulos elegidos para las colecciones que dirigió- hará suyas la doble articulación y las premisas: una vulgarización del ideario y los temas de la vida espiritual según Dostoyevsky, y una especie de *autenticación* de esos temas a partir de una pretendida experiencia personal de la Revolución rusa de Octubre. Resulta significativo que León Rozitchner, cuya postura, según Emir Rodríguez Monegal en «Eduardo Mallea visible e invisible» (*Narrados de esta América*. Buenos Aires: Alfa Argentina, 1976), es la más «absolutamente antipática» para con Mallea, funde su crítica en Alexandre Kojève, un ruso emigrado contemporáneo de los anteriores, y, como Jean Wahl, comentarista existencial de la *Fenomenología del Espíritu*. El largo artículo de Rozitchner («Comunicación y servidumbre: Mallea», *Contorno* 5/6, setiembre de 1955) es característico de la posición que se dio en llamar «de los parricidas» (una de las en hacerlo primeras fue Celia de Diego, en «La sinrazón razonada de los parricidas», *Ficción* 12, marzo-abril de 1958); lo es menos en su devoción a la filosofía universitaria francesa.

(15) A este género pertenecen «Neel» -en *Cuentos para una inglesa desesperada*. *Meditación en la costa* (1939), *Rodeada está de sueño* (1944), *El retorno* (1946).

(16) Esos círculos, cuando son universitarios, gustan presentarse como meritocracias; allí gravitan menos la sangre y otros fluidos vitales.

(17) Un sistema de lecturas menos imprevisible de lo que Mallea mismo cree: «Solía seguir ininterrumpidamente sistemas enteros de lectura por el solo efecto de conducción musical, casi táctil, de períodos infinitos, en los que me habría sumergido, casi sin pensamiento, por la sola moción que produce en el espíritu el hallazgo de ciertos ritmos que se comunican sin que lo sepamos con ciertas necesidades prehistóricas y ahistóricas de nuestra sensibilidad» (*La guerra interior*).

(18) *Air Indien*. Paris: Grasset, 1932.

(19) El espanto ante la acción supone otros motivos. Mallea acusa siempre -tal como señaló Rozitchner- los rasgos inequívocos del «alma bella». No actúa, por temor a ensuciarse las manos; sabe que «toda acción es humillar, degradar el alma»; que «la carrera tras los empeños y las realizaciones materiales es la demencia más artera, el espejismo más destructor que pueda poseer a una criatura». Mallea puede entregarse sin riesgo alguno al distanciamiento de la actividad: su clase lo respalda.

Historia de una pasión argentina había diseñado un triple escenario argentino: Bahía Blanca, el Atlántico (cap. I); Buenos Aires, la metrópoli (cap. II); el interior (cap. XI). En el primero, la «ciudad capital», las «almas indómitas», por «cultas e intelectuales», se agrupan; en el segundo, «páramo edificado», las almas son «poéticas y solitarias». El destino de Ágata Cruz -cuyo nombre mismo es proleptico- en *Todo verdor perecerá* (1941) es una respuesta a los cenáculos de *La bahía de silencio*. Pero es el tercer escenario el que Mallea reserva para la exacerbación de las tendencias, que culminarán con el giro copernicano de *Chaves* (1953) -ya, por cierto, en pleno apogeo peronista. Fue H. A. Murena quien usó la metáfora planetaria, en «Chaves: un giro copernicano» (*Sur* 228, mayo-junio de 1954). La obra fue recibida inmediatamente como un clásico; Roger Caillois la hizo traducir para «La Croix du Sud», la colección que dirigía en Gallimard -donde ni Bioy ni Silvina Ocampo entraron-, verosímelmente por su fidelidad a la «esencia americana». En *Chaves*, la ausencia de acción tiene su correlato en la actitud del personaje ante el conjunto de la sociedad. Chaves se define como el que «no actúa». No en el sentido evidente de ausencia de trabajo material, sino en el de compromiso social con los demás hombres, semejante en su distanciamiento con el judío cuatro ojos de «La fiesta del monstruo», el relato

fechado por Bioy y Borges en 1947, y publicado prudentemente en Montevideo (*Marcha* 783, septiembre 1955). Chaves se reduce a la contemplación. Como su personaje, Mallea «exhala una gran serenidad, como si hubiera alcanzado un sitio inmovible». La inmovilidad del que contempla contribuye a forjar una imagen «sublime» de Chaves/Mallea que termina por acercarlo a la estatuariedad: «parecía una estatua, inmóvil». Revestido en mármol, Mallea mira: «¿A qué tiende entonces, qué mira? Pues Chaves [Mallea], es cierto, no mira ya al mundo de los hombres, mira más allá». Gracias a esa mirada que trasciende, el individuo consigue apartarse del rebaño: resabios de *grandeur* romántica. Consecuentemente, Chaves puede igualarse a esa naturaleza muda a la que atiende y cuyos signos consigue descifrar. La sublimidad es la base de esa «dignidad superior» (*high seriousness*) gracias a la cual Chaves se eleva por encima de las masas de sucias manos y de oscuros nombres. Pero en Mallea -que, a diferencia de Chaves, no vive por sus manos- la base real que hace posible la «seriedad superior» debe presentar la aparición de la necesidad. Del campo de las relaciones sociales se pasa a la metafísica: Chaves/Mallea es «superior» porque ha accedido al espíritu, es «el espíritu que ha nacido entre ellos, entre esos hombres sumidos en la materia, entre nosotros». Mallea se coloca al borde de la nada, del sinsentido; naturalmente, «sufre». Sufre su espíritu, que su cuerpo no muestra señales de dolor. Además, calla. El silencio de Chaves representa el «mutismo sentimental» exaltado por Mallea. Chaves no experimenta una soledad real, sino metafísica, la soledad del que vive en medio del grupo: soledad voluntaria, buscada. Curiosamente, la soledad no está colocada del lado de la barbarie, como en el liberalismo ilustrado -ya sea en la variante «negativa» (el «gaucho malo» y antisocial de Sarmiento), ya en la «positiva» (el silencio de Don Segundo Sombra)-. El hombre de valor, en la tradición ilustrada, calla y actúa. El literato, en cuanto «no actúa», puede cantar la épica del coraje: en «El evangelio según Marcos» (1969) de Borges, el hombre que trabaja guarda silencio y escucha las historias del narrador, el hijo del dueño de la estancia. Chaves/Mallea, en cambio, muestra pretensiones de trascendencia: calla y mira. Los bárbaros, mientras tanto, hablan y actúan. Dos ocupaciones impuras.

Antes de *Chaves*, los riesgos del intelectual eran, según Mallea, los del *bovarismo*: sufrir o provocar el tedio, la incompreensión o el rechazo de sus semejantes. Con *Chaves* aparece por primera vez un peligro real: el de la muerte. Pero la lucha está ganada de antemano. En la lucha a muerte por el reconocimiento, el espíritu (Mallea-Chaves) representa la esencia indestructible. El bárbaro -la materia- sólo consigue destruir el cuerpo, aquello que es igual a él, dejando intacto el espíritu, su otro absoluto: *on ne tue point les idées*. Oposición inútil, entonces, la de la materia, que no se constituye en obstáculo válido ante el espíritu (como en la advertencia de José Mármol en su cárcel rosista: «Bárbaro, nunca matarás el alma»). La materia sólo da al espíritu la oportunidad de expresar su libertad respecto de ella. La naturaleza salvaje -el desierto, las inundaciones («El Matadero» de Esteban Echeverría, «El evangelio según Marcos», «La inundación»-el cuento de Martínez Estrada publicado por Mallea en 1943 en los «Cuadernos de La Quimera»)- existe apenas para que el sujeto muestre su dignidad inmovible ante la amenaza. Esta naturaleza no es dócil y útil al hombre, sino muda y ajena al sentido. Chaves muestra hacia ella una actitud mixta de distancia y empatía. En cuanto «espíritu», trasciende esa naturaleza salvaje. Pero Chaves representa menos el progreso del espíritu hacia la conciencia que un retorno a lo indiferenciado. Como la naturaleza mítica, Chaves es siempre idéntico a sí mismo y contrario al progreso. De ahí el espanto que provoca en los demás hombres. Análogo al temor mítico que provoca la naturaleza bárbara: «...lo que se odia es el mito. Los hombres se salvan por algún lado, por alguna debilidad o por alguna intención; pero el mito no». Los hombres que atacaron a Chaves, y que «traían en el oído la leyenda», no temían en él la libertad del espíritu, sino la libertad originaria de una naturaleza sublime e inalterable: «Lo que la gente teme es que los otros no crean en el temor. Temían que él pudiera hacer lo que le daba la gana, sin temor». **M**

REYNALDO DAMAZIO

SILÊNCIO NA BIBLIOCASA

Em memória de H.C.

Livros ocupam a casa
Cupins copistas traçam
Silhuetas de Heitor e Andrômaca
Entre nênicas e ninfas

Rumores iridescentes e
Cores polifônicas ruminam
Nas paredes a partitura
Da opereta joyceana

O som que emana
Da letra negra é
Branco como o nada
Que labora o signo

Babel desaba sob bombas
Bárbaras enquanto alhures
O lúmpen clama por
Deuses e verdades eternas

Poetas esperneiam por
Um grão da voz
Incapazes de reerguer
O paraíso desconstruído

Indiferente a teses e antíteses
Lady Bi vaga de viés
Sua felinidade geométrica
No torvelinho de ptyx

Rasurada a sombra do titã
A nau insana soçobra
Outra máquina se insinua
A sereia sorri

UNREALITY SHOW

escutei o ruído da morte. não era
incômodo ou persuasivo. um canto
mudo, se possível. estridência
silenciosa, se tanto. queria reter do
ruído seu contorno preciso,
exatidão de certa ausência pressentida.
mas o corpo inerte de minha avó e
a dor delicada que me perfurava as
vísceras roubaram minha atenção.
ficou o sopro das janelas, odor de flores.
tudo muito real.

QUISTO

Encaro a besta como quem
franze a testa
milagre da luz no espelho d'água
da página
ponto de fuga do olho cansado
a besta emerge e vocifera
PENSAR
couraças de pó
permanecem na lombada obscura
rabiscos emaranham morfemas
balões de ensaio flutuam às cegas
constelando luminárias
tento esganar a besta
e nasce morto o movimento
braço-pêndulo no reflexo da tarde
imutável entre calêndulas
(ou será lenda ignóbil
o braço já sem reflexos
anteposto à ação?)
escarro a letra e
purgo a besta em seu
malévolo e vítreo incesto
como quem obsoleto
como se obsoletra
enigma de ar

TRACTATUS

milagre intransponível
do verso, seu espaço,
meneio de sílabas,
insolentes lábios,
valva sob saia e renda,
falso enigma se deteriora,
o lapso da lente ilude
a retina arredia,
sinal de tempo perdido,
do apocalipse, esta delicada
ruga entre runas,
citações, folhagens,
um código para imprecisões,
para detritos de anseios
intraduzíveis em verso,
milagre ou traço.

FLUXOGRAMA

Tudo é fluido nesta manhã.
Parece inútil torcer os fatos
a favor do desejo movediço.
Palavras na armadilha da saudação
ecoam erotizadas, doce pesadelo
de bocas femininas.
Nenhuma relação óbvia entre a
alta na bolsa de valores e
a cólica intestinal. O cheiro,
porém, é suspeito.
Idéias fluem como vespas
furibundas. Aguilhoam o corpo
enfermo em país sitiado.
A fome agora é slogan.
Tiranos se tornam mendigos.
Deusas se prostituem, ainda lindas.
E a velha fome de infinito?
No lixo da história?
Quem dá mais?

TRAMA

o que nos ata
ao tédio não é
a têmpera de algo
inconsútil
mas o trauma
da ausência de
um conceito
que nos traduza
o inútil

A 50 AÑOS
DEL NACIMIENTO
DE LA POESÍA
CONCRETA

Clemente Padín

de 1956 comienzan las his
de Arte Concreto en el Brasil
no de los movimientos artíst
o en el mundo en la segunda m
participantes fueron: Decio Pig
de Campos, Ronaldo Azeredo, I
Dias-Pino. La primer exposi
, del 4 al 18 de Diciembre de 1
Moderna (MAM) y la segu
Janeiro el 7 de Febrero de 195
rio de Educación y Cultura del

silencio	silencio	silencio
silencio	silencio	silencio
silencio		silencio
silencio	silencio	silencio
silencio	silencio	silencio

contrario, sin duda, esta es la corriente poética que más ha valorado y defendido la palabra. En pocas palabras inauguran el poema sin versos, geométrico y con un gran énfasis en la simetría, no a la manera de los poemas de figuras de la antigüedad o de los Caligramas de Apollinaire, en donde las formas visuales redundan la expresión verbal, sino enfatizando las unidades mínimas de expresión (propio del constructivismo: en este caso, la palabra), estableciendo la sintaxis visual. Las palabras no se articulan de acuerdo a la continuidad en el verso sino por el lugar que ocupan en el espacio. También se articulan, en la lectura, por su sonido eufónico haciendo realidad el aserto de James Joyce: “verbivocovisual”. El otro rasgo peculiar es el tipo de letra “futura”, concluyente, geométrico, aséptico, absolutamente despojado de los aditamentos emocionales o subjetivos propios de los tipos ornamentados.

pluvial
pluvial
pluvial
pluvial
pluvial
pluvial
fluvial
fluvial
fluvial
fluvial
fluvial

LA VERTIENTE ESTRUCTURAL

La corriente poética concretista de mayor irradiación mundial, el Noigandres de Sao Paulo, surge en 1952 en torno a la revista *Invenção* y fue integrado por Decio Pignatari, Haroldo y Augusto de Campos a los cuales se sumaron Ronaldo Azeredo, José Lino Grünewald, Luis Angelo Pinto y otros. Los mayores aportes vanguardistas de esta tendencia de la Poesía Concreta, también llamada «estructural», fueron: la descalificación del verso en tanto soporte de la poesía (para centrarse en la palabra) y la valorización del «espacio gráfico como agente estructural» (sintaxis visual), procurando la expresión «directa-analógica» y “no lógico-discursiva”, según el «Plan Piloto para la Poesía Concreta», manifiesto del grupo, editado en 1958. Se trata de “una comunicación de formas, de una estructura de contenido, no de la usual comunicación de mensajes”. Los sentidos están en el seno de la vida social, el asunto es cómo se trasmite. Esto no significa que el concretismo literario rechace la comunicación, al

NEOCONCRETISMO

La otra tendencia, el neoconcretismo, surge, en palabras de su impulsor Ferreira Gullar, como reacción al excesivo «objetivismo de los poetas racionalistas del grupo Noigandres que intentan imitar a la máquina (...) En lugar de acentuar las relaciones mecánicas entre las palabras, busqué acentuar el vacío entre ellas, el silencio. La página se tornó, a mis ojos, en el silencio materializado». En su texto «Teoría del No-Objeto» (1960) define lo «no-dicho» como la única fuente de la poesía que se trasmite a través del no-objeto. No es «un anti-objeto sino un objeto especial en el cual se pretende realizada una síntesis de experiencias sensoriales y mentales: un cuerpo transparente al conocimiento fenomenológico, íntegramente perceptible, que tiende a la percepción sin dejar resto. Una pura apariencia». Su formulación poética se sustenta, no en la destrucción del verso, sino en el replanteo de la sintaxis visual. Las palabras rodeadas por el blanco de la página, aún siendo silencio, funcionan «como un espacio simbólico de ampliación de lo significado...»

verde verde verde
verde verde verde
verde verde verde
verde verde verde erva

Poema neoconcreto de Ferreira Gullar: el blanco de la página no como pausa, a la manera del blanco mallarmeano, sino como silencio que corresponde a la realización vivencial del momento poético.

La preocupación por la sintaxis visual se superpone a la mera destrucción del verso: «(...) el poema deja de fluir como una frase para concretarse en el espacio de la página, según las fuerzas del Campo Visual y conforme a las leyes descubiertas por la Psicología de la Gestalt» como espacio existencial...una presencia concreta que se percibe sobre el espacio real del mundo»(Ferreira Gullar, 1957), una suerte de presentación física del objeto a través de su representación lingüística, la palabra irradiando toda su fuerza expresiva como si la hubiéramos visto u oído por primera vez.

Al concitar la participación del espectador como gestor y actualizador del poema y, al establecer la preeminencia del tiempo a la duración en la cual se produce la vivencia transcendental del no-objeto, se fundan las premisas del arte y la poesía de los años siguientes, sobre todo, las formas expresivas que habrían de popularizar el Conceptualismo en su doble vertiente: tanto en las artes de la acción, el happening, la performance, el evento, las ambientaciones o instalaciones, etc., como las artes del lenguaje, volcadas al estudio de las posibilidades del lenguaje verbal, a través del metalenguaje, las paradojas y las autorreferencias.

POEMA SEMIOTICO

El poema semiótico es el desarrollo radical de una de las tendencias de la poesía concreta, la tendencia matemático-espacial que enfatiza el proceso por sobre lo estructural y que tiene como base la obra de Wladimir Dias-Pino. Por diferentes caminos, tanto Luis Angelo Pinto como Decio Pignatari, poetas concretos de San Pablo, habían llegado a los mismos resultados que Dias-Pino y cuando sus poemas fueron publicados en Invenção nr. 4, en diciembre de 1964, fueron llamados poemas Pop-Cretos por Augusto de Campos creyendo ver en ellos una manifestación del Pop Art. Al poema semiótico, que suele ser analógico a la manera de los ideogramas chinos, le es necesario una sintaxis o un ordenamiento en unidades discretas como en el pensamiento lógico o el lenguaje discursivo. Las palabras son sustituidas por figuras o íconos que se ordenan serialmente de tal manera que pudieran configurar un texto, para el cual se dispone de un código lingüístico traductor.

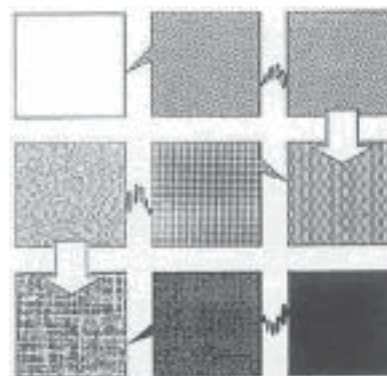


Poema- objeto de Osmar Dillon, papel doblado que concita la participación del lector: en tanto manipula el poema descubre su sentido. Por ello, Ferreira Gullar, habla del poema en tanto "no-objeto" cuya existencia se concreta cuando es manipulado y leído.

LA TENDENCIA MATEMATICO – ESPACIAL

Por último la tendencia matemático-espacial de Wladimir Dias-Pino que hará posible el desarrollo del poema semiótico y del poema/proceso en la década de los 60s., son tendencias netamente visuales. El poema semiótico fue la bisagra que articuló la poesía verbal y la poesía visual: por un lado se ordenan las imágenes y por el otro el «diccionario verbal» que los harán comprensibles conceptualmente. El poema/proceso intentará dejar de lado a la palabra en tanto forma poética exclusiva, aunque no la desechó totalmente. Surgido en 1967, en Río de Janeiro y Natal, es la consecuencia radical de los planteos teórico-prácticos de la poesía concreta llevados a cabo por Wladimir Dias-Pino, sobre todo en las obras que expuso en las históricas exposiciones de 1956: A AVE y SOLIDA.

Las primeras manifestaciones públicas del poema/proceso son la revista «Ponto» y el manifiesto «Proposição» (Dias-Pino, 1971). A comienzos de 1968, tienen lugar las acciones más importantes del movimiento, sobre todo, el «rasga-rasga», el rompimiento de libros de poetas discursivos en las escalinatas del Teatro Municipal de Río de Janeiro. A partir de allí, el movimiento se difundió rápidamente en todo el Brasil logrando el apoyo y participación de decenas de poetas en todo el país para cerrar sus actividades al cabo de 5 años, en 1972, con la publicación del manifiesto «Parada Opção Tactica».



Poema/Proceso «12 x 9» de Alvaro de Sá (1967): la historieta desentraña el proceso típico de esta forma de expresión: los cuadros y los globos, su dirección, tamaño, ubicación, texturas, etc., son expuestos no formal sino procesualmente, es decir, una forma altera a la siguiente y así continúa.

El poema/proceso implica un rompimiento con la poesía concreta de la cual deriva. Sus aportes teóricos y la idea de que el poema no se «escribe» solamente con palabras sino con signos de cualquier lenguaje provoca una extensión del concepto «literatura» (definido, hasta ese momento, por el uso determinante y exclusivo del lenguaje verbal) y deriva en una concepción de la literatura basada en la Semiótica, es decir, una literatura que admite la expresión de sus contenidos a través de otros lenguajes, con o sin la exclusión de lo semántico - verbal.

CONSIDERACIONES

Se ha querido ver en la poesía concreta el punto cero de la poesía visual. Sin embargo, la poesía visual se viene ejerciendo, por lo menos, desde el siglo III a.c., en la Grecia antigua. Muchos pretenden remontar el origen de la poesía visual al nacimiento de los códigos visuales del lenguaje verbal, incluyendo letras y signografías. Sostienen para ello que las letras, sus formas, ya están sustituyendo sonidos de la cadena hablada y que, por lo tanto, se comportan como “metáforas visuales” de los mismos. Para nosotros, los signos tienen que estar en situación de “expresión simbólica” para que constituyan arte (poesía). Bajo este punto de vista la poesía concreta no es más que una tendencia de la poesía visual con sus principios claramente establecidos por sus creadores pero insertos en la tradición de la poesía visual, entendida ésta como toda forma artística que se valga del lenguaje verbal enfatizando, sobre todo, sus formas de expresión visuales. Conviene acotar que la propia poesía visual es parte del gran tronco de la poesía experimental (integrado, además, por la poesía que se vale de los recursos sonoros del lenguaje (poesía fónica o sonora o sound poetry), o de los recursos expresivos de la acción (la performance o acción poética) o de las posibilidades expresivas de los distintos soportes o canales a disposición del poeta (video-poema, poesía digital, etc. Per se, todas las expresiones poéticas deberían ser experimentales puesto que no se concibe una obra que no cuestione su propio lenguaje. La poesía visual es un género poético y la poesía concreta una corriente expresiva particular de ese movimiento.

vai e vem

e e

vem e vai

“vai e vem”(1959) de José Lino Grunewald. La estructura visual se metaformiza en la estructura verbal, en donde se concreta el isoformismo espacio-temporal. La correspondencia entre el significado (el movimiento del vaivén) y la expresión visual se conjugan en una única estructura y, también, se conjugan con la expresión oral o fónica (alternancias vocálicas armónicas y rítmicas y consonantes fluidas).

Como toda vanguardia, la poesía concreta, estuvo indisolublemente ligada a la situación política-social del Brasil. En aquellos años, el Brasil, estaba saliendo de una economía fundamentalmente establecida en la producción

agraria y, poco a poco, estaba desarrollando su industria en base a algunos polos de desarrollo como la producción de petróleo y maquinaria pesada. En pocas palabras, el Brasil estaba viviendo su revolución industrial que haría de él una de las potencias mundiales hoy día. Se privilegió la cultura urbana, sede de los grandes asentamientos de trabajadores, el superdesarrollo de los medios de comunicación, la construcción de Brasilia, la capital política del país, apelando a lo último del diseño arquitectónico, etc. La poesía concreta es expresión indudable de estos procesos de cambio y compartió, en general, sus ideales de progreso y modernismo. Por lo pronto, rechazando las improntas culturales adheridas al antiguo régimen: las tendencias poéticas intimistas-subjetivas y las peculiares formas poéticas que generaba la vida rural. También, sumándose a las tendencias del arte y cultura universal fuertemente marcadas por la aparición de nuevas tecnologías en el campo de la comunicación, sobre todo, la televisión y la publicidad. Esa pasión por lo objetivo y la razón les llevó, por extensión, a esa concepción del poema como ente autónomo de la emoción, construido matemáticamente bajo normas exactas y precisas. No fue casual que el nombre del “Plan Piloto para la Poesía Concreta” fuera tan parecido al “Plan Piloto para la Construcción de Brasilia” de Niemeyer y Costa.

Todos los movimientos artísticos (o poéticos) pasan por dos etapas: una, heurística o dionisiaca, de plena erupción de sus innovaciones que se correspondería con los inicios y otra, cincelante o apolínea, que corresponde a los últimos o tardíos aportes del movimiento. En esa primer etapa, la poética futurista, descalifica el verso, la rima, impone el verso libre, proclama la “parole in libertà”, la libérrima disposición de las palabras en el espacio y las “tavole parolibere”, suerte de collage de textos de diverso tipo, tamaño, orientación espacial, etc., coexistiendo simultáneamente en el espacio del poema. En la segunda etapa, también llamada “constructivista” por su inclinación a la perfección geométrica en la construcción de formas armónicas correlacionadas entre sí y, sobre todo, por la consideración de la palabra en cuanto objeto, los poemas se condensan, abrevian y se contienen en formas sencillas y equilibradas, como en el caso de los poemas de Carlo Belloli y Arrigo Lora-Totino (hacia 1940) de donde, indudablemente, surge la poesía concreta.

b i m b a

b o m b a

b a l l a

b e l l a

b o m b a

b e l l a

b o m b a

b e l l a

b o m b a

b e l l a

Uno de los antecedentes notorios del concretismo literario es el poema “Bimba Bomba” del italiano Carlo Belloli (1944) que corresponde al

período tardío del futurismo. Véase cómo adopta los principios del constructivismo, la organización geométrica y la simetría

circularidad geométrica, características propias del poema concreto, en su versión paulista.

Hacia 1952 no había nada que pudiera hacer entrever la aparición del nuevo movimiento. Los libros de la época de los futuros concretistas, sobre todo el “Poetamenos” de Augusto de Campos, 1953 y “A Luta Corporal” de Ferreira Gullar, 1954 estaban bajo la influencia de Mallarmé y de su “Un Golpe de Dados...!” de 1936. Además, era apreciable la importancia del músico Antón van Webern y su teoría de los colores y timbres musicales, de Ezra Pound, de e.e. cummings, James Joyce y otros pero sin mayor consideración por lo visual. Para que la poesía concreta apareciera hubo que esperar al encuentro con Eugen Gomringer, en 1955, año en el cual confluyeron los anhelos y las pasiones. Por un lado el sentido de organización de los poetas paulistas quienes, en la persona de Decio Pignatari, visitaron a Gomringer y le convencieron de aceptar el nombre “poesía concreta” para el nuevo movimiento adoptando los principios constructivistas de composición, la impronta matemática y algunos detalles de composición como la letra “sans serif” de los poemas de Gomringer contenidos en su libro “Constelaciones”, 1953 y en el manifiesto “Del Verso a la Constelación: Función y Forma de la Nueva Poesía”, 1955, aunque ya Augusto de Campos había adelantado en una nota periodística que: “En coordinación con la terminología adoptada por las artes visuales y, hasta cierto punto, por la música de vanguardia (Concretismo, música concreta) diría que hay una poesía concreta” (1955). Al poco tiempo lo matemático se decanta en lo geométrico y la poesía concreta asume su forma definitiva. Estas tendencias geométricas y constructivistas se dieron a todo nivel artístico, desde la música de Paul Varese de los 30s. a la plástica y la escultura. Recordemos que el Gran Premio de la Primer Bienal de San Pablo en 1951 fue otorgado a Max Hill, Director de la Escuela Superior de la Forma de Ulm, Suiza, heredera del Bahaus alemán, cuyo Secretario, no fue casual, era nada menos que Eugen Gomringer. A todo esto hay que sumarle el “Manifiesto de la Poesía Concreta” del poeta sueco Oyvind Falström, quien en 1953 sumaba sus argumentos al naciente movimiento. Y, por otro, el gran sentido internacionalista que les llevó a ser conocidos mundialmente en poco tiempo generando exposiciones, notas, libros, antologías y otros acontecimientos poéticos en los grandes centros metropolitanos.

o v o
n o v e l o
n o v o n o v e l h o
o f i l h o e m f o l h o s
n a j a u l a d o s j o e l h o s
i n f a n t e e m f o n t e
f e t o f e i t o
d e n t r o d o
c e n t r o

“Ovonovelo” (1956) de Augusto de Campos. Mediante el metalenguaje, el poeta recrea el famoso poema de Simmias de Rodas, “El Huevo”, uniendo lo viejo y consagrado con lo nuevo y vanguardista. Por ello es un poema aparentemente figurativo, tendencia que los concretistas rechazan rotundamente. El tenor concretista lo da la simetría y la

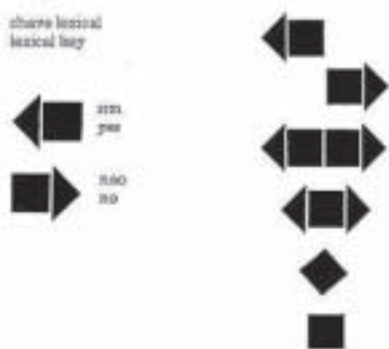
- En relación a los poemas concretos de la tendencia Noigandres, ya destacamos el rechazo a toda suerte de “figuración”, peculiaridad que comparten con el resto de los géneros artísticos constructivistas, sobre todo, la escultura y la pintura. Es imposible evitar relaciones porque está en la base de la interpretación. Esta tendencia se refería, sin duda, a las relaciones de semejanza no figurativas sino estructurales. La confusión se instala cuando lo estructural y lo figurativo coinciden en la realidad, aunque no es la norma. Si se examinan de cerca algunos poemas clásicos de esta tendencia podremos ver que lo que parece estructural bien que pudiera connotarse de figurativo: nos referimos a poemas como “Ovonovelo” o “Pluvial” de Augusto de Campos o el “ruaruaruasol” de Ronaldo Azeredo o el participante “Reforma Agraria” de Decio Pignatari.

r a t e r r a t e r
r a t e r r a t e r
r a t e r r a t e r
r a t e r r a t e r
r a t e r r a t e r
r a t e r r a t e r
r a t e r r a t e r
r a t e r r a t e r
r a t e r r a t e r
r a t e r r a t e r
r a t e r r a t e r
r a t e r r a t e r

“terra” de Décio Pignatari: la reforma agraria, “terra-ara-terra”. Uno de los primeros poemas del “salto participativo” de 1962, en el cual, los poetas paulistas se vuelcan a la realidad social: huelga, hambre, trabajo, etc. Obsérvese la índole autorreferencial del poema. Son las propias palabras quienes “dividen y labran la tierra”.

El poema semiótico que surge en 1964, es el desarrollo radical de una de las tendencias de la poesía concreta, la tendencia matemática que enfatiza el proceso por sobre lo estructural y que tiene como base la obra de Wladimir Dias-Pino. Por diferentes caminos, tanto Luis Angelo Pinto como Decio Pignatari, poetas concretos de San Pablo, habían llegado a los mismos resultados que Dias-Pino y, cuando sus poemas fueron publicados en Invenção nr. 4, en diciembre 1964, fueron llamados poemas Pop-Cretos por Augusto de Campos creyendo ver en ellos una manifestación del Pop Art. Decio Pignatari, en una entrevista concedida a Correio da Manhã, el 21 de Agosto de 1965, llama a sus obras poemas códigos o semióticos, a la vez que reconoce la paternidad de Dias-Pino con respecto al descubrimiento: «(...) logramos un nuevo lenguaje: son los poemas código o Semióticos (...) a la hora del descubrimiento, me acordé de que Wladimir Dias-Pino ya lo había hecho dos años antes. Mallarmé, Pound, Oswald, Wladimir – I bow, me inclino ante su grandeza». En el propio número 4 de Invenção, en la nota “Nuevo Lenguaje. Nueva Poesía” que escribiera junto a Luis

Angelo Pinto, se lee: “Hablando de nuevos lenguajes, no podemos dejar de citar, como precursor, el conjunto de textos SOLIDA (1962) de Wladimir Dias-Pino”.



Poema Semiótico de Luis Angelo Pinto en donde se aprecian los dos órdenes, los signos y su significado. No se parte del signo verbal sino de una convención estereotipada y arbitraria.

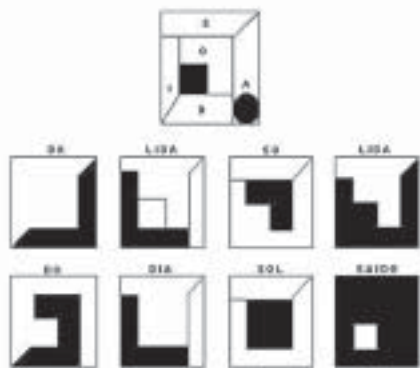
Uno de los principios de la poesía semiótica era que el poema debía partir del desarrollo del propio signo verbal. Para la Semiótica los signos poseen dos aspectos, uno formal que correspondería a su imagen y otro simbólico que correspondería a su significación. Y, como sabemos, su unidad (por convención social) forma el signo de manera indisoluble. Por ello resulta artificioso que a cualquier forma geométrica se le adjudique cualquier significado. Un ejemplo excepcional resulta del poema “O Organismo” de Decio Pignatari en donde en 8 cuadros apreciamos la aproximación visual sobre una frase “o organismo quer perdurar” que culmina en los últimos con una apoteosis visual del significado verbal. Absolutamente se aprecia cómo el poema nace, se desarrolla y genera sus sentidos a partir del signo verbal. También es evidente el rompimiento de la palabra, transgrediendo uno de los principios básicos concretismo literario. Finalmente el rompimiento se concreta con los “logogramas” de Pedro Xisto. Su poema “Laberinto” es sintomático de esta derivación en donde la forma de letra “L” genera opciones de significación valiéndose únicamente de su forma, dispuesta de una u otra forma en el espacio, tal cual lo quería el original poema semiótico.



“Laberinto”, poema visual de Pedro Xisto realizado con la letra “L” valiéndose de las leyes de la Gestalt para la cual las partes más grandes tienen preponderancia sobre las más pequeñas. El poema, también, semeja una “pirámide” o una “escalera” según donde se sitúe el espectador.

Las propuestas del Poema/Proceso, es decir, la nueva información que aportan al repertorio de la poesía

brasileña de fines de los 60s., son de diversa naturaleza. En primer lugar el concepto de proceso, punto inicial de la creación, opuesto al espacio estructural de Noigandres y del espacio metafísico y existencial del neoconcretismo. El proceso es definido en uno de sus manifiestos, «Proceso-Leitura do Projeto» como: «(...) la relación dinámica necesaria que existe entre estructuras diferentes o entre componentes de una estructura dada, constituyéndose en la concreción del continuo espacio-tiempo (...) la relación fundamental que existe en el proceso o a través de él consiste en que los diferentes elementos se influyen, estos es, un elemento es afectado por el anterior que le antecedió y afectará al posterior que le sucede y es en este punto que se diferencia de la interrelación estructural, en donde todos los elementos se integran estáticamente» (Dias-Pino, 1971). Frente a la inercia estructural oponen la nueva información que desencadenará procesos de adecuación y repordenamiento del saber, fundando posibilidades creativas inéditas e insospechadas. «Poema/Proceso es aquel que, en cada nueva experiencia, inaugura procesos informacionales; la información puede ser estética o no, lo importante es que sea funcional y, por lo tanto, consumible» (Dias-Pino, 1971), es decir, no se trata de inventar cualquier información, sino de descubrir y conceptualizar lo nuevo en cualquiera de los lenguajes disponibles.



La determinación de los espacios de cada letra de acuerdo a su frecuencia estadística en el poema SOLIDA de Wladimir Dias-Pino, expuesto originalmente en las primeras exposiciones de 1956.

El eje de estas ideas del poema/proceso es el concepto de “versión”. En palabras de Alvaro de Sá (1977): «Las versiones ecualizadas en cualquier nivel social, posibilitan el uso instantáneo del proceso, destruyendo el mito de la calidad de la obra, ubicando al inventor y al consumidor en un mismo plano, porque el consumidor, con la exploración del proceso puede, también, crear nuevos procesos (...) no se trata de calificar lo bello o lo feo, sino de leer la información». Es decir, el poema no es bello o feo según lo establezca sistemáticamente el statuo quo o la crítica vernácula (la mayoría de las veces ideológicamente) sino su índice de funcionalidad social. A su vez, se evita el dictac cultural que alguien pudiera otorgarse en mérito a sus relaciones con el poder legitimado. La versión socializa el acto de consumo, es decir, la «lectura». De allí que, en Proposição (Dias-Pino, 1971) se hable de que la versión abre el camino a un «humanismo funcional para las masas». El eje de este mecanismo es el proyecto,

desencadenador del proceso. A la manera de un arquitecto que crea el proyecto de un edificio, valiéndose tanto del lenguaje verbal como del icónico así, el poeta, crea el proyecto o matriz que será «leído» por el consumidor a través de la versión que le merezca: «(...) el proyecto libera al poeta de las limitaciones materiales y posibilita que el consumidor se valga de todos los medios de que disponga (...) Así, la comunicación alcanza necesariamente un carácter social pues la realización del proyecto se torna obra de la sociedad». (de Sá, 1977).



Un poema/proceso laberíntico de Wladimir Dias Pino (A Separação entre Inscrever e Escrever, 1982) en donde abandona el código verbal por signos de otros lenguajes. Según el Poema/Proceso, el poema existe, sobre todo, por su funcionalidad informacional creando su propios códigos de lectura y escritura.

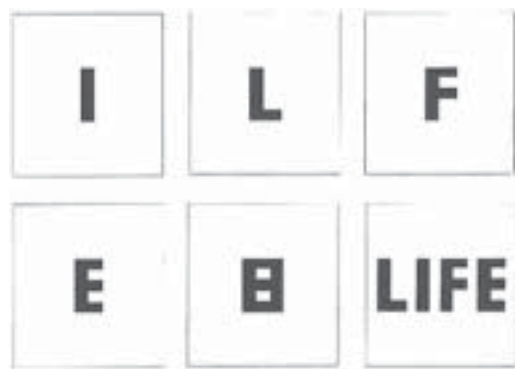
El Poema/Proceso implica un rompimiento con la poesía concreta de la cual deriva. Sus aportes teóricos y la idea de que el poema no se «escribe» solamente con palabras sino con signos de cualquier lenguaje provoca una extensión del concepto «literatura» (definido, hasta ese momento, por el uso determinante del lenguaje verbal) y deriva en una concepción no tan limitante de la literatura basada en la Semiótica, es decir, una literatura que admita la expresión de sus contenidos a través de otros lenguajes, con o sin la exclusión del significado verbal. La separación radical entre «poesía», de naturaleza abstracta y subjetiva y «poema», de naturaleza material y objetiva, se establece en «Processo-Leitura do Projeto» (de Sá, 1977): «No hay Poesía/Proceso. Lo que hay es Poema/Proceso porque lo que es producto es el poema. Quien encierra el proceso es el poema». Si para la poesía concreta el verso se descalifica como soporte poético, para el Poema/Proceso es la palabra (la poesía tipográfica) la que impide la visualización del proyecto o la expresión del material usado, limitando seriamente la comunicación. Según Alvaro de Sá (1977): (...) es imposible comprender solamente a través de las palabras conceptos expresados por otros lenguajes: es el caso de campo, frecuencia, relatividad y otros, sin emplear los lenguajes matemáticos o de la física. Es también el caso de conceptos como cubismo, constructivismo, Poema/Proceso y otros que necesitan de la lectura de sus propios

lenguajes (...) Hay conceptos que sólo pueden ser captados a través de la percepción del propio comunicante». Si la palabra concurre al poema lo será porque forma parte de la expresión como un lenguaje más, pero no porque se privilegie en el texto como el exclusivo vehículo del poema. Pero, es necesario insistir en aclarar el posible equívoco de la expresión «Poesía para ser vista y sin palabras» de la «Proposição» de 1967 (Dias-Pino, 1971): «El Poema/Proceso no pretende terminar con la palabra (...) lo que el Poema/Proceso reafirma es que el poema se hace con el proceso y no con palabras».



Poema/Proceso de José de Arimathea: la lucha de la huella digital, ícono del analfabetismo y, la letra «a», ícono del alfabetismo (o la barbarie versus civilización) marcan el proceso: la paulatina aparición/desaparición de un icono coincide con la entrada/salida del otro, así como la entera presencia de uno coincide con la entera desaparición del otro.

Imposible examinar exhaustivamente todas las derivaciones e implicaciones de la generosa matriz de la poesía concreta. Su caudal de información es inagotable. Cualquiera que examine un poema concreto o semiótico o poema/proceso tendrá que retrotraerse a los albores de la civilización para poder examinarlo competentemente. El gran objetivo de la poesía concreta fue demostrar que la poesía es forma y lo lograron. Los significados viven y aletean en el seno de la vida social y se afirma que su número no varía, que “no hay nada nuevo bajo el sol y que todo está dicho”. Que el “amor” es el mismo ahora y en los tiempos de Petrarca, en la China o en el Uruguay. Lo que dinamizaría la comunicación es la forma en la cual se trasmite. Aquí hacen su entrada los soportes y los medios y formas de expresión. Precisamente cuando aparece un nuevo medio o soporte acciona, desde la forma de la expresión, generando nuevas maneras de decir las mismas cosas. El viejo vino en nuevos odres. Ante la abusiva invasión de palabras y versos, legado del peor romanticismo de fines de siglo XIX y su extendida vigencia en el subjetivismo rural y suburbano en nuestros países, fue necesaria esa operación de cirujano que devolvió las cosas a su cauce y devolvió a la poesía su olvidada función.



"LIFE"(1958) de Decio Pignatari. Los elementos gráficos de una página se va sumando al de la siguiente hasta llegar al ideograma chino "sol". Luego las letras se despliegan en la palabra "life" (vida).

Para terminar escuchemos las palabras de aquel lúcido estudioso y poeta, creador de la poesía intersigno, fallecido en plena juventud, Philadelpho Menezes, palabras que resumen, no el legado de la poesía concreta sino las expectativas que abre en el presente: "Sin duda, el diálogo y el debate de la poesía concreta y visual es con la poesía inicialmente entendida como arte de la palabra. Existen ejemplos de poemas visuales sin palabras, realizados sólo con imágenes, pero eso no quiere decir que esos poemas, por no tener palabras, carezcan de significado. La poesía concreta y visual pasaron años luchando por demostrar la idea de que la poesía es forma, incluso la versificada (...) Es el momento de pensar a contramano de la historia y sostener que, ahora que es evidente que la poesía es forma, es necesario recuperar la riqueza de significados y decir, como el poeta Ezra Pound, que la poesía es forma cargada de significado en último grado."

Montevideo, Uruguay, Junio, 2006





LAS ENCRUCIJADAS DE LA NEOMUSEOLOGÍA



Sergio Di Nucci

Abolidas la historia y la memoria, todo se vuelve museo. Durante las tres últimas décadas, los museos consiguieron una atención, un éxito nunca antes visto. Un verdadero boom en su construcción y pululación, en el mundo en general, en Europa y Estados Unidos en particular. Solo en Alemania, entre 1970 y 2000 se construyeron seis mil museos. Los hay dedicados al pan, a las medias, a la oveja, a la historia local, al arte “negro”, al folklore.

Seguramente, el parisino Centro Pompidou abrió una nueva avenida: era un primero pero ya firme distanciamiento de la idea del museo como caja blanca, neutral y discreta, refrendada por la escuela Bauhaus. El espacio, la construcción se volvían ahora tanto o más importantes que los objetos albergados.

Al mismo tiempo, con pareja puntualidad, el museo, y en especial el museo de arte, se ha convertido en escenario privilegiado de las llamadas guerras culturales, que en los Estados Unidos son siempre enfáticas. Una guerra en la que intervienen consideraciones artísticas y filosóficas o estéticas, pero que generalmente se manifiestan en formas muy desenvueltas, empresariales y políticas. Hoy más que nunca antes, todos tienen algo que decir acerca del museo, acerca de su aspecto, de las obras que incluye y excluye, de sus funciones y responsabilidades.

En estas tres décadas, el museo de arte construido sobre la base de líneas simples y racionales viene cediendo ante el museo estilo “catedral”, cuyo reconocido summum es el Guggenheim de Bilbao de Frank O. Gehry. Un tipo de museo de construcción “icónica” que, todo lo indica, llegó para quedarse, con consecuencias que parecían inimaginables hace apenas medio siglo. Un ejemplo vale por todos: durante los dos primeros años en que permaneció vacío, el Jüdisches Museum, una estrella despedazada ideada por el arquitecto Daniel Libeskind en Berlín, fue visitado por más de 300 mil personas —otra forma de estar lleno.

La novedad del nuevo museo radica en las funciones, culturales y económicas, que viene a cumplir en tanto fenómeno social: en términos de la pragmática es el agente lo novedoso, pero no la acción. Hoy la construcción de un complejo museístico de proporciones épicas (justamente el llamado “*iconic building*” promovido por el efecto Bilbao), tiene la capacidad de transformar una ciudad, convirtiendo sus zonas geográficas marginales, y económicamente deprimidas, en polos de atracción turística y centros urbanos vitales.

El museo contemporáneo, entendido así como fenómeno social, permite ver de modo químicamente puro algunos de los dilemas por los que atraviesa nuestro universo cultural.

La teoría al auxilio de la realidad

De Los Ángeles a Londres, París o Bilbao, lo que une al Tate Modern con el Guggenheim, el Getty o el museo de Orsay, es la relación que establecen entre las obras y los espacios en donde éstas han de verse: una economía que ya no es clásica de la exhibición. Quienes defienden,

argumentativamente o no, la primacía del espacio por sobre la obra, deben convencer a los que ven en ello la última ofensa a la idea de autonomía artística, que un museo todavía debe sostener para formar ciudadanos medianamente críticos.

El museo ha cambiado los fundamentos semiológicos y de diseño (concomitantes, pero nunca idénticos) que lo señalaban como tal. En el caso específico de las llamadas artes visuales, el museo ha pasado de ser el espacio de su consagración cuasi religiosa al de su máxima problematización. Porque el museo de arte ha sabido convertirse en espectáculo y en medio que puede competir con los massmediáticos, en salón de fiestas que funciona como pre-dance: el consumo de bienes culturales desvinculado de su valor simbólico de “alta cultura”, y su nuevo éxito, sustentado en cualidades hedónicas, ahora explotadas como valor de entretenimiento. Pueden funcionar como mediación entre las grandes empresas y el Estado, a través de la exención impositiva ganada y buscada por obra cultural o de mecenazgo: una suerte de limpio “lavado de dinero”. O de mediación entre esas mismas empresas y la sociedad: son en sí mismas fuente de legitimidad, como cuando en Argentina la empresa Telefónica de España auspicia la exhibición de una muestra itinerante de Picasso o Dalí. Pero también de incursión del Estado en el mercado, en el mercado de arte en el caso más restricto, a través de instituciones que van desde la tasación hasta el hecho de que las obras retenidas por los museos estatales, entronizadas por éstos y autenticadas por sus expertos, constituyen el pináculo y el modelo de una escala de precios para las obras: patrón oro de una época que lo ha abandonado para su economía monetaria.

Al nuevo museo pueden seguir inevitables epifenómenos, que condensan dos fenómenos, el entusiasmo del público y el hartazgo de los críticos. De arquitectura pop-rutilante, pululan stands de ventas (con remeras del museo, epónimas obras en miniatura, tazas de café), o espacios destinados a manifestaciones artísticas “no convencionales”: un concierto de rock en la nueva Tate Gallery, por ejemplo. Un preclaro slogan de la premier británica Margaret Thatcher propiciaba una inversión radical de las prioridades: nunca más un museo con un bonito shopping, sino un shopping con un bonito museo adentro, o al costado.

Será a partir de los años 70 que el museo de arte comienza a sufrir, junto con la del financiamiento, una crisis en los fundamentos tradicionales de su legitimidad. Si los Estados Sociales empezaban a serlo cada vez menos —cediendo ante los ideales del neoliberalismo— y a desatender programáticamente las antes inexcusables áreas de salud y educación públicas, el cambio social concomitante, acelerado desde los 60, afecta el valor social de los bienes de la cultura alta. Surge en los departamentos de las universidades europeas y norteamericanas lo que se designa como “nueva museología”. Autodefinición congratulatoria, que alude a lo que la separa de su predecesora, pero de modo no menos revelador, a todo lo que *no* la separa de un Estado menos dadivoso. Por detrás, el telón de una crisis de financiación, tanto estatal como privada, que padecieron con una virulencia hasta entonces



desconocida los museos norteamericanos y europeos en la década de 1980, la era de Ronald Reagan y Margaret Thatcher.

Colocada bajo el signo del capitalismo tardío, la nueva museología hace suyos los argumentos que proclaman el fin del museo, prescribiendo ahora criterios de utilidad social. Aunque su existencia y sentido lo debe al horizonte neoliberal, antes que a una evolución interna, inmanente a la propia historia museológica.

La nueva museología es un conjunto de ideas, un *body of thought* antes que una escuela con teorías bien cimentadas. Propone que el museo, que todo museo promueva herramientas educativas, que alcance o se proponga al menos objetivos sociales, o políticos, o comunitarios. El museo para los *new museologists* debe acompañar, y hasta fomentar, el cambio social, generalmente en el sentido de un relativismo cultural. Central en esto resulta considerar al museo en relación con las personas (los visitantes) antes que con los objetos. Observan que para que los museos no se conviertan en instituciones fósiles, prontas a desaparecer, deben cambiar radicalmente sus objetivos. El museo tradicional es obsoleto, por eso el prefijo obliga a representarse una vieja, acaso perimida museología. El museo debe ser visitado, y para eso debe reconocer primero, satisfacer de inmediato, las demandas sociales. El objetivo de máxima es que ofrezca un repertorio de contribuciones concretas para la vida cotidiana de los ciudadanos que los visitan. Promovida en Europa, la neo museología fue muy bien recibida en Estados Unidos. Insiste en criterios de *utilidad social*, con diversas y aun antagónicas definiciones de lo útil, tan elusivo. Algunos títulos de las principales obras de la nueva museología resultan elocuentes: *Museums: In Search of a Usable Future*, *The New Museum*, *Marketing the Museum*, *Starting Right: A Basic Guide to Museum Planning*, *From Knowledge to Narrative: Educators and the Changing Museum*, etc. La presencia de términos como utilidad, mercadotecnia, planeamiento o cambio pueden adscribirse a ideas que exceden registros de acción acotados y se orientan a otras de mayores alcances políticos. Si se hace necesario que el museo promueva nuevas funciones, también se vuelve obligatorio que, tal y como se lo venía entendiendo, cambie de manera articulada, desde los mínimos detalles a sus propuestas de máxima.

¿Por qué emerge la nueva museología, qué llevó a que algunos teóricos consideraran al museo, en su forma tradicional, una institución obsoleta? Las explicaciones

más abarcativas dicen que el cambio de las funciones del Estado tras la crisis de 1973, en donde se liquidan las legitimaciones a la idea de Bienestar o Providencia, obligan a rediseñar las instituciones, a partir de criterios de eficacia.

Muy rápidamente, muchos defensores de la nueva museología están dispuestos a condenar las implicancias colonialistas, imperialistas, neo-colonialistas del antiguo museo de arte, que, de una manera un poco estereotipada, exhibiría los frutos del vencedor y demostraría, más ejemplar que vergonzantemente, la mimesis del vencedor por los vencidos. El museo tradicional de arte era de este modo, para la era colonial y aun poscolonial, resultado del viaje y experiencia vicaria del viaje. Todo en ellos respira opresión: desde el propio edificio de estilo neoclásico a la organización temática del material. ¿Por qué establecer diferencias entre un jarro africano del 1300 y el *David* de Donatello? De allí que la nueva museología ataque el estilo neoclásico en los museos de arte (preferirá el estilo shopping, porque resulta más “neutral”, es decir “no elitista”), proponiendo estructuras menos disruptivas con la vida cotidiana del visitante, y la homologación de épocas, escuelas y artistas (porque la diferenciación “impone un imperialismo del gusto”). Por eso otra vertiente social empalma con la nueva museología: la vertiente multiculturalista. La búsqueda del pluralismo no valorativo es una misión de la nueva museología. Porque si el museo tiene ahora la obligación de cumplir objetivos sociales, la sociedad misma es entendida por ella de modo multicultural. Una sociedad compuesta por –o acaso haya que decir disgregada en– grupos étnico-genéricos. El museo de arte ideal de la nueva museología aclimatada en Estados Unidos debe contar, por ejemplo, con objetos de arte estrictamente africanos en los barrios de los *African-americans*, de artistas chicanos en los barrios latinos, y la estatuaría griega quedaría reservada a los barrios gay. El museo se vuelve entonces campo de batalla político: las guerras culturales entre conservadores y *liberals* en Estados Unidos, por lo general ausentes en Europa. La izquierda progresista está del lado de la nueva museología, no siempre con consciencia de ello: su visión es coincidente porque, por principios, estará del lado de un universo museográfico que “honre las diferencias” vs. la visión “tradicionalista” del arte en los museos “conservadores”. Como fondo, se advierte el pasaje del ideal de la *affirmative action* al de la *diversity* en Estados Unidos, sociedad del *salad bowl* antes que del *melting pot*.

Welcome to the Funhouse o las catedrales del siglo XXI

La arquitectura, dicen, es el arte de construir. No de deconstruir. Sin embargo, existen arquitectos deconstructivistas. Algunos se cuentan entre los que gozan de mayor fama, algunos de los New York Five: la imagen de la construcción querrá ser en sí misma controversial respecto de las implicancias económicas del proyecto. Si el gobierno catalán otorga millones de euros para hacer de una ciudad un centro de atracción turística, la obra de un consagrado arquitecto será, en sí misma, antagónica. Una antagonía irónica que no perciben todos. Es la alianza de arquitectos deconstruccionistas y nueva museología. Unos y otros celebran el criterio de que un museo sea tanto más exitoso cuantas más visitas recibe. Particularmente risibles

les resultan las condenas de derecha e izquierda del consumo de los bienes culturales, aquellas que se resumen en la frase de “los mercaderes entran al templo del arte”.

Si bien en Estados Unidos las ideas de la nueva museología gozan de mayor éxito, también de allí provienen algunas de las críticas más lacerantes. La crítica norteamericana Lynne Munson, acusada de conservadora por la izquierda chic, sostiene que la nueva museología está más interesada por la política que por el arte, que la idea del nuevo museo es un canto al elitismo universitario, y que las inexplicables construcciones icónicas (erigidas sin debate alguno entre los arquitectos, las empresas o el Estado y los ciudadanos) banalizan la experiencia de visitar un museo. Por lo menos, el museo de estilo neoclásico imponía una disrupción con la vida cotidiana: no así el museo de estilo minimalista, similar al shopping de la zona, de donde salió apenas la persona que ingresa al museo. En Buenos Aires, es notable la yuxtaposición entre uno de los mayores *shopping malls*, el Paseo Alcorta, y el museo Malba. Y otro shopping, el Abasto, es templo y museo estacional del cine: todos los abriles, es sede del Festival de Cine Independiente, organizado por el Gobierno de la Ciudad.

Inglaterra contestó de manera no menos típica a este estilo de réplica norteamericana: reducen a Munson o Jed Perl, el beligerante crítico de arte de la *New Republic*, a primitivos alarmistas. Según los nuevos museólogos ingleses, Munson y Perl son incongruentes en su visión del nuevo museo como pesadilla fascista, que alimenta un ritual cripto-nazi.

El museo efímero

Los museos más disputados del mundo consagran buena parte de sus esfuerzos a las exhibiciones itinerantes de los grandes maestros, algo que tampoco dejarán de hacer, al menos como gesto, aquellos más periféricos. En la década de 1990, este tipo de muestras (que el inglés llama “*blockbuster exhibitions*”) se ha vuelto dominante. Se trata de un proceso que describió el historiador Francis Haskell: acentuado luego de 1900, cuando los museos públicos dejan de resistir a las presiones por entregar en préstamo temporarios sus colecciones permanentes, aun a museos públicos de otros países en otros continentes. Si la presión por el préstamo provino en la primera parte del siglo XX de la esfera política, en la segunda vendrá por la publicidad y por las finanzas, pero desde los mismos museos. Y los cambios económicos y políticos que esto introdujo —en el turismo, pero también en la promoción de prestigios o glorias personales o nacionales— han llegado a modificar el propio modo en que hoy miramos o contemplamos arte.

Frente a estos nuevos escenarios —que se combinan con otro: el surgimiento masivo de los museos de arte revisionistas con bases identitarias—, algunos críticos opinan que las exhibiciones itinerantes de los grandes maestros son un mal muy menor. Porque en todo caso refuerzan una narrativa en la historia del arte, cada vez más ausente en los museos. Y que si bien ésta halla uno de sus más pertinaces fundamentos en la del genio individual, tiene como objetivos criterios mínimos de

democracia y de sentido común: se trata de obras y de figuras clásicas cuya audacia es hablar de todo y, especialmente, a todos. Sin distinciones de razas, clases o géneros.

Munson, por ejemplo, no deja de señalar una noticia alentadora: el intensísimo revisionismo de los años 80 y principios de los 90 ha comenzado a ceder, gracias, precisamente, al romance de los museos con la exhibición *blockbuster* de los grandes maestros.

Existen problemas, por supuesto: que las muestras itinerantes promueven expectativas similares a las de un decisivo partido de fútbol, todas ellas infundadas. Que se ignoran todos y cada uno de los requisitos que tienen que ver con la conservación, desde el hecho de transportar las obras de un país a otro. Que la cantidad prima sobre la calidad, y las multitudes dentro del museo que compran afuera remeras con los nombres de sus pintores estrella impiden lograr una mínima atención sobre cualquier cosa. Que su intención socializadora es mayor al interés real por la contemplación del objeto artístico.

Todo indica que no es bueno que las exhibiciones encuentren su razón de ser en la conmemoración del nacimiento o muerte de un artista, que esto se vuelva un imperativo moral. Y menos a costa de convertirlo en una figura vaciada de todo sentido, o relleno con las mismas expectativas que espera de él un público que asiste al museo y a los cursos de arte contemporáneo como alarde de consumo cultural en el almacén o en la universidad. Ciertamente, no es posible pasar por alto una vaga armonía con el tercer sector de la economía. En el norteamericano estado de Nevada, el hotel Bellagio en Las Vegas, por ejemplo, a tono con sus pares vecinos, nombra hoy a sus limusinas “Monet”, “Van Gogh”, “Cézanne” y “Picasso”. O también en Las Vegas, donde las casas se venden con nombres epónimos: la “Monet” tiene un garaje para tres autos y la “Miguel Ángel” incluye una sala de juegos.

Finalmente, las exhibiciones de los grandes maestros y su circuito itinerante mundial coincide con todas las decepciones de la nueva museología: que quienes promueven una y otra cosa gustan más de la política que del arte, o que no les interesa o no les gusta el arte. Y que además, cuando acuden a pretextos artísticos para demostrar que “todo arte tiene significaciones políticas”, reducen la política a un juego escolar de buenos y malos donde no siempre ganan los buenos. Pero al menos se quieren justificados. **M**



ATLAS

No puedo verlo. Atrás va quedando mi cuerpo.

No puedo. La espalda en el ombligo reflexiona mis muertos.

Y sigo sin verlo. No puedo ver el camino.

¿Y ahora que estoy muerto cómo llego a mi muerte?

Mira, mira: reflexiona mi espalda, se arrepiente mi espalda
por eso escucha bien, tú, que todavía tienes esperanza:

¿Crees que si tu espalda está llena la tierra es más buena?

la buenamente tierra no te lo agradece

así que por favor, ahora que estoy muerto no cargues con mi muerte

y si lo haces, que se te doble tu tiernamentebuena espalda

que se te rompan tus tiernamentebuenas piernas

que se te acaben tus tiernamentebuenas palabras

porque piensa, si no ¿cuánta vejez te esperará en la espalda

cuando te llegue a ti la muerte y tú quieras cargarla

y se te caiga

tres veces y más y cuatro veces y más y amargamente veces se te caiga

y quedes tú sin muerte muerta la espalda?

Y repite estas palabras. Su desesperanza. Cada vez que otro muerto te suba a la espalda.

Repítelas. Guárdalas. Hasta que tres muertos atrás te hagan decir basta. Y puedas caminar. Y ya no caigas.

Tres muertos atrás y ya no caigas.

Por los caminos de la estética

La estética es una forma de dominación.

Brodsky dice que la estética es la madre de la ética.

Los hijos de la ética son esos hombres claros de ojos claros

que aparecen en la pantalla del televisor

para que otros niños que luego serán hombres oscuros de ojos oscuros

los miren y piensen que les falta algo.

La sorpresa es la otra cara de la estética

que sigue siendo la madre de la ética

y es también una cualidad de la esperanza.

La sorpresa es una fatalidad poética:

una mujer sueña y cuando nadie la mira

(que es cuando la pantalla se empaña de una tristeza

que ella acompaña mientras plancha un pantalón)

se pone en sus hombros el televisor
y camina en círculos hasta la ventana
luego vuelve a su plancha
y plancha

- en los caminos de un bosque sin televisor-

el pantalón

aunque sea la guerra

-porque es la guerra-

aunque no pueda mover sus piernas

- el drama de su habitación sin piernas-

y aunque otros le recuerden la simetría de la ética:

“estás de este lado o del otro lado”

-¡ella quiere estar del mismo lado!-

por eso se quiebra en espaldas de losa blanca y negra

y luego plancha el pantalón y lo cuelga.

Esta es

-sin comerciales-

la escena que se tiende como el mantel sobre la mesa.

La foto es esclava de las flores que faltan en la mesa

lo supo Shylock cuando se quedó sin flor porque se fue su Jessica

lo supo Jessica, cuando dejó que la buscaran debajo de la mesa.

Tontomendicidad de los Shylocks por sus Jessicas

¡y ella que estaba detrás de las flores y sobre la mesa!

Tontomendicidad de los televidentes por sus guerras

“Porque hay una clase de dolor que no se ve” nos dice ella

Lo sabe por sus deshabitadas piernas

Lo sabe el lector que ahora se condena

así que suelta el libro,

¡Solo las manos pesan tanto!

Tira la cabeza hacia atrás

se apoya en el respaldo del sillón

y espera

-como en Cortázar-

ser apuñalado.

SILVIA GOLDMAN

“A FUNÇÃO DA CRÍTICA
NÃO É APAZIGUAR.
É PERGUNTAR”

Eduardo Sterzi



A data exata da entrevista não recordo. O ano era 2000, e o mês, se não me engano, agosto. Eu estava em casa, em Porto Alegre, gripado, com febre, quando o telefone tocou: Maria da Glória Bordini, que orientara meu mestrado, me dizia que João Alexandre Barbosa estava na cidade e que ela gostaria que eu o entrevistasse para a revista *Brasil/Brazil*, publicação conjunta da PUCRS e da Brown University. Não lembro se telefonei para o “professor” (como sempre o chamei, deste primeiro até nosso último encontro) para marcar uma hora para a entrevista, ou se a hora já fora marcada previamente. Estou seguro apenas de que, no início da noite, por volta das 18h, encontrei o professor no saguão do Hotel Embaixador, no centro de Porto Alegre, onde ele estava hospedado e onde a entrevista transcorreu. Eu havia lido com admiração quase todos os seus livros e já tivera oportunidade de observar sua inteligência vivíssima e seu brilho oratório em ação, em três ou quatro palestras e mesmo, ao arripio do costumeiro ritualismo burocrático de tais eventos, em arguições de doutorado. Estava, portanto, confiante de que a conversa seria ótima. E não errei: João Alexandre Barbosa era dessas pessoas com o dom do diálogo; com poucas palavras, já deixava o interlocutor à vontade; e prendia sua atenção por horas, emendando uma recordação em outra, cruzando o relato de episódios de sua vida e outros a ele contados por seus protagonistas com observações sempre muito argutas sobre livros e autores. O encontro durou quase duas horas, e certamente resultou numa das melhores entrevistas que logrei realizar. Sua versão integral foi publicada no número 13 da revista *Brasil/Brazil*. Reproduzo aqui alguns trechos das 22 páginas originais, em homenagem a este que, seja por meio de seus textos, seja na lembrança de sua voz, continua sendo, e certamente não só para mim, o “professor”.

História de leitor

“[...] o crítico tem uma história de leitor que antecede o aparecimento dele como crítico. Não existe crítica e não existe crítico sem essa tradição pessoal de leitura. Eu sempre fui um leitor. Desde adolescente, desde que me lembro, sou um leitor. Costumo dizer que fui professor em decorrência de ter sido leitor. Primeiro, li o que pude ler e tomei notas. A vida exige que você tenha um emprego, e então chegou um momento em que resolvi tornar-me professor e passar para os alunos essas minhas notas de leitura. Na verdade, ser professor não é mais do que isso: procurar transmitir suas notas com uma certa dignidade. Não eram simplesmente anotações subjetivas, individualistas, mas anotações problemáticas. Perguntas, mais do que respostas. E eu procurava, lendo outros críticos, saber que tipo de questões eles também faziam. Acho que a origem do exercício da crítica está nessa vontade de perguntar, de questionar os textos.”

Professor de literatura

“Eu não fiz Faculdade de Letras... Tinha um amigo que dizia que quem gosta de matemática faz Engenharia, quem gosta de biologia faz Medicina e quem gosta de ler Machado de Assis faz Direito. Como eu gostava de ler Machado de Assis, fiz Direito. [Risos.] Para ingressar no Direito, fiz um cursinho – existia apenas um cursinho em Recife. E me dei

tão bem com a literatura francesa... Porque tive a sorte de ter um pai que era um sujeito de posses, e nós tínhamos professores de francês em casa desde criança, de maneira que eu, com 14, 15 anos, lia Baudelaire. Para mim, francês, no vestibular, foi fácil. Tive tanto sucesso que o professor desse cursinho imediatamente me chamou para dar aulas de literatura francesa. Entrei na Faculdade de Direito com 17 anos; portanto, comecei a dar aulas com mais ou menos 18. Tive alunos da minha idade ou até mais velhos do que eu. E, como o cursinho era para o Direito, alguns depois se transformaram em políticos famosos. Recentemente, votei para presidente da República num ex-aluno meu, Roberto Freire. Também comecei muito cedo a escrever em jornal, ou, como eu digo, a publicar as minhas notas de leitura. [...] tive coluna de crítica no *Jornal do Commercio* durante muito tempo. E estas duas coisas me levaram a propor à universidade – naquela época, chamava-se Universidade do Recife – um curso de Teoria Literária. O programa que preparei tinha por base o programa elaborado pelo Antonio Candido na Universidade de São Paulo. Eu já o conhecia e escrevi a ele pedindo-lhe o programa. Ele me enviou o programa comentado, o que é uma jóia da história da disciplina de Teoria Literária no Brasil. Explicava por que dava isso, como fazia as análises, em que altura as análises tinham de entrar. Criei então a disciplina de Teoria Literária e fui professor lá muito jovem. Tinha 26 anos.”

De Recife para São Paulo

“Fiquei em Recife até o golpe de 1964. Depois do golpe, fui para Brasília. Eu tinha um convite do Antonio Candido para vir para São Paulo. Mas aí ele foi convidado para dar aulas em Paris e acabou indo. E então ele me disse que, enquanto estivesse em Paris, eu deveria continuar em Brasília. Fiquei em Brasília até o fim de 1965, quando eu e minha mulher fomos expulsos da universidade por motivos políticos e tivemos de voltar para Recife. Quando o Antonio Candido voltou, fomos para São Paulo. Fui para trabalhar com ele e para preparar minha tese de doutoramento. Na verdade, para escrever minha tese, porque já a vinha preparando desde quando estive na Universidade de Brasília. Preparei a tese entre 1965 e 1969. E a defendi em 1970, na USP. Fiz toda a pesquisa enquanto estive em Brasília e já tinha começado a escrever. Mas houve o tormento da expulsão, do retorno temporário a Recife, e só a retomei quando cheguei a São Paulo.”

O doutorado: José Veríssimo

“José Veríssimo era visto por toda uma geração, a minha, e mesmo anteriormente, apenas como autor da *História da Literatura Brasileira*. E aí comecei a descobrir que ele havia escrito muito mais e não era só aquele beletrista, moralista, como afirmavam os críticos dele. Percebi que havia uma complexidade maior. [...] o grande problema é entender como um homem da geração dele, formado pelo naturalismo, pelo evolucionismo e pelo positivismo, chegou àquela definição famosa, que está na *História da Literatura Brasileira*, de literatura como ‘arte literária’. Isso arripiaria o Sílvia Romero. Não arripiou porque ele não viu o livro de José Veríssimo, porque morreu em 1914 e a *História* foi publicada em 1916. Mas como ele chegou a essa definição? Foi isso que eu chamei de ‘tradição

do impasse', um verdadeiro dilaceramento para ele. Ele via as novas formas, sobretudo o simbolismo, as novas invenções da literatura, e não conseguia apreender aquilo. Havia uma limitação... Na minha tese, acabo por afirmar que essa tradição é anterior a ele, está nele e continua depois. É um problema sério. O Antonio Candido, sem usar o nome, aponta esse mesmo problema em Alvaro Lins. E digo mais ainda: o próprio Antonio Candido é, muitas vezes, um homem dilacerado entre o empenho social e a literatura; às vezes, ele tem dificuldade em assumir o gosto pela literatura. O título da minha tese, na verdade, é uma brincadeira com uma frase de Afrânio Coutinho. Ele dizia que a aproximação nacionalista à literatura, que a idéia da nação e da nacionalidade, tinham uma grande tradição, que ele chamava de 'tradição afortunada'. Eu digo que não é uma 'tradição afortunada', mas sim uma 'tradição do impasse'.

Pensar no Brasil

“É difícil você escrever a partir de nossas condições. Em geral, você escreve tendo por paradigma algo que não tem nada a ver conosco. Esse é o grande tormento do intelectual brasileiro, quase sempre. O intelectual brasileiro – e você pode pensar em homens como Gilberto Freyre, como Sérgio Buarque de Holanda, esses grandes intérpretes do Brasil – tem dificuldade em ser brasileiro. Isso não tem jeito. Gilberto Freyre tentou resolver isso na base do regionalismo. Tratou da cultura regional nordestina, e soube fazer isso muito bem. Mas, no fim, o método adotado por ele para ler essa cultura deve muito à tradição antropológica inglesa, aos professores que ele teve nos Estados Unidos... Enfim, acho que não há solução, porque nós somos mesmo a margem. [...]Não vejo muito bem uma solução... Mas, para mim, a solução é assumir a lição do abismo, da vertigem. Refletir no Brasil, pensar no Brasil, é vertiginoso. Nesse sentido, o Luiz Costa Lima está num bom caminho. Porque o Luiz se espanta de que se possa pensar no Brasil. Você tem tudo, no Brasil, para não se sentir pensando a partir de suas condições. Você se pergunta: minhas condições são condições brasileiras? São condições de uma classe a que eu pertenço?”

A livre-docência: João Cabral

“A tese é a leitura de um livro do João Cabral, *Poesias Completas*, publicado em 1968. Abrange, portanto, de *Pedra do Sono* a *A Educação pela Pedra*. A tese pega a obra do João Cabral inteira até aquele momento. E cronologicamente. Tem um miolo teórico que eu, de repente, descobri. Porque teoria você inventa: chamei isso de metáfora – é verdade, são as “metáforas críticas” fundamentais, que deram o título para um livro meu. Você, de repente, as descobre. O Augusto Meyer era extraordinário em criar essas metáforas, como o Antonio Candido o é. O grande crítico sempre o é. Realmente, descobri minha metáfora para a obra de João Cabral: o João não era um poeta apenas formalista, como se dizia, um poeta intelectualista (a acusação que se fazia a ele), e não era também o poeta social descarado, Violão de Rua – isso ele não era. O que ele era, então? Imaginei que o traço fundamental da poesia dele era o que chamei de 'imitação da forma'. Imitação da forma, para mim, significava e significa simplesmente o seguinte: ele não nomeia os objetos da realidade enquanto tais, não está





interessado apenas nos significados desses objetos; ele está interessado na maneira de se comportar, na forma dos objetos. A cabra não é apenas o significado 'cabra', mas o modo de ser cabra. Espantei-me com o que estava encontrando, porque isso ocorria em toda a obra dele. [...]Comecei a ver isso funcionar. Isso não vem, e este é o problema central do ensaio, sem uma enorme consciência crítica do poeta, consciência do fazer poético. E, naturalmente, isso engata com a idéia da metalinguagem, que está presente na obra dele e que eu já havia estudado antes num pequeno ensaio. Esta era uma poesia crítica. E, para mim, foi a glória quando, em 1982, o próprio João Cabral fez uma antologia da obra dele e deu o título de *Poesia Crítica*. Então, eu disse, estou confirmado. E mais ainda: ele dividiu os poemas em seções que seguem o que eu achava, *Linguagem* e *Linguagens*. É difícil você ter essa sensação de confirmação total de um autor. Por isso, quando ele me deu a *Obra Completa* dele na edição da Nova Aguilar, com uma dedicatória em que dizia que eu havia ensinado a ele como perceber sua própria obra, não achei que isso fosse demagogia. *Poesia Crítica* é o documento disso. Mas isso não significa que a minha seja uma última leitura. Tanto que eu fiz questão de colocar como subtítulo 'Uma leitura de João Cabral de Melo Neto'. Há alguns críticos, alguns professores, que insistem em dizer que eu sou excessivamente cabralino. Dizem que eu vejo o Murilo Mendes pela ótica de João Cabral. Não. Eu escolhi estudar o Murilo Mendes de *Convergência*, usando como metáfora o título de um livro dele: 'Convergência poética de Murilo Mendes'. Queria mostrar como, neste livro, há uma convergência de uma série de coisas que estão na obra dele – o sublime, o religioso –, mas existe aquele elemento central que é uma certa consciência do fazer. Na qual ele coincide com o João Cabral e com o que há de melhor no Drummond, no Bandeira. [...]Sinto muito, mas não sou culpado de que os poetas sejam cabralinos. E o próprio Murilo reconhece isso: 'Webernizei-me. Joãocabralizei-me'. As pessoas às vezes não aceitam que você encontre o elemento central, mas eu encontrei... Mas não acho que seja o único, pelo contrário. Tenho orientado teses que são radicalmente contrárias à minha hipótese central sobre João Cabral."

Paul Valéry e a crítica

"O Valéry teórico, o Valéry prosador, sempre foi fundamental. Eu li, reli, e tive a felicidade de poder editar no Brasil uma coletânea de textos em prosa dele. Achava muito ruim que os jovens não conhecessem um texto como 'Poesia e pensamento abstrato', que é de 1930; e se você pôr esse texto ao lado dos de Hans Robert Jauss, de Wolfgang Iser, de toda estética da recepção, vê que ele já dissera o essencial. O Jauss, aliás, disse que o Valéry era o avô deles. E é mesmo: quando ele fala, por exemplo, que o leitor é que é o inspirado... É extraordinária sua capacidade de reflexão por dentro da poesia. E o que me interessa, na literatura, e eu fui descobrindo isso a duras penas é, sobretudo, a tensão, é o perigo, é o não resolver. Não gosto de crítica que resolve. Gosto daquela crítica que põe perguntas, que põe problemas, e não daquela que dá respostas. Por isso sempre fui um grande admirador do Camus, por exemplo. Na adolescência, li muito Albert Camus. Porque, nele, se está sempre *en abîme*. Você está quase junto do suicídio, a literatura vai desaparecer... Comecei a juntar outros autores a isso, como é o caso do

Mallarmé, que eu acho admirável nesse sentido: Mallarmé chega à radicalização total, quase à dissolução da literatura. Uma das frases maiores que li, há muitos anos, na *Nouvelle Revue Française*, é do Maurice Blanchot, a primeira frase de um texto intitulado ‘Où va la littérature’: ‘La littérature va envers elle-même, c’est-à-dire, vers sa disparition’. Que coisa maravilhosa! Vai em direção ao seu desaparecimento... Isso, para mim, tem o maior interesse... Isso significa que eu não goste da prosa, não goste da ficção? Não, eu gosto. Mas a grande prosa sempre provocou isso. Cervantes provoca isso. Ele põe em risco a literatura dos outros – a novela de cavalaria – e a dele mesmo. Toda grande literatura fez isso. Todos os grandes poetas se perguntaram a respeito do que é a literatura. [...] Os grandes escritores sempre trabalharam arriscadamente. Aí vem o crítico e resolve... Não gosto disso... Não gosto de apaziguamento na crítica. A função da crítica não é apaziguar. É perguntar.”

Ler, escrever, dar aulas

“Sem dúvida, prefiro escrever a dar aulas. Mas, antes da duas, prefiro ler. Se eu pudesse, só leria. Você poderia me perguntar: mas não pode? Às vezes, acho que posso. Mas não. Em termos reais eu poderia: como sou aposentado, posso decidir não escrever mais nada, ficar em casa lendo. Mas não consigo, porque a leitura alimenta minha escritura. E, por outro lado, ela exige a escritura. Chega um momento em que não posso deixar de escrever. Talvez eu pudesse não escrever e dar aulas. Mas aí não me satisfaria: *verba volant*... Escrever, para mim, é difícilimo. As pessoas acham que não, que eu tenho grande facilidade para escrever. Não é verdade. Tenho muito tormento para escrever. Na escrita, tudo se decide na primeira frase. Se você encontra a primeira frase, você escreve. Numa resenha sobre um livro de George Steiner, comecei dizendo que uma autora norte-americana escreveu um livro chamado *Como os poemas terminam*, e que fico imaginando que se poderia escrever um livro chamado *Como os ensaios começam*. É aquilo que, no jornalismo, se chama de gancho. Quando você encontra isso, o ensaio já está preparado, ele já está pronto. Sempre gosto de citar uma frase do Augusto Meyer que me impressionou muito, a primeira frase do ensaio dele sobre João Simões Lopes Neto: ‘Eu já tive a sorte de ler os *Contos Gauchescos* numa velha casa de estância, com as janelas abertas sobre os horizontes limpos da campanha’. Isso é a doação autobiográfica que deixa o leitor com a impressão de que o tom será todo aquele, mas não é não. Ele de repente está fazendo elucubrações eruditíssimas sobre a palavra *gaúcho*.”

Paul de Man

“Não li o Paul de Man depois. Li o De Man em 1971. Quando preparei *A Metáfora Crítica*, que é uma espécie de resto do meu trabalho sobre João Cabral, usei aquela frase dele: ‘Criticism is a metaphor for the act of reading’. É uma frase que acho bonita: ‘Crítica é uma metáfora para o ato de ler’. Usei Paul de Man pela primeira vez no Brasil. Quando voltei em 1973, usei o De Man em curso. Ninguém tinha ouvido falar dele. Absolutamente ninguém na faculdade, nem aluno nem professor. Foram dois que eu usei pela primeira vez no Brasil: De Man e Fredric Jameson.

Eu tinha lido aquele livro do Jameson, *Marxism and Form*, o livro bom dele. Uma orientanda minha, a Iumna Maria Simon, junto com o Ismail Xavier e o Fernando Oliboni, o traduziu para o português. Por sugestão minha, a Hucitec publicou este livro. Depois, acho que o Fredric Jameson pegou um caminho que não é o meu. Não tem mais tensão. Ele resolveu. Se resolveu, não estou mais interessado. [...] Eu o conheci [De Man], porque estava em Yale quando ele chegou. Assisti a aulas dele, a uma leitura que ele fez de poemas do Rilke, os quais ele traduziu para o francês. Depois ele levou o Derrida para Yale e fez a apresentação do Derrida, a que eu também assisti. E eu comprei o *Blindness and Insight* no momento em que saiu, na primeira edição. Fiquei espantado. O conceito de modernidade... Tudo isso me influenciou bastante nos trabalhos que depois vim a fazer, que estão em *As Ilusões da Modernidade*, ou no texto sobre Brás Cubas. O Randal Johnson, que traduziu para o inglês o texto sobre Machado de Assis, num livro chamado *Tropical Paths*, diz isso na introdução: que eu sou um desconstrutivista. Fiquei espantado, mas tudo bem. Não me julgo um desconstrutivista, não sou um desconstrutivista assumido, mas o trabalho de desconstrução me dá muito prazer. Quando isso funciona, é muito bonito.”

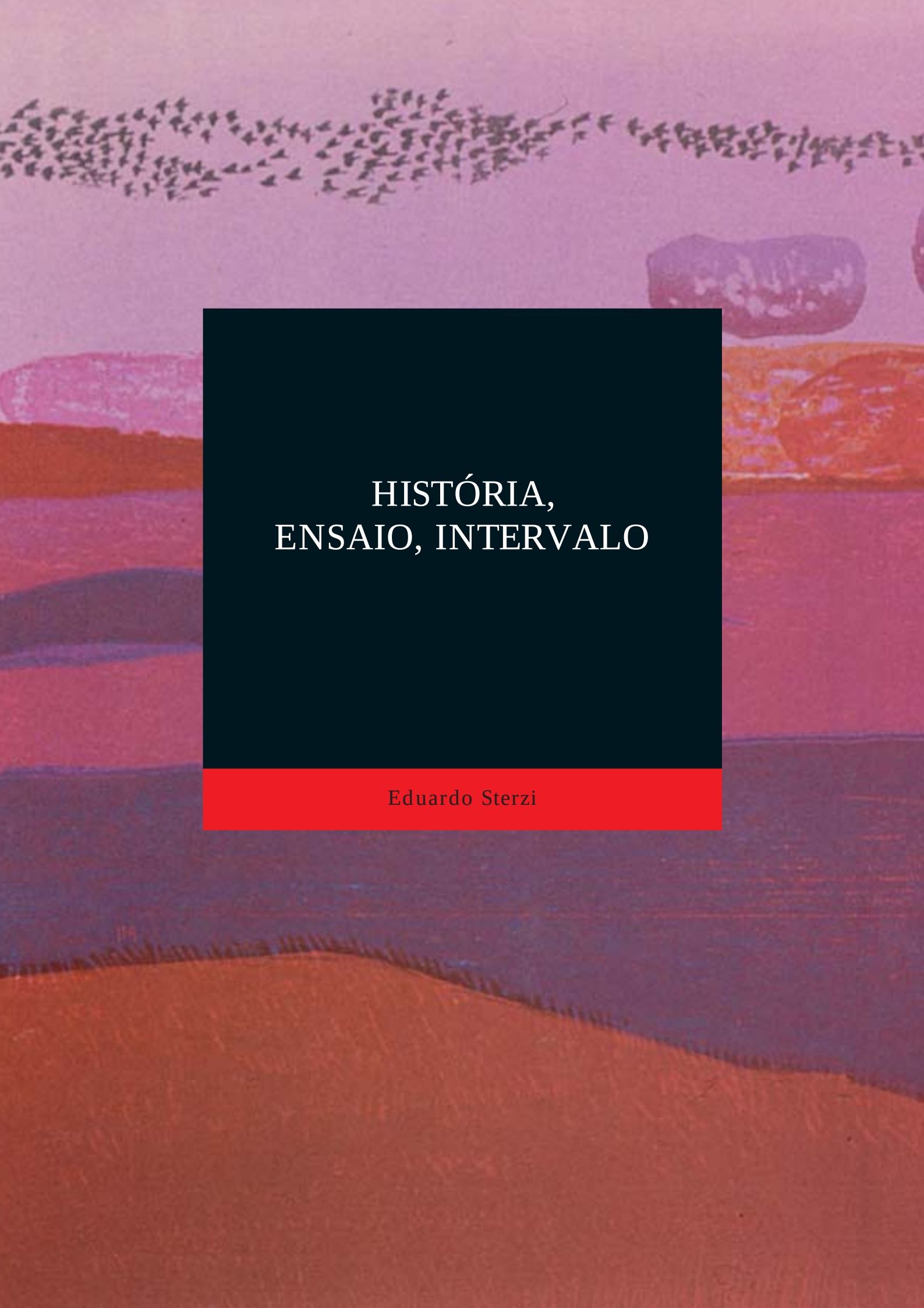
Roman Jakobson

“O encontro com o Jakobson foi algo totalmente circunstancial. O Haroldo de Campos havia combinado com ele aquele livro, uma poética da prosa. E eu ganhei uma bolsa Guggenheim e fui para Harvard. E o Haroldo me pediu, então, que eu fizesse o livro com o Jakobson. Tive uns três encontros com ele, no Massachusetts Institute of Technology (MIT), e um em Harvard. Ele tinha dois escritórios. O Jakobson era um monumento. No MIT, os gabinetes eram designados pela disciplina: ‘Química Orgânica’, ‘Matemática não sei o quê’ – e havia um gabinete chamado ‘Roman Jakobson’, como se ele fosse uma disciplina... [Risos.] Uma coisa fantástica. E ele tinha outro *office* em Harvard só para correspondência. Ele era muito bem tratado pela Universidade americana. Foram encontros deliciosos. Almoçamos juntos no MIT e ele tomava copos de vodka – era um grande tomador de vodka. E tivemos conversas muito francas. O Jakobson era um homem muito simples. Eis uma coisa eu guardei: perguntei a ele: ‘Você conhece o Chomsky?’. Ele disse: ‘Foi meu aluno’. E eu disse: ‘O Chomsky nunca fala de literatura. Por quê?’. E ele: ‘O Chomsky tem interesse em sintaxe. Quem tem interesse em sintaxe, não tem interesse em poesia. Quem tem interesse em poesia é quem estuda fonologia, como é o meu caso, o do Troubetzkoy... O Chomsky tem interesse em sintaxe, na ordem... A sintaxe tende à política, não à poesia’. Outra conversa foi sobre Saussure. Porque, naquele momento, em 1977, fora publicado o livrinho do Jonathan Culler sobre Saussure, uma espécie de biografia. Perguntei a ele se havia visto o livro. Ele disse que viu mas não gostou. ‘Mas não gostou por quê?’, eu disse. E o Jakobson: ‘Porque ele limpou o Saussure. Deu uma visão do Saussure em que ele parece bonzinho. Saussure não era nada disso. Saussure era uma pessoa complexíssima. Era um grande intelectual, extraordinário estudioso de línguas, mas tinha um lado, na vida dele, que ninguém praticamente conhecia, nem a mulher ou os filhos: ele passava semanas e semanas nos bordéis da Suíça, inteiramente embriagado, com as

prostitutas, e depois reaparecia. E isso não está no livro do Jonathan Culler'. O Jakobson não gostava disso. Tinha essa coisa do russo, ele queria tudo. Ele dizia: 'A família toda do Saussure é assim. O filho dele foi meu contemporâneo, foi meu colega, na Universidade de Nova York'. **M**

Entrevista publicada simultaneamente no Uruguai pela revista Maldoror e, no Brasil, pelo periódico K - Jornal de Crítica





HISTÓRIA, ENSAIO, INTERVALO

Eduardo Sterzi

Le désir de faire excite le pouvoir de faire qui tue le désir.

Paul VALÉRY

Cahiers (citado por

João Alexandre BARBOSA em Alguma crítica)

Não apenas consciência e canto – mas ciência exilada.

João Alexandre BARBOSA

A metáfora crítica

N o prefácio escrito em 1989 para a tradução francesa de seu *Infanzia e storia*, Giorgio Agamben anota: «Toda obra escrita pode ser considerada como o prólogo (ou, melhor, como a cera perdida) de uma obra nunca escrita, que permanece necessariamente tal porque, com respeito a essa, as obras sucessivas (por sua vez, prelúdios ou decalques de outras obras ausentes) não representam senão estilhaços ou máscaras mortuárias. A obra ausente, mesmo não sendo exatamente situável numa cronologia, constitui assim as obras escritas como *prolegomena* ou *paralipomena* de um texto inexistente ou, em geral, como *parerga* que encontram o seu verdadeiro sentido somente junto a um *ergon* ilegível».

Inspirando-nos nesta passagem de Agamben, podemos nos perguntar qual seria o «texto inexistente» do qual os textos efetivamente escritos por João Alexandre Barbosa funcionariam como prólogos ou pós-escritos. Trata-se, aqui, de conferir legibilidade – ainda que precária, relampejante – ao «*ergon* ilegível» que, construindo-se fantasmaticamente ao lado ou por trás dos textos que de fato se dão a ler, conservaria, em latência, o «verdadeiro sentido» dessa obra crítica. A indagação é pela *potência* pré- ou mesmo contratextual que se oculta na obra de João Alexandre Barbosa: em alguma medida, pela *teoria* – pela unidade, embora tensa, de pensamento – que atravessa e traveja o conjunto heterogêneo da sua obra. Que *desœuvrement* opera clandestinamente nos interstícios da obra realmente produzida e oferecida ao leitor? Que *inoperosità* (para lembrar um termo-chave de Agamben) nela se esconde, funcionando como uma espécie de motor secreto da escrita? Que inação – que renúncia – zela pela discreta, mas persistente, potência da obra? Em suma: o que *não pôde* ser escrito para que a obra tivesse a força que tem?

Numa entrevista concedida em 2000 (portanto, quando já se desenhava aquela que seria a fase final de sua obra), João Alexandre Barbosa dizia que seu «projeto atual mais amplo» – «e», acrescentava, «mais secreto» – era «trabalhar com a história da literatura brasileira» num ensaio para o qual planejava «retomar», num jogo irônico com a tradição crítico-historiográfica iniciada no romantismo, «um velho título» de Varnhagen, «que alguns encaram como fundador da história da literatura brasileira». Tratava-se do título da introdução do *Florilégio da poesia brasileira*, «Ensaio histórico sobre as letras no Brasil» – que João Alexandre Barbosa pretendia atualizar no seu «Ensaio de história da literatura brasileira». Se até então ainda não começara a escrever o ensaio, era porque, conforme admitia, sentia dificuldades (dificuldades teóricas, para ser mais preciso, ou antes, podemos dizer já interpretando, sentia

a *teoria como dificuldade*, a teoria como *inoperosidade*) em ultrapassar o momento inicial da intuição de um estado de coisas e, enfim, dar forma textual a esta intuição: «É muito difícil, mas é o que estou querendo fazer. [...] Tenho pensado muito sobre isso, mas ainda me falta elaborar aquele elemento de tensão fundamental que amarra as coisas». Na verdade, uma hipótese já se insinuava, o discernimento de um processo fundamental para a constituição da história da literatura brasileira, o qual, no entanto, era e é freqüentemente menosprezado nas narrativas já estabelecidas dessa história, a *tradução*: «Tenho pensado que talvez seja interessante o problema da tradução. Porque a tradução talvez dê conta de uma grande parte da cultura brasileira. Este é um país de traduções. Nós traduzimos o tempo todo. Começamos traduzindo. Nisso, o Barroco é extraordinário... Gostaria de ter força para ver isso na literatura brasileira, o que é difícil. Mas é um prazer».

Na mesma entrevista, vale ainda notar, João Alexandre Barbosa dava uma pista acerca da insuficiência contra a qual pretendia escrever seu «Ensaio de história da literatura brasileira». Ao comentar a introdução que escrevera para a reedição de *Homens e coisas estrangeiras*, de José Veríssimo, diz: «É um livro notável, por tudo: pelos erros, pelas más leituras, mas o que impressiona é como ele estava em dia com o que se fazia. Entretanto, quando escreve a *História da literatura brasileira*, parece que não leu essas coisas. Ele se apequena». Veríssimo, que lia Nietzsche, que lia John Ruskin, que lia Tolstói, seus contemporâneos, ao passar à escrita da sua *História* (de resto, avançada em relação ao «determinismo e evolucionismo de Sílvio Romero»), parece esquecer todas essas leituras, leituras que deveriam levá-lo, inevitavelmente, a um repensamento da concepção de história, e, pois, de história literária. Este hiato entre, digamos, conhecimento teórico e prática historiográfico-literária não é, contudo, exclusividade de José Veríssimo; pelo contrário, «isso é muito comum», diz João Alexandre Barbosa. «Por isso», acrescenta, «os arrojos da vanguarda são importantes para uma nova história da literatura brasileira. Temos que repor, propor, questionar, em termos não provincianos, mas questionar mais alto.»

O leitor decerto já terá depreendido que é neste projeto «secreto» de «trabalhar com a história da literatura brasileira» que se encontra, a meu ver, o «*ergon* ilegível» da obra de João Alexandre Barbosa. Não parece dever-se apenas às circunstâncias que o ensaio – salvo engano – não tenha sido escrito nos seis anos que separam a entrevista da morte do crítico. Gostaria de sugerir que

permaneceu inescrito – e ilegível – porque corresponderia à explicitação integral de um trabalho, em alguma medida, efetivamente realizado ao longo de todo o percurso crítico de João Alexandre Barbosa, o qual, entretanto, tirava muito de sua força precisamente de sua renitente não-explicitação, ou, antes, de sua explicitação sempre fragmentária, prismática, como convém à predileção do crítico pela forma do *ensaio*. Daí que, menos que lembrar o título de Varnhagen, o título pretendido para o «Ensaio de história da literatura brasileira» lembrava o título de um texto escrito pelo próprio João Alexandre Barbosa nos primeiros anos de sua atividade como crítico: refiro-me ao «Ensaio de historiografia literária brasileira», apresentado como tese ao II Congresso Brasileiro de Crítica e História Literária, realizado em Assis, em 1961, e publicado no ano seguinte, com modificações, numa revista de Recife, depois de ter integrado, no mesmo ano, os anais do congresso (hoje, o texto encontra-se no livro *Opus 60*, recolha de textos de juventude saída em 1980). Neste ensaio, espécie de precoce ajuste de contas com a tradição crítico-historiográfica brasileira, João Alexandre Barbosa mobilizava um amplo conhecimento de estudos literários internacionais para melhor revelar os limites dos estudos brasileiros (sempre disposto também a realçar os limites dos estudos internacionais). Com acerto, percebe, por exemplo, que é precisamente a «*tendência* à não-historicidade» da crítica de T. S. Eliot que lhe permite «livrar a História Literária do excesso historicista que a contaminou [...] por todo o século XIX». Era este «excesso» que conduzia ao «estabelecimento dos <panoramas históricos>, das <situações político-sociais>, que iniciam sempre os manuais clássicos de História da Literatura, sem que os ditos panoramas de situações funcionem, de modo indissolúvel, na análise das próprias obras e autores». Desde este ensaio, a crítica já aparece como a instância responsável pela mediação entre história e literatura, permitindo ao estudioso «inserir o fenômeno literário na História» e «o sentido desta naquele», escapando, pois, à «monótona relação de obras e autores».

Não deixa de ser curioso que um autor para quem o interesse pela *história literária* foi constante ao longo de toda a obra tenha resistido tão bravamente ao ímpeto totalizador inerente à própria noção de *história literária*. Se João Alexandre Barbosa não produziu nenhuma obra nos moldes da *Formação da literatura brasileira* certamente não foi por falta de conhecimento ou de competência para tal. Apenas sua estratégia crítica era bem outra. O título do projetado «Ensaio de história da literatura brasileira» não deixa dúvidas quanto à renúncia à totalização previsível ao se experimentar a perspectiva histórico-literária. O que significa, afinal, propor um *ensaio de história literária*? Não menos que estabelecer uma zona de tensão para o pensamento da literatura, uma zona em que a suposta

estabilidade proporcionada pelo modelo histórico-literário é posta a prova pela forma do ensaio.

Não por acaso, João Alexandre Barbosa não foi somente um exímio ensaísta, como também, sem ênfase (como de seu hábito), um teórico do ensaio. É assim que, já entre seus primeiros textos, encontramos uma resenha de *Tese e antítese*, de Antonio Candido, em que o exame do livro dá ocasião a considerações mais gerais sobre a forma nele exercitada, delineando-se aí uma compreensão do ensaísmo que será radicalizada nas décadas seguintes, tanto na teoria como na prática: «O ensaio literário é, antes de mais nada, uma forma de indagação perseguida por entre idéias, palavras, estruturas. Saber ler a contradição por sob as afirmações mais evidentes, valorizar elementos aparentemente dispersos, configurar numa página o sentido oculto de uma descoberta, são algumas das diretivas do ensaio literário. E todo esse jogo da inteligência requer muito mais do que simples erudição ou virtuosismo verbal: funda-se no equilíbrio mas ultrapassa-o pela sugestão. Por isso mesmo, há uma imprescindível dialética intrínseca do ensaio que lhe comunica o que se poderia chamar de tendência à superação. É esta dialética que confere ao gênero o seu vigor, a sua resistência ao levianamente afirmativo ou negativo. A sua órbita é antes a da caça ao objeto, sem a qual o arranjo verbal ou ideológico resseca na fonte, transformado em informação pura e simples. Não se escreve ensaio sobre aquilo que não preocupa sob a forma de matéria viva, operante, capaz de germinar idéias, exigir elucidacões». Num texto escrito muitos anos depois, outra vez sobre Antonio Candido, essa «caça ao objeto», característica do ensaio, retorna, sem nenhum resquício de ilusão positivista quanto à estabilidade da meta ou do método, quando se diz que o «ensaísmo crítico» se define por suas «incertezas», isto é, por sua «busca». Em outro texto, não surpreende que se encontre a «essência do ensaio» numa *ausência*: na «ausência de objetos fixos ou obsessões de certeza que se oporiam à própria definição do gênero». Seria o caso de recordar, aqui, o que diz Agamben no prefácio de *Stanze*: «Como toda autêntica *quête*, a *quête* da crítica não consiste no reencontrar [*ritrovare*] o próprio objeto, mas no assegurar as condições da sua inacessibilidade».

Não por acaso, no ensaio, a linguagem – como já notaram diversos analistas da forma – aspira a uma autonomia que, porém, jamais pode conquistar. Com razão, Schlegel – lembrado por Lukács em *A alma e as formas* – definiu o ensaio como «poesia intelectual». Como diz João Alexandre Barbosa: «Cada palavra, cada invenção frásica pode sugerir uma vereda ainda não explorada, insinuando novas descobertas, atraindo relações imprevistas». À linguagem e seus jogos, o ensaísta atribui o poder de duvidar dos sistemas. Daí que a «dialética intrínseca» do ensaio assim se deixe descrever: «Por sob a aparente tranqüilidade de um texto, de um autor, de uma idéia firmada, o sentido do ensaio exige o contrapeso, a oposição, aquilo que lateja por trás dos esquemas». Luiz

Costa Lima, partindo das considerações de Lukács, chama a atenção para a posição intervalar do ensaio, entre forma e sistema: «sem ser absolutamente forma mas pertencente ao que a forma *pré-ocupa*, o ensaio se singulariza *pelo intervalo em que permanece*».

Intervalo, como se sabe, é uma palavra fundamental do léxico crítico de João Alexandre Barbosa. A tensão – o intervalo – é o lugar do crítico, na medida em que é também o lugar da literatura. Aspirar a um outro lugar, mais seguro, é rejeitar a especificidade da sua tarefa. Ao apontar a novidade do método crítico de Antonio Candido, João Alexandre Barbosa diz: «Não é o crítico que transforma o elemento *externo* em *interno* mas, sim, o próprio processo de construção da obra, a ele cabendo a habilidade de fisgar a transformação, que é sempre o resultado de uma prática analítica ancorada na consciência da linguagem literária. Para o crítico, não há [...] preferência possível: a sua atividade se passa por entre as tensões suscitadas pelo movimento de internalização que é a obra literária, a não ser que, ao invés de crítico literário, ele se identifique, por exemplo, como sociólogo, psicólogo ou historiador».

O *intervalo* não é, para João Alexandre Barbosa, um conceito capaz de apaziguar a leitura, mas o nome mesmo da ambígua posição que cabe ao crítico. Por limitação de espaço, não se vai esmiuçar aqui todo o alcance da idéia de intervalo na sua obra; restrinjo-me a citar a passagem do prefácio de *A leitura do intervalo* em que o crítico resume esta noção: «A idéia é bastante simples: na leitura da literatura, entre os significados (históricos, sociais, psicológicos) e a maneira de sua textualização, o leitor procura apreender relações e tende a construir pares, tais como literatura e história, literatura e sociedade, literatura e psicologia. O que se propõe basicamente é que se busque apreender a relação a partir do próprio movimento interno de configuração do signo literário, operando-se a aglutinação dos significados pela intensidade dos significantes textuais, fazendo desaparecer, nos limites, a prevalência isolada dos significados, sem que se esvaia a sua existência concreta. A esta leitura entre os dados da realidade e suas representações é o que aqui se chama de leitura do intervalo. O intervalo, portanto, não é um vazio: é antes aquele tempo / espaço em que a literatura se afirma como literatura sendo sempre mais do que literatura porque apontando para esferas do conhecimento a partir das quais o signo literário alcança a representação. Deste modo, a leitura do intervalo o que, na verdade, almeja é uma apreensão dos significados pela via de sua tradução literária, o que significa dizer que, neste caso, não há um antes ou um depois: o histórico, o social e o psicológico, no poema ou no romance, é literatura e, sendo assim, caminha-se em direção de uma aglutinação. Não mais literatura e mas literatura / história, literatura / sociedade, etc.».

(Recorde-se, à luz dessa consideração sobre o *intervalo*, a possível escolha da *tradução* como *metáfora crítica* em

torno da qual pensar o inescrito «Ensaio de história da literatura brasileira». A tradução não é menos que uma maneira de assumir a centralidade do intervalo na literatura, aspirando àquela «cicatriz razoavelmente tecida» que, no texto sobre *Tese e antítese*, é apresentada como a meta do «verdadeiro ensaio literário».)

Daí a conclusão drástica, no texto concebido originariamente como introdução teórica a seu trabalho sobre João Cabral: «Só é realidade do texto aquilo [...] que é, antes de mais nada, texto, Literatura». Isto se explica pelo fato de que «é antes pela negação do que pela aceitação que o poema arma a sua rede de respostas à realidade». O poema moderno – que, neste sentido, apenas ousa levar às últimas conseqüências o princípio da negatividade inerente a toda poesia e a toda arte – faz-se registro de algo que não é menos que uma «crise da realidade». A solução para o crítico passa por colocar em questão as concepções tradicionais de historicidade, e antes mesmo de temporalidade: «não se trata mais de falar em adequação entre literatura e sociedade como resultado de suas relações mas em incluir, como elemento fundamental de caracterização, quer da literatura quer da sociedade, os momentos de inadequação através dos quais o poético se expande na criação de um espaço e de um tempo capazes de romper com os estreitos limites de uma diacronia evolutiva de causa e efeito». João Alexandre Barbosa nota que, em países como o Brasil («países em que as pressões de ordem histórica, política e econômica impossibilitam qualquer leitura de causa e efeito na ordem intelectual e artística»), vêm cabendo às vanguardas as revisões de obras e autores do passado imprescindíveis a uma renovação da historiografia literária – obras e autores «para os quais o futuro é [...] determinado por uma espécie de leitura anacrônica ou, melhor dizendo, sincrônica se referida ao presente situado do leitor». Na verdade, somente esta leitura anacrônica ou sincrônica pode ser dita, com razão, uma «leitura inexoravelmente histórica»: porém, bem se entenda, estamos aqui diante de «uma história que não elide a poeticidade porque sabe que a sua é uma natureza sobretudo discursiva e, portanto, informada por todas as ambigüidades do discurso». Em resumo: «Não uma história de datas, fatos e personagens, mas aquela que põe sob suspeita [...] a própria capacidade de sua representação». O que se afirma aqui é a necessidade de uma «poética da história», na qual o crítico («ou seja lá qual for o seu nome») «existe, antes de mais nada, num intervalo de tensões entre a realidade e a linguagem de sua representação». É certo que a leitura desse intervalo é «uma leitura insegura, instável, sempre *en abîme*». Porém (é a pergunta que João Alexandre Barbosa se faz, para logo responder), que literatura e que sociedade podem ser ditas completamente seguras, estáveis, «sem sobressaltos abismais»? «Talvez» – diz – «as totalitárias», e dessas ele se dispensa de tratar. **M**

PETIT LAROUSE DEL 55 O DEL 56

una mariposa nocturna recorre patas para arriba
el aro de metal de la pantalla de mi lámpara

soy el marabú de la página 618

la luz de la ventana de en frente hace
de cada hoja del árbol un escalón que tiembla

soy el titiritero de la página 935

billones y billones de días lejanos
hacen de la noche un aro sobre mi cabeza

oigan y vean y vean una pareja reír

alguien barrió el vidrio pulverizado
de un parabrisas y lo dejó en la esquina

conversan ahora

veanme soñar en la página 839

veanme trabajar en la página 863

veanme pensar en la página 571

seguí hasta dos niños jugando con aros
me mostraron todos los insectos que hay

vean al espíritu
en la página 502

descubrí el mapa mundial de los productores
de tabaco y un tabernáculo y me fui en tandem

vean la respuesta de la luz
página 675

me habló un arrayán
llegué a un volcán

pasa un taxi vacío
vi un wapití
un xilofón y un yunque

(una noche del verano de 1996)

COPIES

vitalvitalvitalvitalvitalvital

estov

~~REDACTED~~

~~_____~~

plexo

- e l

ISIDORO DUCASSE,
CONDE DE LAUTRÉAMONT
(1846-1870)

Les Chants de Maldoror

Amanda Berenguer

Lector: para entrar en el Libro - deja en la puerta tu sombra - ¡y verás! -

Han pasado años - siglos - milenios - Hubo nacimiento de aquel niño Isidoro - genio y monstruo de Cantos - ahí donde la poesía invierte sus atuendos - las falsas nociones de tiempo - realidad - y destino - y resuena - sin reloj de arena - ni otros artilugios - más allá de sí misma - y sin salirse de ella - «hornillo de atanor» - hirviendo el prodigioso mar escritural -

Para entrar en el ámbito de *Los Cantos de Maldoror* - ¡atención! - es necesario cantidad de osadía - y otro tanto de asombro (de asombrarse - de entrar en sombra) - más una pupila dilatada mayor que una órbita planetaria - ahí donde un gran ojo nos inicia más allá de todas nuestras alucinaciones -

Escritura para los ojos - todo se ve claro en medio de las tinieblas - y todo muestra una belleza lancinante - y toda cosa interroga - No es verso - tampoco prosa - es un ámbito que clama y se ve - las imágenes caminan sobre las sensaciones desbordadas que cubren la inteligencia - Y no es locura - es el pulpo de Maldoror dejando constancia - Es Isidoro que escribe: «Impénétrable comme les géants, moi, j'ai vécu sans cesse avec l'envergure des yeux béante» (Canto V - pág. 201 - Gallimard) -

No es el «Infierno» de Dante - demasiado ordenado para compararse - no es el Marqués de Sade - en sus secuencias de sexo maníaco salido de madre - no son *Los Cantos* de Ezra Pound - desmedidos - terrenales - ni *Moby Dick* de Melville - en esa excursión de pesca encarnizada en busca del Mal - ni los textos de Jean Genet - carcelario - cruel - siniestro - ni los versículos de horror sacramental del «Viejo Testamento» - No - es mucho más: es la ambigüedad original en manos del genio que escribe: «Vieil océan, tu es le symbole de l'identité»: de la unidad del oleaje siempre cambiante de la superficie con la intuida noción de la profundidad - Es Isidoro que escribe - y se describe - y se inscribe sin descanso - en un cuarto desolado (y un piano) - en un quinto piso en París - afiebrado de genialidad «avec les gémissements graves du Montévidéen» - Tiene 24 años - y está cerca de la muerte -

Los Cantos de Maldoror tejen infierno con insólito paraíso - la moral con el desafuero - cuando el bien y el mal se confunden de tal manera que crean ese «Gran Océano» de hondura a todo riesgo y superficie escrita - trabajada en oleaje vivo - sobre la pureza insomne de las Matemáticas - y el burdel profundo donde habita - el bello y siniestro Pulpo de Maldoror: «l'éternité mugit, ainsi qu'une mer

lointaine, et s'approche à grands pas» (pág. 202 Gallimard) - escribe - atraído por una fuerza en fiero oleaje de espuma -

Así es la inusitada aventura de Isidoro Ducasse: «Il est né sur les rives américaines à l'embouchure de la Plata» - Montevideano esencial de nuestra ciudad Montevideo (Uruguay) - sobre el Río de la Plata - «Paraná - guazú»: «grande como mar» en idioma indígena guaraní - Isidoro «l'autre à Mont» - ante el gran Océano Atlántico -

«Réponds moi - océan veux tu être mon frère ?» - pregunta a gritos Isidoro desde la playa arenosa que bordea la ciudad sitiada - amurallada - en plena Guerra Grande (1839-1853) - Una ciudad sudamericana encerrada - asomada al mar - de común urdimbre contradictoria - parecida a una alegoría - o encuentro de lo opuesto: «Bien maligno» - «el abismo de la superficie» - «Muerto en vida» - etc. - esos dos polos que dan la chispa mágica para encender el escalofrío poético -

Hay en *Los Cantos* una referencia casi permanente a esa dualidad contradictoria - de equilibrio inestable - y por lo tanto una pérdida de los límites - que los tornan casi inhumanos -

Así ocurre cuando la escritura toda apariencia - se vuelve tan abismal - como ese instante de la resurrección -

Canta el «Conde»: «el otro» en Montevideo «lo bello y lo monstruoso»: la palabra poderosa reina sobre la sangre - y canta el encuentro casi salvaje del montevideano - con el linaje civilizado del europeo -

Tu desafío - Isidoro: «O poulpe, au regard de soie !» -

También podría ser «La Serpiente Emplumada» de los indios aztecas - o «La Cinta de Moëbius» o el «Ángel Diabólico» o «La botella de Klein» - con el afuera y el adentro consustanciados - infinito - La Topología - hija de las Matemáticas - es también madre para tales prodigios -

Y exclama Isidoro: «O Mathématiques sévères» - «moi - le plus fidèle de vos initiés»

Así el «Canto a las Matemáticas» es una revelación inusitada - de la ambigüedad del Ser -

Hija del habla y la mudez del futuro - del cuerpo ardiendo el alma - del número y su espectro invaginados - Topológico destino - ¿Acaso son las Grandes Matemáticas las dueñas del Infinito? - y tu te inclinas reverente ante su poder - «penchée vers le précipice d'un point d'interrogation fatal» -

Quizá no haya palabras para poder expresar -lo que estas palabras del poeta sugieren o incitan: esa caída sin fondo - esa «interior diferencia donde los Significados están»

«But internal differences,
Where the meanings, are -»

nos recuerda Emily Dickinson (1830-1899) - también en plena Guerra de Secesión (1861-1865) - la metafísica poeta estadounidense - en uno de sus estremecedores poemas -

Qué sorprendente esta relación entre dos poetas geniales - contemporáneos entre sí - pero aparentemente tan dispares y distantes en el espacio geográfico - Hay algo que los relaciona en el terreno de lo absoluto - «Vieil océan, ta forme harmonieusement sphérique, qui réjouit la face grave de la géométrie» (pág. 31, Gallimard) -

¿La suma de los opuestos nos da la «identidad» - unidos el «derecho» y el «revés»? - ¿lo real y lo virtual? -

¿El «gran océano» no es superficie y hondura simultáneas? - ¿qué sabemos de la «profundidad» si sólo vemos superficies? - ¿es necesario encender la luz? - No - para ti - Isidoro - que ves en la oscuridad como pocos han visto - y nosotros tus lectores - auscultando la superficie del texto - los trazos - los gestos de tu escritura - ésa que nos atrapa vorazmente y nos atormenta - y nos exalta - y nos abisma - y nos conduce hasta un demencial «lugar» de alquimia - «topológica» - ni verso ni prosa - poesía pura y monstruosa - escritura extravertida y ensimismada al mismo tiempo - aún más quizá - que «le Vieil Océan»

Nadie antes de ti - pudo hacer del armazón inteligente y sensible - un hachón ardiente - que enciende - ilumina - y mata - y resucita - furioso de dolor y destino - y errante como aquella «jauría de perros hambrientos» - aullando - «con una sed insaciable de infinito» -

«- ma mère me dit: 'Lorsque tu seras dans ton lit, que tu entendras les aboiements des chiens dans la campagne, cache-toi dans ta couverture, ne tourne pas en dérision ce qu'ils font : ils ont soif insatiable de l'infini, comme toi, comme moi, comme le reste des humains...'» -

Y viste a esos perros salvajes comiéndose los cadáveres - y oíste Isidoro sus aullidos detrás de la muralla que rodeaba Montevideo - más el grito desgarrador de los heridos después de la batalla - mientras ocurría la llamada Guerra Grande (1839/1853) - 14 terribles años -

Isidoro nace justamente - en Montevideo: «il est né sur les rives américaines, à l'embouchure de la Plata»- explica él mismo - en plena contienda - en 1846 - «aux grandes époques de calamité, quand une guerre affreuse menaçait de planter son harpon sur la poitrine de deux pays ennemis, ou que le choléra s'apprêtait à lancer, avec sa fronde, la pourriture et la mort dans des cités entières». ¹

Y está el «Mal» a la vista - subido sobre carroña pestilente - y eras un niño - Isidoro - y eras un joven - en el que cabía también el orilleante «Vieil Océan» - guardando «el pulpo de mirada de seda»: tu seductor .





«Hélas ! qu'est-ce donc le bien et le mal ! 'Est-ce une même chose par laquelle nous témoignons avec rage nôtre impuissance, et la passion d'atteindre à l'infini par les moyens même les plus insensés ?'» ²

«O poulpe, au regard de soie !... pourquoi n'es-tu pas avec moi, ton ventre de mercure contre ma poitrine d'aluminium, assis tous les deux sur quelque rocher du rivage, pour contempler ce spectacle que j'adore !» ³

¡Ah! - el Infinito - esa sed de infinito - que sólo saciarían acaso las Matemáticas drogadas de sí mismas: el Número mágico - inalcanzable - acuciado por magnitudes opuestas -

Cuando «la poesía» «piensa» - se torna - cabalística - sacrílega - diosa renacida del texto - o misterio salvaje apalabrado - Así piensa la poesía de Isidoro Ducasse - Y así canta inhumano -

¿No es también comprensible esa actitud «topológica» - escritural del poeta? Contemporáneo inocente de dos grandes matemáticos alemanes - investigadores de los «lugares»: August Ferdinand Moëbius (1790/1868) - que analizó la llamada «Cinta de Moëbius» en el año 1871 - y Félix Klein (1849/1925) - que desentrañó la también llamada «Botella de Klein» - en el terreno de la Topología (*Analisis Situs*) - ciencia relativamente moderna hija de «las severas matemáticas» - Así «el encuentro del infinito» en esa Cinta singular tan a mano - que comenzó siendo juego sorprendente de titiriteros en la Edad Media - y el otro descubrimiento y estudio de esa Botella casi mágica - que también lleva un «adentro» y un «afuera» - sucesivos e ilimitados - que sólo el pensamiento matemático - en el filo de lo poético - revela de manera inusitada -

Así la escritura de *Los Cantos de Maldoror* muestra «el afuera» y «el adentro» consustanciados -

Isidoro sufre «sed de infinito» - y los Cantos son la revelación poética - visual - objetiva de esa «sed» -

El «Canto a las Matemáticas» - «el Viejo Océano» - «El Hermafrodita» - etc. - muestran una faz sensible de ese Infinito: topológico - invaginado - Sin embargo - la escritura de los Cantos - adquiere a veces un leve tono de estudio científico - lógico aparente - y en otras - las más se desata en sucesiones de imágenes visuales de una atracción fascinante - reveladoras de la genialidad: la expresión de eso inexpresable - también situación topológica - ilimitada - contradictoria magnitud - «Botella de Klein» al rojo vivo - o «Cinta de Moëbius» - vertiginosa

Poesía a todo riesgo - intemporal - bella y monstruosa - donde los sentidos naturales y el pensamiento abstracto se funden - creando ese ámbito de aleatoria - prodigiosa - Posibilidad - Allí todos los contrastes - todos los encuentros adquieren un valor de belleza y hondura - incomparable: «el pulpo de mirada de seda» - la «sed de infinito» - «el viejo océano» - «la faz grave de la geometría» - etc. -

¡Silencio!

Volvemos a releer *Los Cantos*... de manera aleatoria sumergiéndonos en cualquier página - ¡qué experiencia

de terrible hermosura! - algo nos atrapa debajo de la letra ¿es la escritura misma ese prodigio que hechiza? -

Su lectura hace transpirar - y da una fiebre que incendia el texto - al mismo tiempo que nuestros sentidos - tratan de abarcarlo - Insisto - no hay palabras que puedan apresar la gloria original de esta poesía casi inhumana - hálito de la escritura de Isidoro Ducasse - el montevideano que escribió en idioma extranjero (el francés de sus padres) -

Poco importa que *Los Cantos...* estén escritos en lengua francesa (su padre era canciller francés en Montevideo, su madre también francesa) - cuando Isidoro nació y vivió hasta su adolescencia en tierra sudamericana de idioma castellano * - esos primeros años decisivos en la formación del poeta - El castellano hubiera tenido espacio para tanto genio - como el francés de sus padres - No es cuestión de idiomas - es cuestión de vida incendiada: del «salvaje civilizado» - del «agua quemada» de los antiguos aztecas - del «río grande como mar» de los uruguayos - La palabra poderosa acrece los contrarios - los transforma - y la palabra resuena subyugante - subconsciente - sublingual - más allá de todo límite - en la más tumultuosa - casi inhumana dualidad - que dan los ojos «que ven» fundidos con una escritura de «insaciable sed de infinito» -

Una posible interpretación

Dice el poeta: «Il est beau comme... ; et surtout comme la rencontre fortuite sur une table de dissection d'une machine à coudre et d'un parapluie !»⁴ (Canto VI - pág. 233/ 234 - Nota 1 pág. 437 - Gallimard) -

Como se trata de «lo bello» y no de «la poesía» - como a menudo se confunde - el sentido es muy diferente - En esa conjunción de objetos aparentemente dispares que reúne el poeta para la definición de «lo bello» - se crea una suma de imágenes visuales - nítidas - pictóricas - un cuadro - una «instalación» - que se adelanta casi en medio siglo a las vanguardias europeas - y por lo tanto al propio *Manifiesto Surrealista* de André Breton (1924) - Se adelanta - a pintores como Marinetti (futurismo - 1909) - Marcel Duchamp (dadaísmo - 1913) - Paul Klee - Picasso - Braque - Magritte - etc -

Se trata de una definición de «lo bello» - que se cumple en el espacio literario de la página - como un texto-pintura de «vanguardia» -

«Lo bello» - sería un conjunto distorsionado de objetos independientes - que se integran en un acto de belleza - que no es racional - sino sensible -

Un acto de escritura puede conjugar tales elementos - y crear una sensación poético-pictórica - extremada - interrogante - y bella -

Otra interpretación

(suponiendo que fuera «la poesía» y no «lo bello»)

1º «Encuentro fortuito»: el azar: lugar de reunión indispensable -

2º «Una máquina de coser»: relación casi directa con la noción de «tejido» - en la poesía - la escritura cose - teje - una tela palpable **

3º «Un paraguas»: las alas abiertas de un murciélago - resguardando de una lluvia cerrada de tinieblas - que caen sobre la escritura o sobre el autor de ella -

4º «Una mesa de disección»: ese lugar aséptico donde se muestran las entrañas a la vista de la escritura - y se hurga sobre ella - palabra por palabra - el valor de la vida - en la inexorable muerte - la razón de ser - y del mal detrás del bien - de lo siniestro sobre lo bello - buscando el ángel y el monstruo - que sorben en lo hondo - la médula fría del infinito -

(La noción de la divinidad en *Los Cantos...* está centrada en la realidad eficiente aunque sobrehumana - cuyo misterio - satisface a las tinieblas y al infinito -

No hay blasfemo ni réprobo - Hay poesía - palabra escrita - Isidoro en presente atravesando el tiempo -)

Encuentro extramuros I

Encontrarnos a orillas del mar
sobre un peñasco de la costa / fue la cita
él / evanescente pez metafísico
perverso y ágil /
tocándome apenas / la punta de los dedos
con sus aletas / su vientre de piel azul
con un ojo de sangre / su mirada
de medusa escarlata /
me dijo: no vuelvas la cabeza que morirás /
quédate alga o musgo en el hueco
de la roca /
te protegerán guijarros / pezuñas del dolor /
se levantó ante mí / sentí que se enderezaba
el océano / y me tragué la realidad /
mientras oía la caída de un meteoro /
sobre Montevideo /
sin embargo / Isidoro Ducasse /
era un niño transparente / sentado
a mi lado /
lo tomé en mis brazos
y lo amamanté de certeza material /
hasta que lo entregué de nuevo al mar /

Encuentro extramuros II

Où s'en vont-ils, de ce galop insensé ?

Ibas a caballo al galope sobre la orilla arenosa /
a vuelo de pájaro te observaba
desde un helicóptero /
modelo fin de siglo XX /
la espuma del Río de la Plata
caía sobre las huellas de los cascos veloces /
y tú crecías / Maldoror / jinete mutante /
del Apocalipsis /

(*) *Isidoro Ducasse y la retórica española* (de Emir Rodríguez Monegal y Leyla Perrone-Moisés) - Conclusiones: «La inscripción, de puño y letra de Isidoro Ducasse, en el ejemplar descabalado de *La Iliada* permite comprobar que el autor no sólo usaba el español como lengua doméstica sino que lo utilizaba como lengua de cultura. Por esa anotación se sabe: 1) que había leído a Homero en español; 2) que había estudiado retórica en español; 3) que había tenido acceso a la poesía española del Siglo de Oro, del Barroco y del Neoclasicismo, así como de la escuela sentimental (preromántica), a través de las abundantes muestras citadas en *Arte de habla*. Estas comprobaciones permiten inaugurar una nueva área de estudio de la retórica de Lautréamont: el área española. Modifican sustancialmente un repertorio que se había confinado hasta ahora al campo francés y a las literaturas ya asimiladas por la francesa. La apertura hacia la cultura española da acceso a un muestrario poético y a fuentes retóricas diferentes y muy ricas. Ésta diferencia del repertorio español debe ser subrayada enfáticamente.

Pero no se trata sólo de una retórica y de un muestrario poético. Tanto en el *Arte de hablar*, de Hermosilla, como en su traducción de Homero, Isidoro Ducasse pudo encontrar un modelo de discurso didáctico y una práctica de la poesía que marcaron fuertemente su propio discurso.(...) Los exabruptos didácticos de los *Chants*, el absurdo lógico y el frío moralismo de las *Poésies* tiene un seductor modelo en el *Arte de hablar*. (...) Este texto fue dado a conocer por primera vez en el Instituto de Docencia de Montevideo, en Octubre de 1982, por Leyla Perrone-Moisés.

(**) «Por otro lado, ¿es el placer o función del sexo el placer de la escritura en el sentido (femenino?) de 'texturar' o tejer un texto, haciendo un modelo? ¿Es el útero una máquina de escribir o una máquina de coser?» Hillis Miller, *Ariadne's thread. Story Lines*.

Notas:

1 en las grandes épocas de calamidad, cuando una guerra atroz amenazaba clavar su arpón en el pecho de dos países enemigos, o cuando el cólera se preparaba a lanzar, con su honda, la podredumbre y la muerte en ciudades enteras

2 ¡Hay! ¡qué es pues el bien y el mal! ¡Es una misma cosa por la cual nosotros testimoniamos con furia nuestra impotencia, y la pasión de llegar al infinito por todos los medios, aún los más insensatos!

3 ¡Oh pulpo de mirada de seda!...¡por qué no estás conmigo, tu vientre de mercurio contra mi pecho de aluminio, sentados los dos sobre alguna roca de la orilla, para contemplar este espectáculo que adoro!

4 ¡Es bello como...; y sobretodo como el encuentro fortuito sobre una mesa de disección, de una máquina de coser y de un paraguas!

Bibliografía:

Isidore Ducasse Comte de Lautréamont - Oeuvres complètes. Les Chants de Maldoror - Editorial NRF/ Poésie/ Gallimard 1973 -

Los Cantos de Maldoror - Prólogo y Traducción de Ramón Gómez de la Serna - Luis Mera editor / Buenos Aires 1941 -

Lautréamont par lui-même - Marcelin Pleyne / en «Ecrivains de toujours» - Aux Éditions du Seuil 1967 -

Dos ensayos sobre «Los Cantos de Maldoror» de Isidore Ducasse también llamado Conde de Lautréamont - Alianza Francesa del Uruguay - Juan Carlos Mondragón, Colaroff de Fabini, Rodés de Clérico - Montevideo 1986 -

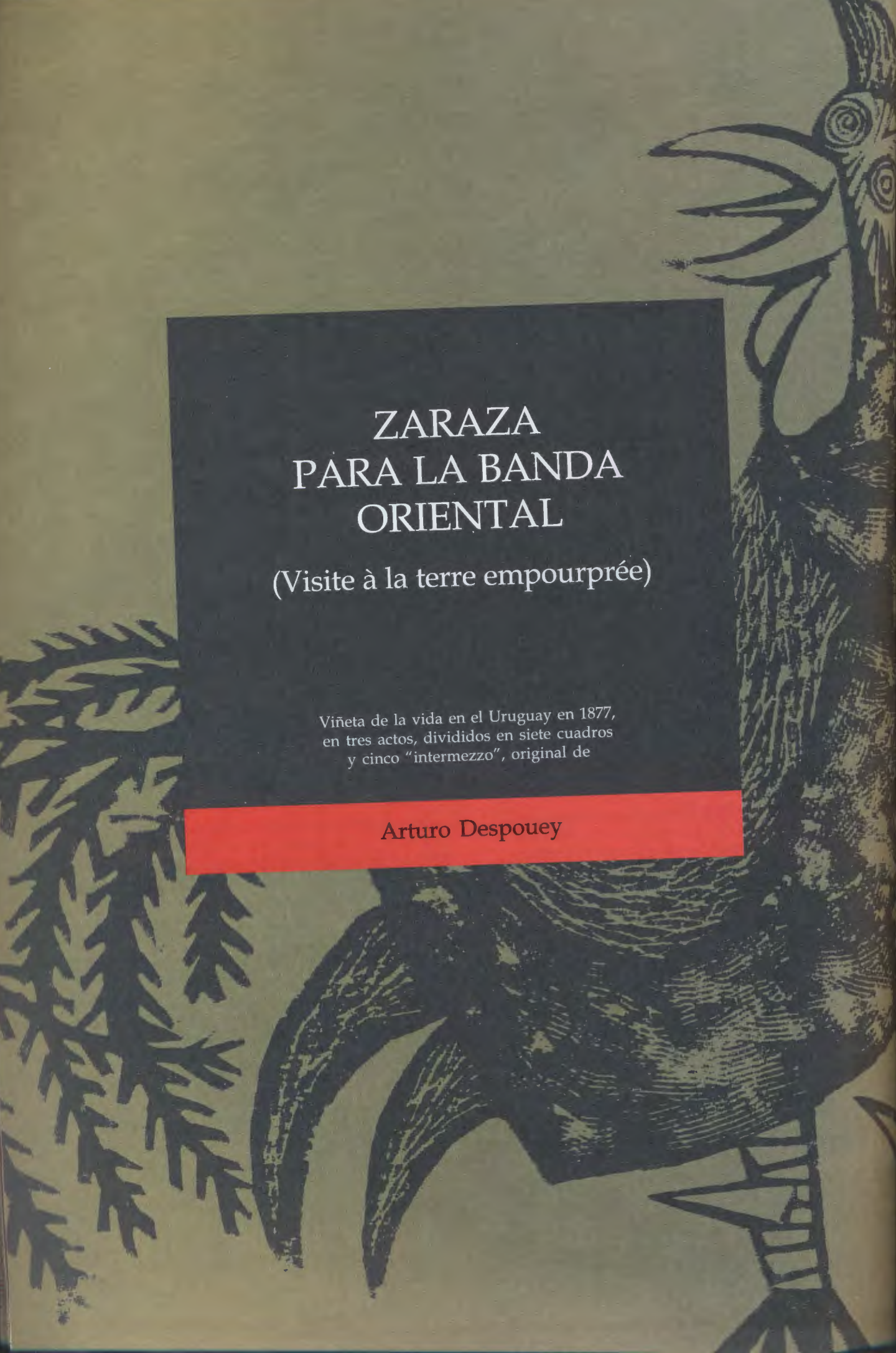
Maldoror - *Revista de la Ciudad de Montevideo* - Número extraordinario dedicado a Isidoro Luciano Ducasse - N° 23 - octubre de 1992 - (Uruguay) - Director Responsable Carlos Pellegrino -

El vuelo de Maldoror - Selección Gustavo Wojciechowski - Montevideo-Uruguay - 1997 -

Dos ensayos sobre «Los cantos de Maldoror» de Isidore Ducasse también llamado Conde de Lautréamont - (de Juan Carlos Mondragón y de Colaroff de Fabini y Rodés de Clérico) - Premio Jules Supervielle - (Alianza Francesa del Uruguay) 1986 -

Lautréamont y Laforgue - G. y A. Guillot Muñoz - Montevideo - 1925 - con la reproducción fotografiada de l'acte baptême d' Isidore Ducasse en la catedral de Montevideo y otros documentos de la época - M





ZARAZA PARA LA BANDA ORIENTAL

(Visite à la terre empourprée)

Viñeta de la vida en el Uruguay en 1877,
en tres actos, divididos en siete cuadros
y cinco "intermezzo", original de

Arturo Despouey

Acto II

CUADRO III

La escena es la misma. Han pasado tres días, y son casi las ocho de una tónica mañana estival, en que todo parece vibrante y empapado de sol. La jaula grande de la izquierda, ahora descubierta, revela una docena de pájaros, varios de los cuales trinan alegremente.

NICETO está sentado en la glorieta, moviendo la pierna izquierda con nerviosa impaciencia y mordiéndose las uñas de vez en cuando.

CATERINA sale por foro izquierda, se detiene a la entrada al patio, mira rápidamente a uno y otro lado y lanza un breve silbido. NICETO le contesta inmediatamente con otro y ella se encamina a la glorieta. Está vestida con un traje de percal blanco a gruesas rayas azules, de falda amplia con un gran volante en el ruedo, cinturón negro y «fichu» blanco. Pero sus ojos parecen haberse vuelto color de esperanza, tal es la luz fuerte y afirmativa de su mirar.

NICETO
Güenos días, doña Cata. (*Bajando la voz*)
¿A qué santo me ha dado cita aquí a esta hora?

CATERINA
Primero la salud.

NICETO
Disculpe. ¿Cómo anda esa salud, entonces?

CATERINA
Ansina, ansina, m'hijito.

NICETO
¡Ja! ¡Ja! ¡Qué raro! ¿no? Porque anoche estaba lo más jarifa. Lo que pasa es que el francés me la basureó un poco en la conversación, y usted optó por retirarse a tiempo. ¡No hay que hacerle! ¡El hombre sabe que da miedo!

CATERINA
Lo único que falta ahora, que adelante de él se te caiga la baba, como a tu viejo.

NICETO
¡Y como a usted también! Pero no hay peligro. Yo a ese individuo no lo trago. ¡Malhaya el ruido que se me escapó del pecho delante de él! ¡Malhaya la hora en que vino a esta casa!

CATERINA
De eso mismo te quería hablar.

NICETO
Pero no aquí. Ya sabe que no nos deben ver juntos.

CATERINA
No tengás miedo. Al viejo hoy lo ví a levantar yo de la cama, y Brenda está en la cocina, porque pa eso le metí anoche en la cabeza que hiciera tortas fritas.

NICETO
Hum. Ya veo que tuito es poco p'al forastero.

CATERINA
Niceto. Las cosas no pueden seguir así.

NICETO
¿Qué cosas?

CATERINA
Se te está viendo clarito el juego ¿sabés? Tu viejo también lo ve ¿o creés que se chupa el dedo?

NICETO
¿Qué juego? ¿De qué me habla? No empiece con sus ideas raras, doña Cata.

CATERINA
Sí, sí... ¡Ideas! ¡Falluto! Entre vos y Pancho me lo quieren desnucar al francés. Lo que se llama «hospitalidad criolla».

NICETO
Le juro que...

CATERINA
No jurés en vano, que te va a fulminar el rayo. No es aflojándole la cincha pa que se caiga del caballo como te lo vas a sacar d'encima. Al contrario: si la caída es mala se te queda aquí un mes. Y el viejo pone tuito lo que tiene en sus manos.

NICETO
Eso mesmo pienso yo.

CATERINA
¡En tres días no más ya él y tu hermana y Clara y Gumersinda le hablan como si fuera el patrón! No sé si te habrás fijado.

NICETO
No estoy sordo. Parece que los hubiera mañetizado, como si fuera mandinga en persona.

CATERINA
Por ahora lo que más le interesa es acabar con las botellas del sótano. Pero suponet que con ese estómago que tiene le diera por casarse con tu hermana... ¿Ande quedarías vos?

NICETO
¡YUd.!

CATERINA

Yo he capeao temporales más fieros q' éste. Pero vos, si el viejo te echa, quedás con una mano atrás y otra adelante. Contra el franchute se puede hacer una cosa nada más: ir al pueblo a ver a l' autoridá y denunciarlo como espía.

NICETO

(*después de una pausa*) Pa ese paso no cuento conmigo, doña Cata.

CATERINA

Yo te voy a dar tuitos los argumentos. Y sin mentir. Pero una vez que vean q' es comerciante y que no está haciendo nada contra el Gobierno, me lo sueltan enseguida. Pero entonces rumboeará pa otros pagos; gato escaldao se vuelve prudente.

NICETO

Denúncielo usté si quiere. Meterse con los hombres de Latorre es entrar en un laberinto. Nunca se sabe si uno va a salir.

CATERINA

Y de ese laberinto tenés miedo ¿no? Pero asesinarlo te da lo mismo.

NICETO

¿Asesinarlo? ¿Qué dice?

CATERINA

¡Ah, Niceto! Si a Pancho el puestero y a vos les hubiera salido bien una de esas dos judiadas que me le han hecho, a estas horas bien que estaríamos de velorio.

NICETO

Yo no lo denuncio y basta.

CATERINA

¡Hay que hacerlo! No seás cerraó'e mollera. Bien sabe Dios, y mis conocidos en este y en el otro mundo, qu' es un paso que doy con repugnancia. Hace tres días que gracias al francés la vida parece otra en este aujero. Pero ese paso hay que darlo.

NICETO

Así que la vida parece otra, ¿eh? ¡Gringa mal agradecida! ¿qué semos pa usté, salvajes?

CATERINA

Pior que salvajes: son monjes.

NICETO

¿Monjes?

CATERINA

Sí, monjes a dieta de carne con faríña y mate y galleta dura. Una payada o una penca allá cada muerte'e obispo y, cada mes o cosa así, una borrachera que termina

en muerte p'al más descuidao. Las diversiones son pocas pero selectas. Y cada dos meses, la visita al quilombo'el pueblo, p'amenizar un poco la vida con alguna enfermedad.

NICETO

Eso nu es cosa'e monjes.

CATERINA

¿Cada dos meses? Si nu es, pues le anda raspando. (*Pausa*) Niceto... Hay que denunciar al Tredjeu ése. Una semana más que se quede, y tuito lo qu' hemos planeao se va'l tacho pa siempre.

NICETO

Ya le he dicho que lo denuncie usté si quiere.

CATERINA

¿Cómo? Una mujer que no ha pisao el pueblo en diez años... ¿con qué pretexto va a ir? Tenés que denunciarlo vos. Aunque no hubiera hecho lo que hizo en Montevideo, la apariencia es bien misteriosa; un hombre que se presenta sin equipaje; que habla'e vender géneros y no ha sacado una muestra; que tiene esa valijita siempre cerrada con llave...

NICETO

¿Ud. también intentó abrirla? ¿Qué familia!

CATERINA

... que te dice qu' es viajante pero habla como un «lord» inglés...

NICETO

... y toma como un sargento...

CATERINA

No. También como un «lord». ¿Cuándo lo viste borracho?

NICETO

(*amoscado*) ¡Bueno! ¡Si tanto le gusta, guárdeselo!

CATERINA

El hombre, al caer aquí, he encendido una chispa. No pienso dejar que nos chamusque a tuitos. ¡Bastará con que se queme él!

NICETO

Así mirada la cosa, ¡a lo mejor es espía no más!

CATERINA

Entonces, ya sabés lo que hay que hacer. Cuanto antes, mejor. Esta tarde mesmo.

NICETO

¡Váyase! ¡Nos van a ver, doña Cata!

CATERINA

(*levantándose para hacer mutis por foro izquierda*) Mucho cuidado con lo que hacés. (*Sale*).

NICETO toma su rebenque, que está encima de la mesa, y se da con él tres o cuatro golpes nerviosos en la pierna. De repente mira a la izquierda y pega un silbido agudo. Luego da unos pasos en esa dirección. Corriendo a su encuentro, PANCHO el puestero sale por izquierda.

NICETO

Oime, Pancho. Me tenés que hacer un gran favor.

PANCHO

¿Otro? La suerte nu está del lado'e nosotros, Niceto.

NICETO

Esta vez *tendrá* que estar.

PANCHO

Mirá que el viejo anda con la sangre en el ojo.

NICETO

No le quiero hacer nada grave al franchute. Quiero que se vaya no más.

PANCHO

Sí, sí... Cuando la rana críe cola y el sapo vuele... (*Lanza una de sus cortas risitas sardónicas*)

NICETO

Anoche el forastero estuvo hablando de hacer reformas. Vas a tener que trabajar de sol a sol. Empezando por un cerco de piedra alrededor de todos los campos del viejo.

PANCHO

¿Y eso pa qué?

NICETO

Sabe Dios. ¿Vos has visto que las reformas sirvan de algo alguna vez?

PANCHO

Pero no ví'a ser yo solo el que acarree piedras como un loco de un lao p'al otro.

NICETO

Andá a buscar en tuito el departamento peones que se conchaben pa ese trabajo.

PANCHO

¡Que lo parió al franchute! ¡Cómo se conoce que no es él el que tiene que romperse el lomo!

NICETO

Está enterao hasta de que ese inglés loco de Juan Jackson ha cercao sus tierras al norte.

PANCHO

¡Eh! Inglés y loco son dos términos homónimos, mi compadre.

NICETO

(sonriendo) ¡Homónimos! ¡Míralo a Pancho el puestero, la labia que le ha venido! Lo malo siempre se contagia pronto ¿no?

PANCHO

Y... uno hace lo que puede... (Vuelve a sonreír)

NICETO

Por eso. Tenés que hacer lo que podás pa sacar del medio a ese intruso. Escuchame. Dejuro que hoy güelva a pedirte el alazán. Decile que ví'a usarlo yo pa dir al pueblo: no te ví'a dejar mentir. Y como te pidió un pingo vivo y nervioso, invitalo a que pruebe al pinto en el corral.

PANCHO

¿¿El pinto??

NICETO

El mismo. Es el que viene al pelo pa lo que yo pienso.

PANCHO

¡Pero está recién domado! Y vos sabés el vicio que tiene de largar a su jinete contra las alambradas. (Otra risita) ¡Ese pinto tiene el demonio en el cuerpo!

NICETO

Precisamente. Si el franchute queda malherido te apuesto lo que querás a que se va. Es hombre que sabe comprender una indirecta.

PANCHO

(otra risita) Suponete que lo hacemos. ¡Un suponer no más! ¿Y Don Prudencio? ¿Se va a quedar cruzao'e brazos?

NICETO

Si no hacemos eso, habrá que hacer algo pior.

PANCHO

¿Cómo qué?

NICETO

Como denunciarlo por espía. Pero eso es traer a los hombres de Latorre, que nunca han puesto los pies en esta estancia.

PANCHO

De puro respeto por tu tata.

NICETO

¡Ja! El viejo les unta la mano. Empezando porque me paga un personero.

PANCHO

Pero con un padre impedido ¿acaso te pueden llevar?

NICETO

¡Un padre impedido! ¡Mirá que bien! ¿eh? La justicia y el respeto al ciudadano del brazo por estas tierras. ¿Dónde cuando? Pucha que me había salido inocente Pancho el puestero. ¡Debés ser como esos milicos: alumno'e Don Bosco no más! (La risita de PANCHO se hace ahora risotada) Yo que vos no me reiría tanto. Me da un pálpito que el día que los soldados caigan por estas casas nos va a caer encima una desgracia muy grande.

PANCHO

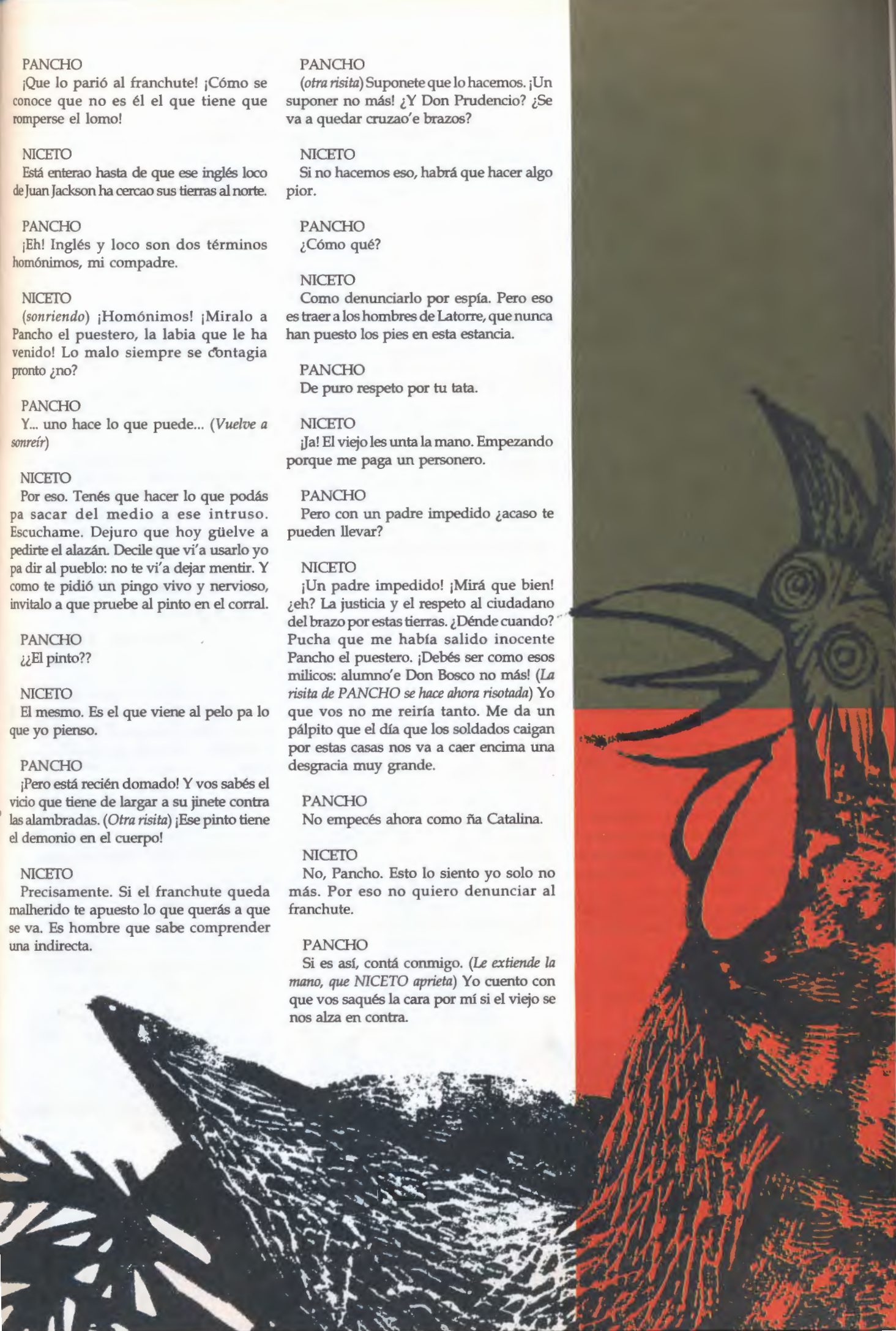
No empecés ahora como ña Catalina.

NICETO

No, Pancho. Esto lo siento yo solo no más. Por eso no quiero denunciar al franchute.

PANCHO

Si es así, contá conmigo. (Le extiende la mano, que NICETO aprieta) Yo cuento con que vos saqués la cara por mí si el viejo se nos alza en contra.



Al salir por izquierda, PANCHO tropieza con CLARA, que viene riendo a toda orquesta y trae una pava con un redondel de hierro en que apoyarla y un yerbero y azucarero, que luego dejará sobre una mesa de mimbre en el corredor.

NICETO

¿Y vos por qué te reís?

CLARA

El mesié, trajeao de gaucho, está como pa pintarlo pa un almanaque.

NICETO

¿Y eso a voz que te importa, negra zafada?

CLARA

¡Es que me gusta con ganas! *(Vuelve a reír desordenadamente)*

NICETO

¿Y porque te gusta te le reís en la cara? ¡Ah, negra loca! ¡Andá, andá!

CLARA

¿Y qué le ví a hacer si me gusta? Me raigo por eso no más: ¡de contenta!

NICETO

¡Bah! Vos sos capaz de reírte de puro asco. *(Esta observación hace salir una catarata de carcajadas de la garganta de la jocunda CLARA)* ¡¡Clara!! ¡Si no te podés callar andate, que me ponés nervioso con esa risa cretina!

BRENDA

(sale por foro izquierda con una jarra de loza blanca en la mano y un trapo blanco en la otra) ¿Y a quién no? *(A CLARA)* Menos mal que Monsieur Tredjeu tiene buen humor, que otro no aguantaría ese cacareo sin darte un revés. ¡Bien merecido que te lo tendrías! *(CLARA sale por foro izquierda, conteniendo la risa a duras penas)* *(A NICETO)* Menos mal también que tiene paciencia pa aguantar los celos y la envidia negra que te reconcomen el corazón dende la noche que llegó a esta casa.

NICETO

¿Yo? ¿Yo, envidia de un viejo como él? ¿Taría güeno!

BRENDA

¿Es eso tuito lo que tenés que decir en su contra, que es viejo? ¡Ah, Niceto! Aunque eso juera verdá, bien pobre es como reproche.

NICETO

Tengo otros, pero más vale callarse. ¿Pa qué ví a decirlos? En esta casa hasta los perros se quedan embobados con ese borracho. Nadie piensa por qué razones

habrá tenido que enterrarse n'estos pagos.

LOUIS aparece por derecha, vestido de gaucho de la época, inclusive el inexplicable toque de las bombachas bordeadas de puntillas de «broderie anglaise».

LOUIS

Lo de borracho lo acepto, aunque la cosa es pior que eso: necesito un trago para estar tranquilo, hasta para respirar. *(Levanta la botella de caña que lleva en una mano y el vasito que lleva en la otra)* La prueba, mi desayuno. *(BRENDA sacude leve e involuntariamente la cabeza en señal de reproche)* Pero para mi venida por aquí al Uruguay y al campo no tengo razón oscura ninguna, Niceto. Quería saber no más si en el campo pelado puede vivirse mejor que entre las máquinas y los lujos del mundo de ahora.

BRENDA

¿Y...?

LOUIS

Para que lo sepa a fondo tiene que pasar más tiempo. La verdadera razón es oscura para mí solo.

NICETO

(con una mirada de desafío) Es como dice doña Cata; mientras lo dejen hablar, no habrá quien le pise el poncho. Con permiso. *(Hace mutis por izquierda)*

BRENDA

Muy buenos días.

LOUIS

Buenos, Brenda.

BRENDA

(mientras se ocupa en poner agua en la jaula de los pájaros) Don Luis, ¿por qué se deja decir borracho?

LOUIS

Es la verdad.

BRENDA

Pero me lastima oírla. ¿No tiene goluntá pa dejar el vicio?



LOUIS

Un vicio es un vicio, Brenda.

BRENDA

¿Y por qué? ¿Un desengaño de amor?

LOUIS

(riendo) ¡No! Tomo desde los once años.

BRENDA

¡Virgen santísima! *(Pausa)* ¿Por eso no se ha casado?

LOUIS

(llenando un vasito de caña y echándose al colete) Por eso no. Al fin y al cabo, todos cojeamos de algún pie.

BRENDA

¿Y entonces?

LOUIS

Pa mí que hay dos clases de mujeres: sirvientas y patronas. Las primeras le cocinan y le lavan y le planchan a uno; reciben cada gesto de amor como una gracia del Emperador, y cuando uno dice «Lindo día ¿no?» o alguna frase histórica por el estilo se lo quedan mirando con la boca abierta. *(BRENDA ríe)* Esas no me sirven.

BRENDA

Y las patronas tampoco, supongo.

LOUIS

¡Las patronas! Esas se prenden de uno como aquel hombrecito que se montó en los hombros de Sinbad el marino y no lo soltaba ni de día ni de noche. «¿De dónde venís?» «Pucha que olés a bebida». «¿Con quién estuviste?» «¿Qué vas a hacer?» «No te metas en ese negocio». «No hables». «No respire». *(BRENDA vuelve a reír)* Parece que el hombre hubiera sido hecho nada más que para satisfacerlas y servirías.

BRENDA

Tuitas no serán iguales.

LOUIS

Al principio, no; pero ¡déles usté un dedol!

BRENDA

(poniendo los recipientes, debidamente llenos de agua, de vuelta en la jaula) Y... ¿nunca se enamoró?

LOUIS

Me hice una idea una vez: pero luego ví que no era más que una idea.

BRENDA

Yo, patrona... no creo que fuera. ¡No sé!

LOUIS

¿Y esos pájaros?

BRENDA

¿Qué tienen que ver los pájaros? Están contentos ahí. ¿No los oye? Son la única alegría que tengo en esta vida.

LOUIS

Sí, pero ellos, ellos ¿qué alegría tienen?

BRENDA

Me quieren. ¡Yo también los quiero!

LOUIS

Pero la Madre Natura...

BRENDA

(aquí le decimos Dios...)

LOUIS

... les dio alas para volar. Y usted me los tiene presos, condenados de por vida. ¡Pobres bichos!

BRENDA *lanza un hondo suspiro.*

BRENDA

Pesos estamos tuitos, de un modo u otro.

LOUIS

Algunos llegamos a escaparnos algún día.

BRENDA

No sé qué le diga, don Luis. La soledad no es por si acaso una cárcel?

LOUIS

Sí, pero hay que desconfiar del que no sepa estar solo. Uds. no saben, no pueden.

BRENDA

Hoy le toca a la mujer que le den duro ¿eh?

LOUIS

(*después de una corta risa*) A Ud. le hablo con confianza, Brenda. Como a un amigo... o un compañero de pieza.

BRENDA

Chas gracias, pero entuavía no he llegao a la edá en que le sale bigote a uno.

LOUIS

No se me amosque. Nunca supe hablar con las mujeres, qu'es mentir. Tengo esa forma de torpeza que llaman sinceridad. Pero no quiero que ahora que me voy, conserve un mal recuerdo de mí.

BRENDA

¿Se va? ¿A dos días del baile se nos va?

LOUIS

Sí, Brenda. No acostumbro a quedarme donde me demuestran odio.

BRENDA

¡No es odio! Es ignorancia, torpeza; ya se lo dije. A Niceto le hablo duro, pero yo sé que no es odio. ¡A lo mejor él es, de tuitos nosotros, el que mejor piensa de Ud.!

(*LOUIS suelta la risa*) ¡Sabe Dios lo que pasa n'el fondo de cada uno! Pero si acaban aquí sus muestras de recelo, si no lo molesta más, prométame que se quedará hasta el sábado, que es el día de la fiesta. ¡Hasta el sábado na más!

LOUIS

Bueno, bueno. A Ud. no hay quien le diga que no. ¡Hasta el sábado, entonces!

BRENDA

Gracias.

Con una sonrisa no exenta de amargura, y sin decir una palabra más, BRENDA hace mutis por foro izquierda. Pero al salir tropieza con Don PRUDENCIO en su silla de ruedas, que conducido por CATERINA entra a escena trayendo un mate en cada mano y sosteniendo en el regazo una fuente llena de tortas fritas. BRENDA besa a su padre.

BRENDA

Güenas, tata.

PRUDENCIO

Güenos días, m'hijita. ¿Ande va tan apurada?

BRENDA

Tengo que coser disfraces, tata.

PRUDENCIO

¡Qué invento el del carnaval! Gente que se pone una careta pa poder mostrar su verdadera cara. (BRENDA, riendo, sale. Don PRUDENCIO ve a LOUIS) Güenos días, amigo.

LOUIS

Y son buenos de verdad, don Prudencio. (*Inclinando la cabeza*) Doña Catalina...

CATERINA

(*respondiendo al saludo*) Cada día el cinto y la bombacha parecen más amigos de su cuerpo. ¡Linda pinta de criollo!

PRUDENCIO

(*con su punta de ironía*) Tan criollo como Ud.

CATERINA

¡Mal me devuelve el piropo!

PRUDENCIO

Eso es asigún se mire.

CATERINA

Yo sé que aquí siempre seré la gringa. Y lo tengo a gran orgullo, señor. En este momento más que nunca.

PRUDENCIO

Arte que tiene el amigo pa revivirle a Cata las glorias de Europa... aun criticando tuito lo que a ella la embelesaba.

CATERINA

Arte negra pero cierta. Pero eso es nada frente al arte de poner flores en esa cortina gris que es el futuro de Brenda. (*Señalando la fuente de tortas fritas que Don PRUDENCIO ha dejado sobre la mesa*) Mire como ha trabajao por usted la muy cuitada dende la salida'el sol.

Don PRUDENCIO levanta la fuente ofreciendo una torta a LOUIS, que la acepta y riega con caña al comérsela.

LOUIS

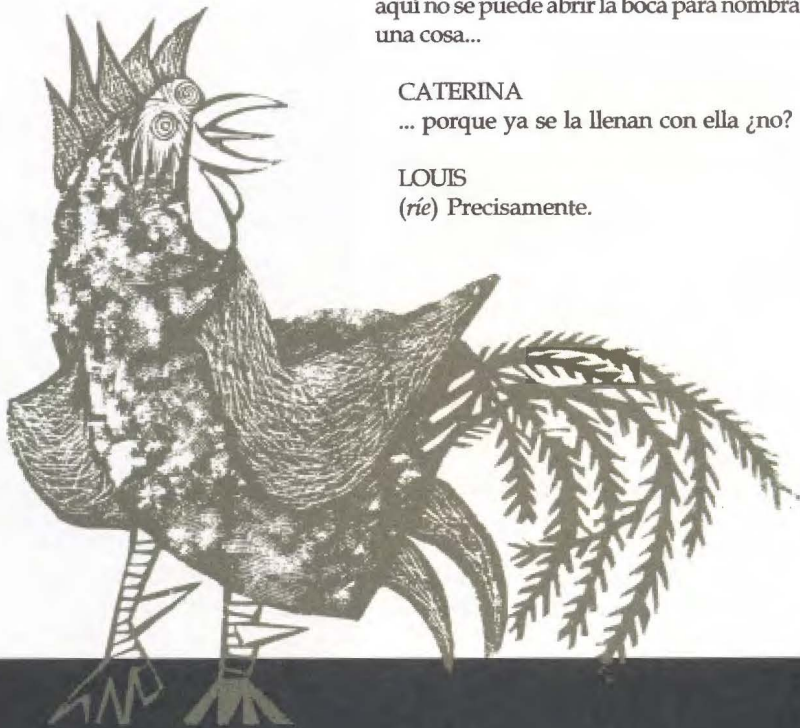
(*al echarle el primer mordiscón*) Es inútil, aquí no se puede abrir la boca para nombrar una cosa...

CATERINA

... porque ya se la llenan con ella ¿no?

LOUIS

(*ríe*) Precisamente.



CATERINA

Es usté como el pampero, que sopla y tuito se inclina.

LOUIS

Con la diferencia de que yo no soplo.

PRUDENCIO

¿Cómo que no sopla? Me ha tenido la noche enterita despierto con sus ideas de mejoras en la estancia.

CATERINA

(*irónicamente, mientras ceba un mate*) Tuito un campeón del progreso, este don Luis.

LOUIS

Si el progreso es la máquina, no. Yo he visto como esclaviza al hombre. Partidario del adelanto si Ud. quiere. Levantar un cerco para que no le roben el ganado a uno... comprar sementales buenos para mejorarlo... Eso ¿qué mal puede hacer?

CATERINA

(*irónicamente*) ¿Un matecito, Don Luis? (*Después de dar a PRUDENCIO el que acaba de cebar, ofrece una torta frita a LOUIS*) Esto se toma con mate, nunca con caña.

LOUIS

¡Mate amargo! (*Con un gesto de asco*) Puah.

CATERINA

Tiene que acostumbrarse. Rechazar un mate a los gauchos pa que crean que's por no chupar de la misma bombilla, es hacerles una ofensa mortal.

LOUIS

Mortal para mí, porque son capaces de matarme en duelo.

PRUDENCIO

(*riendo*) Piores cosas hemos visto por razones más nimias qu'esa.

CATERINA

Pero no se preocupe; también lo matan si los mira fijo, o si no los mira. La vida se cotiza baratita por estas tierras.

LOUIS

Poco me importa morir. Lo único que quiero es no saberlo de antemano. Por eso me alegro de que los espíritus y la luz mala se hayan callado desde que llegué.

PRUDENCIO

¡Es verdá no más! Parece cosa'e brujería.

CATERINA

En el cielo debe estarse cocinando algún golpe fuerte; pero entuavía no sé de dónde pueda venir.

PANCHO

(*entrando por izquierda*) Güenos días nos de Dios. Con su permiso, patrón.

PRUDENCIO

Decí.

PANCHO

Quería saber ño más si don Luis va a salir a caballo, pa ensillarle el potro qu'elija, porque tengo que dir a arreglar una tranquera ¿sabe?

LOUIS

Montaré el de siempre no más.

PRUDENCIO

No olvide que me prometió elegir uno pa llevarse cuando se vaya... si es que tenemos pronto esa desgracia.

LOUIS

No lo olvido, don Prudencio. (A PANCHO) Vamos.

CATERINA *los mira con cierto recelo. Tras de una breve pausa, se renueva el rito de cebar y tomar mate.*

CATERINA

Le desconfío a ese Pancho cuando se pone tan alimbarao.

PRUDENCIO

Es que ayer le pasé una capina que no olvidará en muchos días.

CATERINA

Pero eso no lo hicieron adrede.

PRUDENCIO

¿Hicieron quiénes?

CATERINA

Y... los peones... Los que siempre hacen pagar la chapetonada al mozo'e la ciudad.

PRUDENCIO

Los piones no tienen nada que ver.

CATERINA

Bueno... Pancho entonces...

PRUDENCIO

¿Y Niceto no?

CATERINA

Niceto no. Yo pongo las manos en el fuego por Niceto.

PRUDENCIO

Eso me basta pa desconfiar entuavía más de él. Acordate de lo que te dije: como sepa que entre vos y él hay algún enjuague turbio, te meto en una diligencia y te mando a Montevideo a que arreglés sola.

CATERINA

(*zalamera*) Si tuvieras güena memoria y te acordaras lo feliz que te he hecho en otros tiempos, me darías unos pesos juertes para volverme a Europa pa siempre.

PRUDENCIO

¿Y aura de ánde viene eso? ¿Te creés que no sé que soñás con quedarte aquí de dueña el día en que yo muera? ¿Te creés que no sé como me deseás el fin?

CATERINA

Pues pa que veas que te equivocás, dame diez mil pesos y verás cómo me vuelvo a Europa como llevada por un pampero fuerte.

PRUDENCIO

¡Ja! Diez mil pesos! Encontrá quien me de diez mil por tierras y animales y le vendo tuito pero que de lo más gustoso. ¡Hasta por ocho mil si me apuran!

CATERINA

¡Virgen santísima! Cuando se dicen mentiras de ese calibre, se le debería caer la lengua al suelo al que habla.

PRUDENCIO

Pero vamo a ver un poco, ¿por qué te ha entrado de repente esa chifladura de Europa? ¿Qué te falta aquí? Espíritus no te faltan. Tenés a Brenda, qu'es como una hija pa vos; cama, comida y ropa has tenido siempre, y yo...

CATERINA

¡Sí, vos me servís de mucho metido en esa silla!

PRUDENCIO

Te sabía chiflada y contraria al hombre, pero nunca pensé que te agarraras a tus viejos rencores con esa dureza. A un hombre que está baldao no se le escupe así en la cara.

CATERINA

La vida es dura, no yo. ¿Qué tengo aquí que no sea de limosna? Decime.

PRUDENCIO

Mirá, gringa, tené cuidado con lo que hablás. Hay cosas que después de dichas uno no puede tragarse de vuelta.

CATERINA

No me obligués a decirles entonces, ¡Tengo que volver a Europa!

PRUDENCIO

En quince años nunca has mentao semejante cosa.



CATERINA

Nunca había venido aquí nadie como el francés, a recordarme de una manera viva tuito lo que es aquello. Aura la idea me arrastra... me arrastra con la juerza'e una correntada... Es el destino, Prudencio.

PRUDENCIO

Andate a Montevideo, entonces... hacete repatriar por tu gobierno...

CATERINA

¡La Fogliani mendigando la caridad oficial! Linda entrada en escena! ¿Qué otro recurso se te ocurre: que lave sábanas en el barco pa pagarme la vuelta? ¿Eh?

PRUDENCIO

Yo, Caterina... la verdá sea dicha... no quiero que te vayás. Vos no te habrás percatado, porque poco te importa lo que me pase; pero yo sé que no me queda mucho'e vida. Imaginate lo que sería de mi pobrecita hija enterrada aquí con ese loco'e Niceto. El campo es muy triste pa una mujer sola, una mujer que pa pior nunca ha dado fruto como ella.

CATERINA

Muy bonita la letra'esa vidala, pero la música no la conozco. ¿Quién tuvo nunca compasión de mí?

PRUDENCIO

¡Compasión! ¿Vos la habrías aceptao? No me jorobes la pava. Aquí estás con nosotros, como alguien de la casa; y estás como algo necesario pa la casa. Dende que me pasó lo que me pasó, la vida habría sido diez veces más negra y triste pa tuitos nosotros de no existir aquí tus cuentos, tus visiones, tus disparates. O verdades, porque sabe Dios lo que son. Y ese perfume que usás es el único que no huele a quilombo barato por estos alrededores.

CATERINA

La cuerda qu'estás tocando, Prudencio, es la que no funciona ya en mí. Cha que el tener cerca a la muerte hace olvidadizo al hombre. Soy dura, sí, ¿y qué? ¿Por qué no ví'a serlo? La vida es un "intermezzo" corto dentro de una ópera larguísima. (Señalando



al cielo) Lo sé pero que de fuentes muy autorizadas. Por eso no me preocupa la muerte de nadie, y menos la tuya.

BRENDA

(*entrando*) ¡Jesús! ¡Doña Catalina! Hay palabras que Ud. sabe muy bien que no se deben decir. Las palabras despiertan ideas, y las ideas se le pueden meter al hombre en el pecho, que es donde lo roen.

CATERINA

(*cortante*). Crei que estabas cosiendo.

BRENDA

Vine a preguntarle si no tendría hilo verde por un casual. (*Mirando a izquierda*) ¿Pero qué pasa? ¡Virgen santísima! (*Sale corriendo por izquierda*)

PRUDENCIO

¿Vos ves algo?

CATERINA

Están lejos, pero me parece que es el francés, y que entre Niceto y Pancho lo traen... lastimado o herido.

PRUDENCIO

¡Están lejos, y te parece qu'es el francés! Vos de lejos no ves ni tres en un burro. Yo diría que sabías de antemano lo que iba a pasar. Y lo que iba a pasar... es obra de Niceto ¿no?

CATERINA

Te he dicho que no. ¿Por qué Niceto? Con seguridad que es otra caída del caballo... un rasguño... cosa'e nada.

PRUDENCIO

Si es más que un rasguño, y llego a saber que Niceto ha sido el causante, no sólo no lo reconozco como hijo sino que lo echo de aquí. En cuanto lo agarren los soldados de Latorre y lo metan en el cuartel, ya verá lo que es hacerse hombre di una güena vez. (BRENDA, *casi sin aliento, entra corriendo por izquierda y sale, también corriendo, por foro izquierda*) ¡Tan cosa'e nada nu ha de ser cuando Brenda se ha puesto así!

CATERINA

Ahí vienen. El francés ya camina solo. ¿Qué te decía?

PRUDENCIO

¡Yo te digo que esto es obra de Niceto!

CATERINA

Y yo te juro que no.

PRUDENCIO

¿Sobre qué Biblia? ¿Con qué base lo jurás? ¿Es tu sobrino Genaro el que te lo está soplando desde el espacio astral?

CATERINA

(con un suspiro de alivio al ver la salida que PRUDENCIO le da) Vos sabés qu'ellos ven más que nosotros, Prudencio.

Entra LOUIS, con la camisa rasgada y manchada de sangre en la espalda y en la manga izquierda, sostenido por PANCHITO y por NICETO, sobre cuyos hombros se apoya con ambos brazos.

PRUDENCIO

¡Jesús! ¿Qué le ha ocurrido, don Luis?

NICETO

El potro lo tiró junto al alambre de púa. ¡Cosas que pasan! Nadie lo pudo evitar.

PRUDENCIO

Se lo preguntaba a él. Dejalo hablar ¿querés?

LOUIS

Un poco de agua, por favor.

CATERINA

Andá a traérsela, Niceto.

LOUIS

No, gracias.

PRUDENCIO

¿Por qué no la quiere de sus manos?

LOUIS

Por nada... Su hija la va a traer ahora con toda seguridad.

PRUDENCIO

(mirando a PANCHITO y NICETO) ¿Pero qué le han hecho al forastero??

NICETO

Nada, tata. ¿Cómo se le ocurre?

PRUDENCIO

Mirá, vos podrás ganarle en algunas cosas a un gaucha viejo e impedido como yo; pero nunca en lo ladino. Algo muy grave deben haberle hecho al forastero pa que tenga miedo de encontrarse con algún veneno en el agua. *(A LOUIS)* ¿O no es eso lo que ha querido decir?

LOUIS

Veneno, no. Yo lo único que sé es que entre los dos me eligieron un pingo atravesado y medio salvaje para matarme.

CATERINA

¡Falta a la verdad!

LOUIS

¿Cómo lo sabe? ¿Acaso es por orden suya que se hacen estas cosas en la estancia?

CATERINA

Lo digo... porque me parece inconcebible no más.

PRUDENCIO

(fuera de sí) ¡Ya me lo imaginaba! ¡Bestias! ¿No tengo prohibido que se le ofrezca ese potro a nadie?

PANCHITO

Y... jué... jué una equivocación, don Prudencio.

NICETO

Yo estaba en los corrales, lejos. No tengo nada que ver.

PRUDENCIO

Esa «equivocación», Pancho, te cuesta irte de la estancia a fin de mes.

PANCHITO

Aura mesmito si quiere.

PRUDENCIO

Eso sería muy fácil. *(LOUIS se recuesta trabajosamente en el suelo, casi boca abajo)* Llénlo a la cama.

LOUIS

No, gracias, hace mucho calor ahí dentro. Ya se me pasará.

PRUDENCIO

(A PANCHITO) Vos te dirás cuando te hayamos encontrado un reemplazante.

CATERINA

¿Ande? ¿Ande hay un puestero como Pancho en cien leguas a la redonda?

PANCHITO

Ese es asunto que tendrá que resolver Don Prudencio. Repito que yo no tengo la culpa de lo que le haya pasado a Don Luis.

PRUDENCIO

Entonces ¿quién te dictó esa equivocación? ¿Fue Niceto? ¡Hablá!

NICETO

¿No le digo que yo estaba en los corrales?

LOUIS

Pancho, si esto ha sido idea suya, dígame: ¿qué motivo tiene para odiarme? No puedo creer que en este campo, en esta tierra, que yo tanto quiero, la gente sea tan salvaje que quiera matar a un hombre porque viene de otras tierras o porque no habla como los de aquí.

CATERINA

No piense eso, don Luis. Yo me he pasado años despotricando contra estos

gauchos brutos; pero cuando quieren matar a alguien lo retan a duelo y por lo menos le dan oportunidad de defenderse.

LOUIS

Entonces, Niceto, ¿porqué hacerle esto a quien se ha dirigido a Ud. queriendo únicamente su bien?

NICETO

(con un grito herido) ¡No me hable como si jura mi padre, qu'eso es lo que menos le puedo aguantar!

PRUDENCIO

¡Ah, alma negra! ¡El que clava el puñal por la espalda no es hijo mío! ¡Yo siempre he sido derecho y limpio con tuito lo que emprendía!

NICETO

(sacando a PANCHITO el facón de la vaina y arrancándole el poncho que lleva alrededor del cuello, cosas que tira enseguida a los pies de LOUIS) ¡Ahí tiene! ¡Defiéndase! *(Desenvaina su facón y se enrolla su propio poncho en el brazo, aprestándose a pelear)*

CATERINA

Pero... ¿Pero estás loco? El sol te debe haber quemado el cerebro, Niceto. *(Avanzando para interponerse entre ambos)* ¿Qué te ha hecho este hombre? ¿No podés dejarlo que se vaya en paz?

PRUDENCIO

¡Es que no se irá! Aquí se lo ha agraviado y herido. Hasta que no esté bien y no me aceté tuitas las excusas que pueda darle, no se irá. *(CATERINA y NICETO cambian una mirada relampagueante)* ¡Pero vos sí te irás de esta casa, y pa siempre! ¡Vos no sos mi hijo ni podés haberlo sido nunca!

NICETO

La cosa no es con Ud. ¡Hablo con el forastero! *(A LOUIS)* ¡Pelee si es hombre, carajo!

Al enarbolar NICETO su cuchillo LOUIS corre hacia él y, de un inesperado rodillazo en la mano, se lo hace caer al suelo.

LOUIS

¡El fierro no, nunca!

Luego le da dos soberanas trompadas en la mandíbula, como consecuencia de la segunda de las cuales NICETO, describiendo una espina, cae lenta y artísticamente al suelo.

LOUIS

En todo el mundo civilizado se pelea así, a puño limpio ¿sabés? *(Se agacha, toma a NICETO por el cuello de la camisa y lo sacude)*

¿Me oís? ¡Nadie tira a matar sino cuando le han pisoteado el honor! ¡A puños limpio! ¡Me has oído?

NICETO, luego de sacudir la cabeza para espabilarse, se incorpora y, mirando con odio a LOUIS, dice:

NICETO
¡Aura sí ví a hacer lo que tengo que hacer!
¡Y no soy yo el que lo quiere!

El muchacho sale tambaleándose por izquierda mientras LOUIS, agotado por el tremendo esfuerzo que ha hecho, se desploma en la silla y entra BRENDA con una pequeña palangana, una pava, hilas y árnica.

BRENDA
Perdón. No he podido encontrar la tintura de yodo. (Mirando alternativamente a LOUIS y a NICETO, que se aleja) ¿Y aura qué pasó?

CATERINA
(mirando a su vez a LOUIS con una sonrisa irónica) Nada. Una pequeña demostración de lucha a puño limpio. ¡Caramba con las innovaciones del visitante! Pero me parece que ésta del puño limpio va a costar un poquito pa implantarse. Aquí los muchachos se divierten de tarde en tarde, pero cuando se deciden, lo hacen a fondo, ¡hasta el mango!

TELÓN

INTERMEZZO II

Al bajar el telón se ha hecho la oscuridad en la sala, y en la sombra un altoparlante arroja la

VOZ DE ARRAIZ
¡Pulpero! (Golpe sobre una mesa) ¡Eh, pulpero! ¿Ta dormido o qué le pasa? ¡Hace como media hora que le pedimos farifia! Llévese esta carne y póngala un ratito en las brasas, que debe estar fría. Muévase. Nos tenemos que dir dentro de veinte minutos. ¿Oyó? Y ya las armas se nos empiezan a poner nerviosas en el cinto. (Ríe con Ordóñez) ¡Mirá, mirá! ¡Salió como alma que lleva el diablo! ¿Qué tipo! Tenía la oreja parada dende que llegamos. Y ahora escuchame, Ordóñez.

VOZ ORDÓÑEZ
¿Y ese muchacho que está en la mesa d'enfrente? Tenga cuidado, comandante.

VOZ ARRAIZ
Ese duerme la mona dende antes de

entrar nosotros. ¿No ves lo frito qu'está? Escuchame. Esto te lo digo a vos solo, porque si alguien se chiva, se nos escapa el pájaro ¿entendés? Vamo a salir en busca de un francés que ayudó a un cajetilla'e la capital a intentar escaparse'e la conscripción. Al muchacho lo agarraron malherido, pero antes de que muriera de la gangrena lo hicieron cantar.

VOZ ORDÓÑEZ
Raro que se trate de un francés ¿no? Porque los espías siempre son ingleses.

VOZ ARRAIZ
¡Andá a saber vos! Pa mí basta con decir «extranjero» y ya sé que es sospechoso. Este francés venía en la diligencia que se quedó atascada en el puente del Río Negro en esa creciente fiera de la semana pasada. Él se salvó, y al conductor lo dieron por muerto. Pero se equivocaron. Hoy nos lo vino a decir un quintero que lo tiene en su rancho. El hombre vino también con el dato de que el francés había rumbeado pa la estancia de Don Prudencio Rojas.

VOZ ORDÓÑEZ
¿La Mercé?

VOZ ARRAIZ
Esa misma. P'allá vamos, voz adelante, con diez hombres, y yo un poco más atrás con otros diez, por si se resisten. Si encontramos al pájaro ese antes que levante el vuelo, ¡ya vas a verlo a Don Prudencio salir de su silla'e ruedas corriendo con la velocidad de la liebre y agarrándose los calzones no más!

Los dos hombres ríen con una risa mezcla de soez y de siniestra, que se desvanece en la atmósfera mientras se encienden las luces sobre el

CUADRO IV

La escena es la misma. Son las nueve de la noche y, terminada la comida, la larga mesa de la glorieta, de la que se han retirado los manteles, sirve para la tertulia de LOUIS y de Don PRUDENCIO, que están jugando al trunco, y para la ansiosa vigilia de CATERINA. Esta última distrae su inquietud echando las cartas y chistando intermitentemente a una lechuza inmóvil que tiene junto a sí, encaramada a un pedestal de madera.

LOUIS
(mirando un vasito lleno de licor rojo, que sostiene en el aire) El guindado oriental éste es todo un descubrimiento. (Mirando la botella vacía) Lástima que lo bueno se acabe pronto.

PRUDENCIO
No se aflija, que eso ya estaba previsto. (Alzando la voz) ¡Clara! ¡Clara!

CATERINA
Shhh.

PRUDENCIO
Como vuelvas a chistarme, la botella sale volando p'allí.

CATERINA
¿Estás loco? Le chistaba a la lechuza, p'hacer un poco'e conversación. (A LOUIS) ¿Sabe, don Luis, que apenas echo las cartas esta noche aparece Ud.?

LOUIS
¿Y cómo me reconoce?

CATERINA
Es el mocito éste con la copa, pues. (LOUIS ríe) Y enseguida las cartas de alrededor se llenan de mensajes.

LOUIS
(después de concentrarse un momento en su juego) Esta es mi noche de suerte. Contraflor y al resto, Don Prudencio.

PRUDENCIO
¡Y me ganó otra vez no más! ¡Ya esto se pasa de castaño oscuro!

CATERINA
(a la lechuza) Shh. (Don PRUDENCIO vuelve a levantar el brazo como para tirar a CATERINA el vasito que tiene en la mano) Otra vez la bendita sota. (Volviéndose de repente a la izquierda, lanza un grito de voluptuosidad y echa la cabeza hacia atrás) ¡Ahhh!

LOUIS
(A Don PRUDENCIO, bajando la voz) ¿Qué le pasa a doña Catalina?

PRUDENCIO
Será algún espíritu amigo que le ha hecho una cosquilla muy especial.

CATERINA
(hablando, también en voz baja, a un interlocutor invisible) No se me vaya, por favor. Ahora mismo transmitiré su mensaje. Pero Don Luis es un hombre difícil. ¿Cómo convengo yo de repente a un librepensador de que cada uno de nosotros tiene espíritus protectores, y que el de él es... (mirando fijo hacia lo alto) un personaje impresionante?

PRUDENCIO
(llamando nuevamente a grandes voces) ¡Clara! ¡Clara! (Con su tono natural) En el truco, don Luis, no hay quien lo pueda.

LOUIS

Y a usted en la hospitalidad.

CATERINA

Don Luis... ¿No puede arrimarse un momento a este lado de la mesa? Tengo un mensaje que darle.

LOUIS

(yendo hacia ella) ¿Un mensaje?

CATERINA

Sí, venga. (Levanta los ojos como si escuchara algo que alguien le dicta) Oígame bien. Por espacio de tres días no tiene que hacer ningún movimiento brusco.

LOUIS

¿Y eso en qué carta está escrito?

CATERINA

¿Ud. cree que yo revelo así no más mis secretos profesionales?

LOUIS

Me imagino que no. Perdón. Y si hago un movimiento brusco, ¿cuál es el peligro?

CATERINA

Su muerte. Pero como sabe usted muy bien, todos nosotros podemos evitar nuestra muerte. O postergarla. Hay que enterarse primero pa cuándo está fijao el día, y después hay que concentrarse y concentrarse.

LOUIS

Sencilleta la cosa ¿no?

CATERINA

Pa mí, ¡sencilísima! Un momento.

CATERINA dispone tres filas de cartas sobre la mesa, mientras LOUIS, en silencio, la mira hacer. Mientras tanto entra CLARA con una botella de guindado y, desenfadadamente, la sacude en el aire ante los ojos de LOUIS como quien anuncia buenas nuevas.

PRUDENCIO

(A CLARA) ¡Ah, negra desfachatada! ¿Qué maneras son esas de traer una cosa?

CLARA

¿Y qué tiene? El joven Niceto dice que aquí tuitos semos ciudadanos de la misma democracia.

PRUDENCIO

¡Cara'e ciudadana tenés vos! Dejate de citar lo que dice Niceto, que ya nada tiene que ver con esta casa.

CLARA

¿Es pa siempre entonces? ¿Qué disgracia! Porque si don Luis se va también ¿quién

me queda de güen mozo pa relamberte qu'estás de güevo?

PRUDENCIO

Te quedo yo, desorejada, y si no te gusta seguilo no más a ese retobao, que ya es hora de que en esta casa empiece a haber un poco'e respeto.

CLARA

Oh, respeto hay, respeto hay ¡del año que pidan! (Con aire de autoconmiseración) Dificulto que en tuita la Banda Oriental haiga una china más respetada que yo.

PRUDENCIO

(estallando involuntariamente en una carcajada) ¡Ah, negra loca! (Ligera pausa) ¿Cómo dejaste a la niña Brenda?

CLARA

Se acostó. Dice que la jaqueca se le está pasando, patrón.

PRUDENCIO

(llenando de guindado un vasito) Andá, llevale esto a Don Luis.

CLARA

¿Puedo llevar también la botella? Yo digo ¿no? porque total, si la llevo me ahorro una punta'e viajes.

PRUDENCIO

Llévala, llévala, ¡andá! ¡Ah, flojera criolla, que va a acabar por comernos a tuitos!

CLARA va al otro extremo de la mesa con botella y vaso y sirve a LOUIS, a quien mira mientras tanto exhalando un hondo suspiro, mientras CATERINA, terminada su «concentración», empieza a hablar al huésped. Antes que ello ocurra, CLARA hace mutis por foro izquierdo.

CATERINA

Güeno, pues el peligro pa usted está dentro'e los tres días que vienen. Si se fuera aura mismo, se libraría de él; pero haga lo que haga, algo le impide salir.

LOUIS

(con un dejo de ironía) ¿Las heridas? Me molestan y arden como el demonio; pero tanto como impedirme...

PRUDENCIO

Se lo impediría yo. Pa que lo dejara dirse, don Luis, tendría que materializarse aquí mi tata de cuerpo entero y ordenármelo. Pero las ánimas se dirigen a Caterina no más.

CATERINA

Las ánimas saben con quién se meten... (A LOUIS) Hay un obstáculo pa que se

vaya, pero no está en Ud. Son hombres... hombres que se ocultan detrás de varios árboles... En la noche brillan los botones de sus casacas.

PRUDENCIO

(con cierta mordacidad, pero alegremente) Me gusta que cuando hay que meterse con un acertijo, sea difícil como este. Esos hombres ¿no serían militares por un casual?

LOUIS

Y si son militares ¿por qué me cierran el paso?

CATERINA

¡Ah! Usted sabrá lo que ha hecho.

LOUIS

(como buscando dentro de su conciencia) Fernando, el muchacho del Hotel Piramides... ¡Ah, ya veo! ¿A eso le llama Ud. visiones? ¿No será mejor decir recuerdos?

CATERINA

Hay visiones también, y muy claras. Otras zonas de su vida, el pasado, por ejemplo... eso es tuavía más fácil de ver. (Se queda mirando a LOUIS con una sonrisa enigmática)

LOUIS

Vamos al pasado entonces. ¿Qué me sucedió de niño que ha influido luego sobre mi vida entera? Ese es un secreto que nadie ha sabido nunca.

CATERINA

Las ánimas lo saben. Por más que Ud. se ha empeñado en borrarlo, está ahí, siempre presente ante Ud. (Una pausa) ¿Sigo?

LOUIS

Siga.

CATERINA

Güeno, pues. A los siete años, en esta estancia'el Salto en que se crió, le tocó ver un duelo a facón pelao entre dos borrachos que quedaron muertos.

LOUIS

(con vehemencia) ¡Ud no le ha oído eso a un espíritu! ¡No es posible!

CATERINA

(con burlona seriedad) Claro que no. Lo dicen las cartas. Pero no mienten ¿eh? (LOUIS, cubriéndose la cara con las manos, mueve afirmativamente la cabeza) En qué quedamos: ¿mienten o no mienten?

LOUIS

¡No mienten! Esa fue la primera vez

que vi morir a alguien. Horrible, porque a esa edad empecé a pensar todo el tiempo, como un loco, para qué nacemos y para qué vivimos.

CATERINA

Un poco temprano ¿no? Y desde entonces le tiene un miedo cerval al arma blanca, que al mismo tiempo lo atrae... lo atrae...

LOUIS

¡Eso no es verdad! ¡Lo odio! ¡Odio todo lo que sea cuchillos y sangre!

CATERINA

Lo odia, pero lo atrae.

LOUIS

¡Cállese! Ud. ha removido algo que yo creía enterrado para siempre.

CATERINA

Fue Ud. que me hizo la preguntita ¿no?

LOUIS empuja la botella de guindado y bebe de ella, sin responder. Hay una pausa.

PRUDENCIO

¡Qué Casandra ésta! Dejá los cuchillos a un lado y hablale un poco de amor, que d'eso tuito queremos saber.

CATERINA

(después de otra pausa, en que mira a las cartas) De amor... nada. *(LOUIS le echa una mirada fulminante)* En su vida esa es una página en blanco. Mujeres por una noche o dos... Una sola llega a la tercera noche. ¡Y qué mujeres!

LOUIS

(ríe y echa la cabeza hacia atrás) Mujeres de todos ¿qué quiere Ud.? Siempre me parecieron más honestas que las otras. *(Pausa)* ¿Y en el futuro? ¿En el futuro no hay ningún cambio?

CATERINA

Un hombre como usted merece la verdad. No. No hay cambio. Ud. muere sin conocer el amor. Porque el amor es querer uno mismo, y hay algo que le impide a Ud. querer.

LOUIS

Será que no me encuentro digno...

CATERINA

(echando cartas) Será. De todos modos, ese es su destino.

LOUIS

Bien querría creer en lo que me dice, doña Catalina, pero para creer tengo que ver ¡que ver!



CATERINA

¡Ah, hombres ciegos d'este siglo del progreso, materializaos hasta el tuétano! Ud. verá lo que es ese mundo cuando deje éste, y no antes. Pa ver hay que tener un sexto sentido ¿sabe?

LOUIS

¿Y qué vendría a ser eso? ¿Una cítara arrumbada en un desván; un instrumento mágico que ya nadie sabe tocar?

CATERINA

Algo así.

PRUDENCIO

¡Bah, bah, bah! A los que lo tienen ¿de qué les sirve? Viven más entuavía con el Jesús en la boca que los demás. ¿Te ha dado a vos ese sexto sentido una idea clara de lo que son el mundo y la vida y la muerte?

CATERINA

Sí me ha dado. ¿O me creés lela?

LOUIS

Diga entonces ¡diga!

CATERINA

¡No atropellen así, compadre!

LOUIS y Don PRUDENCIO ríen. Ella lanza un hondo suspiro.

CATERINA

Yo sé positivamente qu'este mundo en que vivimos es el infierno; que el período larguísimo porque pasa un ánima antes de meterse en otro cuerpo es el purgatorio, y que el cielo es algún otro planeta ande uno se reencarna por última vez, cuando es güeno de verdad y está pronto pa vivir de un saque trescientos o cuatrocientos años en la verdadera gracia'e Dios.

PRUDENCIO

(sonriendo después de una ligera pausa) En resumidas cuentas, lo mismo que la Biblia, pero ¡qué gtielta de la madonna que me le das!

CATERINA

Yo no, la Biblia. A los taquígrafos de los profetas se les deben haber entreverao varias tablillas.

LOUIS

(ríe) ¡Qué doña Catalina! ¡El cielo, un planeta habitado! ¡Como si no supiéramos que los gases hacen imposible la vida en otros planetas!

CATERINA

¿Quién dice eso?

LOUIS

La ciencia.

CATERINA

¡Bah! La ciencia es una vieja loca. ¿No afirmó en una época que la tierra era plana, y no mató a los que sostenían lo contrario? *(LOUIS y Don PRUDENCIO ríen)* ¡Quién sabe qué barbaridades hace entuavía la ciencia antes de llegar a reconciliarse con la idea de Dios!

PRUDENCIO

Vea Ud. ánde nos ha llevado una simple preguntita a las cartas de Caterina.

LOUIS

No tan simple, no tan simple. ¡Cada respuesta deja tanto que pensar! Pero hay algo que yo querría saber, si es que se puede: para qué vine a este mundo. No es posible que los hombres nazcan y mueran porque sí.

CATERINA

Esta vez su visita es rápida y un poco improvisada, *monsieur*. Ud, ha venido a la tierra p'hacer que dos almas conozcan el amor.

LOUIS

¿Sin saber yo darlo?

CATERINA

Lo da; lo que pasa es que usted se desparrama. ¿No le dije ya que enamora a tuitos y sin darse cuenta?

LOUIS

¿Y dónde están esas almas?

CATERINA

Aquí en la Banda Oriental: un hombre y una mujer.

PRUDENCIO

(riendo) ¡Pa los maniadores!

CATERINA

Por eso vino como arrempujao aquí. Habría acetao o inventao cualquier misión con tal de venir.

LOUIS

Y eso lo dice su... visitante del otro mundo.

CATERINA

Qu'es su espíritu protector. Un guerrero francés famoso hace cuatro siglos.

PRUDENCIO

¡Don Luis no lo hace por menos!

LOUIS

Si yo pudiera ver; si pudiera creer en

eso... ¡ah, qué deslumbramiento! ¡Qué miedo, pero qué deslumbramiento! Todas las angustias de este mundo parecerían nada. ¡Todo tendría sentido! *(A CATERINA)* Como lo debe tener para Ud.

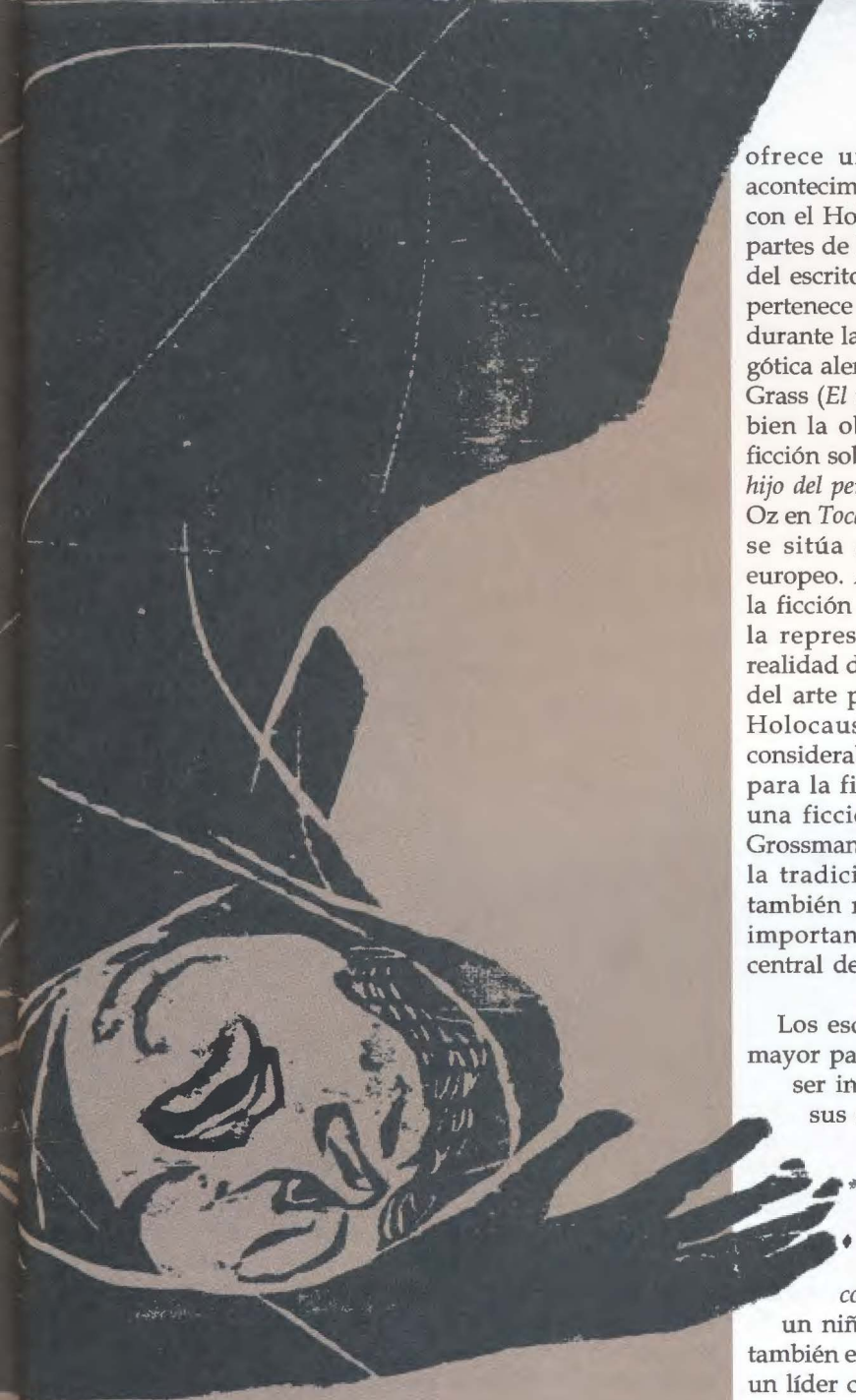
[... A partir de la página 73 se interrumpe el texto mecanografiado, que recomienza en la página 95, al inicio del Acto III]. **M**



UNA GENERACIÓN
SIN SUEÑOS

Gershon Shaked

Traducción: Egon Friedler



El heredero legítimo de la generación de los años sesenta fue David Grossman, quien revolucionó la herencia literaria desde adentro. En sus cuentos y novelas de la primera época manifestó el mismo compromiso social que asumían Amos Oz y A.B. Yehoshúa en sus novelas. Sin embargo, en *Véase: amor*, publicada en 1986, declaró su independencia como escritor. El libro, rico en alusiones y en referencias intertextuales, unió distintos estilos literarios y tipos de narrativa; rompió los moldes literarios corrientes y produjo una obra de arte totalmente original. La primera parte de la novela es el relato neo-realista de la experiencia de un niño en el marco de la comunidad de sobrevivientes en Israel y se centra en la propia conciencia del niño. La segunda y tercera partes, en las que el autor regresa a la Segunda Guerra Mundial, tienen un carácter fantástico, paródico y grotesco, culminando la obra de manera totalmente postmoderna. En lugar de continuar en un registro narrativo, la obra

ofrece una enciclopedia de nombres, referencias, acontecimientos y conceptos, muchos de ellos relacionados con el Holocausto y con hechos que tienen lugar en otras partes de la novela. Al incorporar a la ficción la figura real del escritor y pintor judeo-polaco Bruno Schulz, quien no pertenece a la literatura hebrea y fue muerto por los nazis durante la guerra, el libro utiliza elementos de la tradición gótica alemana y, en particular, de los escritos de Günther Grass (*El tambor de hojalata* y *El rodaballo*). De este modo, si bien la obra acusa varias influencias hebreas, como la ficción sobre el Holocausto de Yoram Kaniuk en *El hombre hijo del perro*, también el grotesco meta-histórico de Amos Oz en *Tocar el agua, tocar el viento* y *La colina del Mal Consejo*, se sitúa asimismo inequívocamente en un contexto europeo. Al mismo tiempo, crea un nuevo territorio para la ficción acerca del Holocausto, insistiendo en que solo la representación fantasmagórica puede describir la realidad de los campos de la muerte, y proclama la eficacia del arte para explicar el horror. Al abordar el tema del Holocausto, Grossman violó tabúes sagrados que consideraban la Shoah como una referencia inapropiada para la ficción de cualquier tipo y particularmente para una ficción tan salvajemente imaginativa como la de Grossman. Sin embargo, pese a su aparente rebelión contra la tradición literaria de los años sesenta, *Véase: amor* también reafirma un aspecto de esta tradición, o sea la importancia de la experiencia colectiva como aspecto central de la ficción hebrea.

Los escritos de Oz, Yehoshúa, Kaniuk, Orpaz y de la mayor parte de sus contemporáneos eran susceptibles de ser interpretados como alegorías de temas sociales y sus autores siempre estuvieron comprometidos con la actualidad política y social del país. En los años ochenta, los escritores se permitieron volcarse hacia su mundo interior y expresar experiencias personales únicas e intransferibles. Así, por ejemplo, en la *nouvelle* de Amos Oz *La colina del Mal Consejo*, la trama gira no sólo sobre un niño durante la Guerra de la Independencia, sino también en torno al enfrentamiento con un oficial británico, un líder clandestino y un enfermo terminal que concentra sus últimas energías tratando de inventar armas para la defensa contra los árabes.

En contraste, en el *Libro de la gramática interior* de Grossman, de 1991, la Guerra de los Seis Días solo sirve de telón de fondo para una narrativa apolítica. Al tratar de la maduración de un joven sensible e introvertido que crece en Jerusalén en los años sesenta, y a diferencia de un libro anterior de Grossman, *La sonrisa del cordero* (1983), la novela no intenta abordar los principales temas de ese tiempo, tales como el conflicto árabe-israelí y, significativamente, también elude la temática del Holocausto y los sobrevivientes. Pese a su hondo arraigo en el tiempo y el lugar, no manifiesta ninguna clara orientación ideológica. Los protagonistas son individuos marginados, tanto del punto de vista social como político, que viven sus vidas ordinarias y prosaicas, como en la novela de Albert Suissa *Atado*, de 1990. Los niños están familiarizados con el mundo que palpita en las casas de apartamentos, con los detalles acerca de la vida de sus habitantes y con los chismes de sus relaciones, que se difunden con la rapidez del rayo. La vida cotidiana del

barrio es más importante que los grandes acontecimientos nacionales, en lo que se parece a la novela clásica de Henry Roth *Llámelo sueño* (*Call it sleep*). No importa si Grossman estuvo o no familiarizado con esa novela de Roth, ambas remiten a influencias de *El retrato del artista como hombre joven* y *Ulises* de James Joyce. En libros de esta clase, la vida familiar corriente ocupa el centro de la trama y lo que aparenta ser burgués y banal es revelador de experiencias, racionales y emotivas, profundas y reveladoras. Los Kleinfeld, en la obra de Grossman, constituyen una familia israelí típica y atípica al mismo tiempo. El padre fue prisionero en un campo de trabajo soviético en las estepas rusas y la madre es una huérfana refugiada criada por sus hermanas. Si bien estos datos biográficos son importantes, la novela, a diferencia de *Véase: amor*, se ocupa mucho menos del impacto de la historia y sus consecuencias sobre la conciencia colectiva que de los efectos directos de la biografía familiar sobre la familia misma. La distancia entre lo colectivo y lo individual tiene aquí una importancia primordial de ahí que, cuando «repentinamente se oyó un estridente ruido de sirena», al personaje de Aaron, con sus catorce años, le importa más su liberación personal y privada que el comienzo de la guerra. «Quizás su guerra haya empezado», piensa, «la sirena se cortó abruptamente». Con anterioridad, el protagonista había dicho: «La generación de la radio a transistores, la generación del yeh, yeh, yeh, ¿qué tiene que ver con lo que debe hacer? Y, quién sabe, quizás no tenga otra vida en cualquier otro lugar». Al enfocar las relaciones privadas entre individuos y no las relaciones grupales, *El libro de la gramática interior* recuerda las novelas tempranas de Yehoshúa Kenaz *Después de las fiestas*, *La gran mujer de los sueños* y la novela *Entierro al mediodía* de Yeshayahu Koren, de 1974. Grossman se inspira en el neo-realismo del *Bildungsroman* (*Momento musical* y *Visita furtiva de amigos*), pero también introduce elementos grotescos, como en el largo episodio referente a Edna Blum, cuya relación con el padre del muchacho linda con el absurdo. En este aspecto, el libro recuerda el ejemplo de A.B. Yehoshúa, produciendo un neo-realismo que sobrevuela los márgenes de la historia.

Otros dos escritores que también han adoptado las innovaciones de la generación de los años sesenta son Meir Shalev y Dan Benaya Seri. Adoptando el grotesco de Yehoshúa para explorar territorios inexplorados, Shalev creó desfiles socio-históricos con rasgos nostálgicos: *Novela rusa* de 1988 (en la traducción al inglés, *La montaña azul*), *Esaú* de 1991 o *Como pocos días* de 1994. Las ficciones son carnavalescas, casi al estilo de la literatura inglesa y francesa del Renacimiento, que utilizan abundantes historias y anécdotas secundarias, creando una sorprendente conjunción de lágrimas y risas, un uso desinhibido de materiales extraños y contrastantes y una visión más tribal que individual de las relaciones sexuales. En cierta manera, en contraste con las novelas decadentes de la década del setenta en la ficción hebrea, la ficción de Shalev incorpora mitos, leyendas, rituales y visiones en una danza macabra que se mezcla con una danza de vida.

De esta manera, el autor juega juegos interminables con elementos primarios: fuego, agua y sol y, al mismo tiempo, trata de acontecimientos trágicos y extraños, como en *Esaú*, donde el hijo (narrador-protagonista) que no regresa para

el funeral de su madre; una mujer que se niega a volver a la vida después de la muerte de su hijo; otra mujer que vio a su familia masacrada por un populacho árabe, una joven abandonada por su padre y casada con un hombre a quien no estaba destinada; dos hermanos ridículos y miopes, y los matrimonios fracasados de las dos parejas principales se integran a la trama. De las tres novelas, *Esaú* es, desde todo punto de vista, la más importante. A un nivel superficial trata de una familia de panaderos en la que Esaú, uno de los hermanos, abandona el país, deja atrás su oficio y se dedica a escribir libros de cocina y de repostería, mientras que el otro hermano, Jacob, permanece en Israel, pierde a su hijo en un incidente militar y continúa con el negocio de su padre. La novela es intertextual y alusiva por lo que los personajes también están referidos a arquetipos bíblicos e históricos. Es la historia como mito, por lo que los nombres de los personajes, Abraham y Sara, Jacob y Esaú, Lea y Benjamín, y las diferentes actividades que realizan, tienen inconfundibles ecos bíblicos. También es una parodia. En las luchas que enfrentan a los hermanos en la novela, es Jacob el hombre más práctico y no Esaú; es a Lea a quien los hermanos aman y no a Raquel, mientras que los Estados Unidos, el país al que emigra el protagonista, es Egipto. La parodia no anula la fuerza simbólica del texto. Por ejemplo, el autor insiste en que el conflicto entre hermanos es uno de los elementos básicos de la condición humana, especialmente entre los descendientes directos de Caín y Abel, Isaac e Ismael, Jacob y Esaú, y José y sus hermanos. En la tradición bíblica, el hermano mayor es quien sirve al más joven, porque este es quien se consagra a temas espirituales. En *Esaú* el esquema es revertido una y otra vez. El narrador, Esaú, parece ser espiritual pero su espiritualidad es estéril; puede escribir acerca del pan, pero es incapaz de cocerlo; duerme con muchas mujeres, pero no tiene hijos. En cambio, Jacob es el hermano materialista, un amante absurdo y un padre enlutado pero, al trabajar realmente como panadero, se lo presenta como el personaje positivo de la historia.

Otro escritor que, como Shalev, adoptó el grotesco de la ficción de Yehoshúa, con propósitos innovadores, es Dan Benaya Seri. Aún antes de que Yehoshúa expandiera su propia técnica en *Molko* y *El señor Mani*, Seri utilizó el grotesco de manera introspectiva para examinar las profundidades míticas y psicológicas de la psique colectiva. En «Las mil mujeres de Naftali Siman Tov», que inicia la colección *Pájaros de la sombra* (1987), trata de la imposibilidad de las relaciones sexuales humanas. Sus protagonistas masculinos y femeninos son incapaces de dialogar directamente sobre ninguno de los temas por los que están relacionados y, particularmente, sobre la sexualidad misma. El sexo, en el mundo creado por este texto, aparece como un lenguaje desconocido. No solo ocurre que los hombres y mujeres evitan conversar antes o después de tener relaciones sexuales, sino que no comprenden lo que les sucede. Por ejemplo, una mujer embarazada ignora su estado; uno de los personajes masculinos, que sí lo conoce, no se lo puede decir porque no fue el causante de su embarazo, ya que prefiere la masturbación a las relaciones sexuales. Mediante el uso de referencias a datos colectivos, la evasión eufemística del tema y la grotesca descripción de los personajes, Seri logró presentar a una sociedad que evita el conflicto replegándose en el inconsciente y reprimiendo sus



necesidades psico-sexuales, pervirtiéndose y encaminándose hacia el desastre. La ficción de Seri brinda datos significativos acerca de una determinada comunidad israelí, pero no se trata de una ficción étnica «per se». Más bien, la calidad estilizada y anti-mimética del texto genera un retrato universalizado de la condición humana, vista desde un ángulo medio-oriental.

Pese a ser esencialmente post-moderna, la ficción de Yoel Hoffman también presenta raíces evidentes en la tradición de la literatura hebrea. Sus cuentos «Katzchen» (sobre un joven inmigrante que es enviado a un kibutz) y «El libro de Yosef» (que está ambientado en Europa antes de la guerra), ambos aparecidos en 1988 en el volumen que lleva el título del segundo, tienen mucho en común con el inventario de inmigrantes y refugiados alienados y carentes de raíces de Appelfeld (al igual que los personajes de David Schütz en *El dolor y la carga* y *Rosa blanca, rosa roja*). Pero mientras Appelfeld minimizó la importancia de los orígenes étnicos de sus personajes, Hoffman los destacó, incorporando frases en alemán directamente en la narración y ofreciendo su traducción en los márgenes del texto. La estructura narrativa de Hoffman es extremadamente fragmentaria y crea la sensación de algo que está suprimido, de que queda algo por decir o que lo que se dice no puede ser planteado de manera más clara. Al igual que Appelfeld, Hoffman encara la temática de la identidad judía y de la asimilación antes y después de la Segunda Guerra Mundial. Si bien el estilo seco y no comprometido de Hoffman evita el *pathos* derivado del contexto histórico, su descripción de los personajes y sus peripecias evidencia una mayor simpatía y calidez que las descripciones paralelas de Appelfeld.

En su ficción posterior, Hoffman se volvió aún más experimental pasando de breves esbozos poéticos a una novela de instantáneas que plantea dilemas acerca de la naturaleza de la realidad y sobre la continuidad o discontinuidad de la misma. El autor utiliza varias técnicas tipográficas, por ejemplo pequeñas unidades de texto impresas en un solo lado de una página, para recalcar la

discontinuidad, el carácter fragmentario y el rol de la interpretación imaginativa en la creación de un orden y un significado. Para Hoffman (así como para Appelfeld y otros) el inmigrante es un extraño en su patria. Como lo indica en Bernhard (1988): «En su juventud Bernhard voló sobre Finlandia en el lomo de un pato salvaje. A él, al igual que a Sigmund y Clara, le sucedieron muchas cosas extrañas. Sigmund y Clara murieron y Bernhard llegó a Palestina solo y se casó con Paula, que también murió. En todos esos años Bernhard nunca dijo 'Ahalan' (un saludo árabe usado por los sabras o israelíes nativos), porque detesta a esos tipos de doble papada que van por Palestina diciendo 'Ahalan'. Él quiere preguntar: '¿Acaso Bernhard, el hijo de Sigmund, no es un ser humano?' A veces incluso tipos huesudos y escépticos dicen (pero no de manera natural) 'Ahalan'. Cuando Bernhard los ve se siente incómodo, como si le mostraran sus genitales».

El héroe sigue siendo culturalmente parte del mundo que dejó atrás (lo que se manifiesta, por ejemplo, en la alusión a la clásica novela infantil de Selma Lagerlöf *El*

maravilloso viaje de Nils Holgersson a través de Suecia, de 1907) y desprecia a los inmigrantes que traicionan sus orígenes europeos para asimilarse. Esta problemática, que fue planteada anteriormente por Ben Zion Tomer en su obra de teatro *Los hijos de la sombra* (1963) y por Appelfeld, es tratada de manera más clara e incisiva en la obra de Hoffman *El Cristo de los peces*, de 1991, un libro aún más audaz e innovador, que no depende de las convenciones temáticas y estilísticas de los años sesenta y representa una nueva orientación en la ficción hebrea. Como en *Bernhard*, la estructura consiste en pequeñas unidades poéticas, que son parte de una misma narrativa, donde cada fragmento tiene valor en sí mismo y es independiente del resto. La representación no existe más allá de la interpretación. Todo es fragmentario; las piezas están ligadas de una manera arbitraria o inevitable y es imposible decidirlo con certeza. En efecto, la novela es un poema discursivo, con muchos baches, que recuerda al *haiku* japonés o al arte de la miniatura (*Kleinkunst*) austriaco de comienzos del siglo XX, en los cuales los cortes en el texto eran no menos importantes que las propias unidades rítmicas. Como en otros escritos de Hoffman, el texto es extremadamente intelectual y alusivo, dando por sentado que el lector está igualmente familiarizado con la cultura alemana como con la hebrea. El autor espera que su lector esté informado, por ejemplo, de quién era Adolf Wildgans (un poeta y dramaturgo expresionista austriaco, que vivió entre 1881 y 1932) y que tenga conocimiento de los mitos de Parsifal, Nefertiti, el albatros, las ideas de Spinoza, Moses Mendelssohn, Leibnitz, Ignacio de Loyola y el Bhagavad-Gita, dentro de una serie de referencias mitológicas, históricas o literarias. Al igual que en su ficción temprana, Hoffman critica a la nación en relación a los inmigrantes europeos que no son capaces de adaptarse a ella: «Después de la guerra (en el invierno del año setenta y cuatro) la divinidad envió vientos fríos al mundo. Los relojes despertadores, como los relojes cucú y los relojes de pared se detuvieron. La tía Magda encendió una llama azul en su calentador de queroseno y se sentó junto a la Sra. Steir en el viejo sofá.... A las cinco, la Sra. Steir dijo: Ignacio. ¿Se refería al obispo de Antioquía (Antíoco-Teodoro) que en sus epístolas exhortó a reverenciar a los obispos como a Dios? ¿O se refería a Ignacio de Loyola que fundó la iglesia de Santa María en Montmartre y la Compañía de Jesús?» Dos continuidades temporales, una histórica, la otra natural, y dos imágenes contrastantes (guerras yuxtapuestas con relojes cucú y calentadores de queroseno con dos Ignacios) reflejan la divergencia entre el mundo externo y el interior de ambas mujeres. Para ellas el cristianismo es una parte de su experiencia, del mismo modo que lo es el judaísmo para el medio en que viven. Este contraste entre culturas está dado a menudo por medio de imágenes cómicas o grotescas: «De hecho, la historia de la vida de la tía Magda es la historia de un error. Hubo tiros contra el 'Altalena' y Begin lloró. Pero la tía Magda se mantuvo (¡con una firmeza insólita!), como si fuera un terrón, junto al clave, de manera negligente», o bien, en otro pasaje, «Quizás los británicos tenían un mandato sobre Palestina pero mi tío Herbert tenía un mandato sobre todas las palabras». Se trata de una saga elegíaca sobre la decadencia de una cultura y de una historia de inmigrantes en una extraña no-patria.

Hoffman no es el único escritor de la década del ochenta

que escribió ficción postmoderna, utilizando textos documentales y pseudo-epistolares y revelando deliberadamente los recursos ficticios de la creación de historias de ficción. Entre los ejemplos más destacados se encuentran Abraham Heffner (*Todo incluido* de 1987) e Itamar Levy (*La leyenda de los lagos tristes*, 1988). El más interesante de estos escritores es Yuval Simón, nieto del poeta sionista David Shimoni, que dio la espalda a su genealogía y, así como Vogel escribió novelas alemanas en hebreo, escribió novelas norteamericano-francesas en hebreo. Como Hoffman, Shimoni también buscó recursos fuera de la ficción hebrea e igualmente recurrió a trucos tipográficos. Su novela *El vuelo de la paloma*, de 1990, está escrita en dos columnas paralelas, cada una de las cuales cuenta una historia distinta. En la columna de la derecha, los protagonistas son una pareja norteamericana en París, aunque esto tiene escasa significación ya que son presentados como figuras universales y no ligadas a su nacionalidad. La columna de la izquierda trata de una solitaria mujer francesa que piensa en el suicidio y también ella es un personaje universal. Aunque la novela no indica vínculos obvios entre ambas historias, de hecho considera a la mente humana como a una unidad sintética, capaz de organizar creativamente materiales inconexos entre sí. Las simetrías de composición, la habitación, el metro, las palomas, en su novela, enfatizan asimetrías y construyen paralelismos relativos a la compartida condición humana de los personajes. Ambos integrantes de la pareja de turistas de la derecha fueron vencidos en la batalla de los sexos y sus relaciones mutuas se limitan a compartir un espacio y costumbres. Pero este destino no es solo suyo, sino que es el destino de la monogamia en sí misma. El tiempo aparece como el gran destructor, al cual el matrimonio intenta desafiar, pero en vano, porque el tiempo no puede ser detenido. Hablando sobre sus hijos, dice el marido: «Ellos son nuestro maldito espejo... Su florecimiento es nuestra caída». El envejecimiento es solo la manifestación externa de un proceso interior de cambio que lleva a la gente a separarse, incluso a sentirse mutuamente repelidos: «Ella vuelve su rostro hacia él y lo obliga a ver la carne que está más gorda y flácida, las bolsas vacías bajo los ojos y la piel suelta en el cuello». Luego, abandonando la observación externa, el narrador recurre a la corriente de la conciencia. No sabemos nada acerca del pasado de la protagonista, una mujer solitaria, de la que solo conocemos su lamentable situación actual, que es descrita con incisivas imágenes poéticas: «Tenía que estar cerrada: la tapa. La tapa del sótano de sal debía estar cerrada. Ahora está cerrada, completamente. Se había dado vuelta y había alcanzado la gran abertura, por lo tanto debía avanzar un poco. Hasta aquí. El sótano de sal estaba quedando fuera de la visual, al igual que la mesa que estaba allí. El mantel tenía cuadros rojos y blancos». La descripción objetiva y la metáfora se alternan constantemente hasta que no es posible distinguir entre ambas, hasta que resulta difícil determinar si existe realmente un mundo exterior. Si en la primera columna encontramos la descripción de una libido que tiende a desaparecer y de un mundo físico que reemplaza al mundo de las emociones, mientras la soledad comienza a dominar la vida compartida de la pareja, en la segunda columna encontramos una sexualidad y una emotividad exacerbadas, en las que predomina una vigorosa pulsión de muerte sobre el compromiso de la pareja de disfrutar de

la vida y pasarla bien. Para la pareja norteamericana el problema existencial más urgente es si visitar el Centro Pompidou o la Torre Eiffel. «Finalmente todo se deshace», dice la mujer. «Las cosas no están bien armadas, no ofrecen garantías. ¿Qué podemos hacer entonces? Atarnos los cordones de los zapatos». La banalidad de las palabras expresa la insignificancia y el sinsentido de sus vidas. José Ortega y Gasset, en su libro *La deshumanización del arte*, ha descrito lo que llama «la muerte de la trama». En la novela de Shimoni no solo experimentamos el fin de la trama, sino también el fin de la caracterización psicológica como tal. El autor parte del supuesto de que la ficción debe encontrar una nueva posición entre los medios, porque las tramas novelísticas no pueden competir con el cine y la caracterización psicológica no puede competir con la investigación psicoanalítica; en cambio, lo que logra hacer mejor que cualquier otro medio es describir la conducta humana de manera aún más minuciosa que una fotografía tomada de cerca.

Por ello, en lugar de acelerar la trama, Shimoni la enlentece y, en vez de ir creando un clima de tensión, describe detalles banales de la vida cotidiana como un drama, o un anti-drama, sobre la vida de una pareja y el monodrama de una mujer solitaria. Sin embargo, esta mujer aislada y solitaria, aun cuando no dialoga con otras personas, mantiene una especie de diálogo interior consigo misma y el libro sugiere que esto tiene un significado. Previsiblemente, el final es ambiguo. El vuelo de la paloma puede representar la muerte de la mujer. Sin embargo, también podría significar su desaparición o escape del mundo. La columna de la derecha describe la muerte de la comunicación; la de la izquierda, atestigua la intensidad, la locura y el poder autodestructivo del monólogo interior. Pero un párrafo en la columna de la izquierda, en la penúltima página, sugiere una posibilidad más optimista: «En una habitación iluminada por la luz brillante de una lámpara, los brazos fueron buscándose de manera insegura en el anhelo de tocarse. Un hombre y una mujer, con toda su carga de humanidad, esperanzados, temerosos y vacilantes, se acercaron para abrazarse. No había nada más que ellos. En algún lugar en la densa masa de edificios, una mujer estaba parada junto a un mostrador esparciendo granos blancos de azúcar. El agua borboteaba de una pequeña fuente al lado suyo. Una paloma, como la que está aquí, picoteaba algunas migas de pan». Aunque «Los finales de los caminos son solo añoranzas», como nos dice el texto, más allá de la muerte en vida, como una luz parpadeante, un contacto de piel no solo ocurre entre gente sino también entre lo humano y lo no-humano. En su fuga de la escena israelí y la experiencia colectiva, Shimoni encuentra cierto grado de esperanza en la soledad más intensa.

Un tema que ha ocupado últimamente a muchos estudiosos de la literatura hebrea incluyendo a Esther Fuchs, Naomi Sokolov, Anne Hoffman, Yael Feldman y Hanna Naveh es la ficción femenina, que constituye otra área de revisión radical de la tradición. Si bien las mujeres siempre ocuparon un rol preponderante en la poesía, en

la ficción la situación fue algo diferente. Las novelas y los cuentos de Dvora Baron, Elisheva, Esther Raab y Lea Goldberg nunca tuvieron un gran eco, aunque «*Es la luz*» de Goldberg haya sido probablemente un texto fundacional en la tradición femenina de la literatura hebrea. En los años cuarenta y cincuenta comenzaron a aparecer muchas mujeres escritoras en la escena literaria. Naomi Frenkel escribió la trilogía *Saúl y Johana* y Ionat Sened co-escribió (junto con su esposo Alexander) muchas obras de ficción. Por otra parte, Yehudit Hendel, que comenzó como una escritora realista, evolucionó hacia una ficción impresionista en *El otro poder*, *Junto a aldeas tranquilas* y *Unas pocas monedas*. Rachel Eitán se presentó como una gran promesa en *El quinto cielo*, de 1952, mientras Shulamit Hareven se dio a conocer con cuentos breves, una novela, *Una ciudad de muchos días*, de 1973 y sendos libros de ficción histórica, *El enemigo de los milagros* y *El profeta* de 1988.

Si hay una escritora mujer que ha creado nuevos estándares, que creó un estilo propio y generó una conciencia feminista, fue Amalia Kahana-Carmon. Si bien es contemporánea de Hendel y de Ionat Sened, se dio a conocer solo a fines de la década del cincuenta. Una de las autoras de mayor distinción estilística desde Yzhar, es una de las voces más significativas de la década del sesenta. Temáticamente aborda las relaciones entre hombres y mujeres y experiencias familiares en distintos períodos, regiones y clases en Israel. Estilísticamente, su obra se caracteriza por un intrincado lirismo, caracterizado por una minuciosa descripción de las emociones y nostalgias de sus heroínas. Asimismo es importante Ruth Almog, quien apareció en la escena israelí algo más tarde y produjo una ficción inequívocamente feminista en su selección de cuentos *Mujeres* (1986) y en sus novelas *El exilio*, *Muerte en la lluvia* y *Las raíces del aire*. En la década del ochenta hizo su aparición en el escenario literario un



gran número de mujeres: Savion Liebrecht, Lea Aini, Yehudit Katzir, Jana Ben Shajar, Dorit Peleg, Nava Semel, Noga Treves, Lily Perry, Tzipora Dolan, Orly Castel-Bloom y muchas otras. La aparición de tantas mujeres escritoras en un lapso muy corto es un fenómeno notable en sí mismo. Su literatura tiende a alejarse del gran escenario político y a observar la realidad a través de miniaturas y retratos sinecdóticos. Por ejemplo, *Las raíces del aire* de Ruth Almog comienza como una historia de familia en una pequeña aldea en Eretz Israel y concluye con la descripción feminista de la rebelión de una joven mujer contra su pasado israelí, particularmente contra su padre y los hombres en su vida. Algunas de las escritoras de los años ochenta, como por ejemplo Yehudit Katzir y Savyon Liebrecht, no modificaron la tradición dominante, sino que la adaptaron. Katzir evoca el ejemplo de Yaakov Shabtai, mientras Liebrecht en *Manzanas del desierto* (1986) reexamina viejos temas desde una perspectiva femenina novedosa. Por ejemplo, en «Una habitación en el techo» describe las relaciones árabe-israelíes desde el punto de vista de una mujer judía que está sola con trabajadores árabes que construyen una nueva habitación (lo que recuerda a «Nómades y víbora» de Amos Oz); mientras que «Palomas» trata de una sobreviviente del Holocausto comunista que trata de convencer a su hijo de que no se vuelva ortodoxo. *Llamar a los murciélagos* (1990) de Jana Bat-Shajar presenta una serie de personajes extraños y depresivos, extremadamente solitarios, con relaciones complicadas con sus padres y agobiados por deseos eróticos frustrados. Como escribe acerca de uno de sus personajes: «su condición es un tema que le causa profunda preocupación y miedo, la separa de otras personas y justifica su extraño estilo de vida. Esta conducta la hace sufrir pero se aferra a ella como si se tratara de un valioso secreto que le permite tener una visión diferente de la realidad, una vara distinta». Dushka vive en una pensión, donde trabaja Paul, a quien ama en secreto, y quiere abandonarla y mudarse al apartamento en el que vivió y se suicidó su madre, que es administrado por su tío. Situaciones singulares e intrincadas como ésta son recurrentes en la mayor parte de la ficción de Bat Shajar. Sus personajes viven frustrados por el amor que no pueden alcanzar debido a sus defectos personales o por su dependencia de enfermedades o de padres tiránicos, como en «Apartamentos ensombrecidos». La mayor parte de sus personajes tienen nombres no-hebreos (Lotti, Edith, Dushka, Teta, Paul, Larry, Laibe, Mensel, Polina, Amalia, Gerda), lo que fortalece la impresión de que el escenario no es israelí, un mundo diferente al de los sabras corrientes. El gran tema de Bat Shajar es la frustración erótica: las relaciones sexuales son irreales o no pueden llegar a culminar. Todas sus historias son sumamente opresivas y los paisajes reflejan el carácter disfuncional y la desesperación de sus protagonistas.

La ficción femenina, asimismo, ha modificado con enfoques experimentales el lugar de la mujer como tema literario. Al rechazar las formas tradicionales de representación, Lily Perry y Orly Castel-Bloom han logrado nada menos que un cambio de rostro de la ficción hebrea. El libro *Dónde estoy* de Castel-Bloom (1990) es sin duda uno de los libros más extraños aparecidos en los últimos años. Mientras una escritora como Kahana-Carmon produjo una densa prosa poética, Castel-Bloom despojó a

sus textos de alusiones culturales o metáforas poéticas, creando un absurdo cómico con el uso de la desconexión y la irrupción de lo inesperado: «Cuando Ud. se sumerge, todo el mundo es igual. Una sueña que está flirteando con un negro alto como una habría flirteado con su primer esposo. El Ministro de Policía miró mi computadora y habló conmigo en tono amistoso». Estas curiosas yuxtaposiciones como el negro, el marido y el Ministro de Policía se presentan en el macrotexto. La historia trata del divorcio, el matrimonio, un empleo de dactilógrafa, primos que vienen de visita desde Francia, un intento de ingresar a una escuela de teatro, estudios universitarios, un intento de violación, un proxeneta que trata de seducir a la heroína para que actúe como «acompañante» de un personaje al que no se nombra, un encuentro con el Primer Ministro y acontecimientos similares que no configuran una historia lógica y coherente. Todos los materiales reflejan las genuinas realidades de Tel Aviv, recogidas de la prensa, el campus, los bajos fondos o, lo que es similar, los servicios secretos. Pero esta realidad carece de coherencia. No hay nostalgia alguna por un amor verdadero y no hay descripciones eróticas. En la medida que existe alguna alusión sexual ésta tiene un carácter tan mecánico como el trabajo de la chica en la computadora; es la antítesis antirromántica de la escritora de Kahana-Carmon. El personaje de Castel-Bloom es arrastrado por la propia narrativa, que es totalmente prosaica y llega a un final que semeja a un callejón sin salida, tanto en lo discursivo como en la trama. La autora parece decir, en un torbellino de palabras, que el mundo en que vive, el mundo de las computadoras, los periodistas, los políticos, los maridos y amantes imaginarios, carece de emociones y está muerto: «Fue probablemente a comienzos del invierno. Una furiosa tormenta tronaba afuera. Pero no tenía nada que ver con mi estado de ánimo, de una indiferencia semejante a un pozo seco en el desierto». Los tropiezos de la heroína, en los que no hay una pizca de emoción, expresan el sentido social del texto. Es difícil identificar el punto de partida literario de Castel-Bloom, quizás lo sean los finales de las dos novelas de Shabtai: *Memoria* y *Final*. No es imposible imaginar a su heroína como hija de César, el hijo de Ervin. Pero si el César de Shabtai es hijo de pioneros cuyo sueño han perdido, para Castel-Bloom el sueño es algo tan lejano que solo puede ser evocado por su ausencia: «Un pariente mío tiene sesenta años y cabellos grises. Lo quiero mucho. Él escribió un libro sobre su país nativo en el que cuenta acerca de su decisión de radicarse en Eretz Israel, sus actividades en organizaciones sionistas, sus maravillosos años en un kibutz en el Norte y su ingreso al sistema bancario. La primera frase en el libro lo dice todo: 'Yo no siempre fui un banquero' escribió mi pariente. Yo tampoco fui siempre dactilógrafa. Yo no sabía escribir a máquina». La equiparación entre la vida anterior del banquero (sionismo, vida pionera, kibutz) y la vida de la narradora antes de que aprendiera a escribir a máquina es una anulación de la nostalgia y una sátira de la desilusión. Si en materia temática Castel Bloom comienza allí dónde terminó Shabtai, formalmente ella recuerda los *collages* modernistas de Itzhak Oren y Menashe Levin (aunque es posible que nunca los haya leído), así como las amargas sátiras de Janoj Levin.

Hubo otro escritor de los años sesenta no muy diferente en su orientación estética, Itzhak Orpaz. Su trilogía urbana



(*Una casa para un hombre solo, La señora y El joven*) también fue escrita en una prosa absurdista y podía encontrarse en ella la raíz de la desesperación telavivense, aunque en Orpaz aún había una dolorosa nostalgia por la experiencia perdida. Como Hoffman y Shimoni, Castel-Bloom transmite la desesperación de una generación que dejó de soñar los sueños de la historia sionista. No se trata de que escriba a favor o en contra de la narrativa sionista. Más bien, como otros autores israelíes de su generación, escribe por fuera de ella.

.....

Llegamos al final de un largo viaje a través de una literatura que comenzó sin ningún territorio ni base geográfica, sin una lengua escrita y con escasas oportunidades de producir una tradición viva y floreciente. Sin embargo, lo que Brenner llamó una literatura «contra todos los escollos» tuvo éxito a pesar de estos escollos. Lo que una vez fue la literatura de un gueto y de un selecto grupo de intelectuales se transformó en la voz de la cultura de toda una sociedad moderna, que es leída en traducciones por muchos no-israelíes. De este modo, una literatura que comenzó sin un lenguaje no solo floreció más allá de su propio lenguaje, sino que logró trascender las fronteras nacionales. Al igual que la nación donde se produce, también su literatura fue construida y reconstruida. **M**

Cuerpos

*«La universalidad del roce,
del frotamiento, del coito de la lluvia
y sus menudas preguntas sobre la tierra.»*

José Lezama Lima

LA TRISTE

Amo ese sol oscuro que tiene la triste, dividido por partes iguales en los ojos.

Amo ese sol, esa negrura mansa. Esa calma inmensa, luminosa, que la triste pone en mí cuando me mira.

Cuando la triste se canse estaré muerto, cuando la triste se distraiga, aunque sea un solo segundo, estaré perdido. Es una diosa que observa fecunda al macho cabrío. Es madre de la miel. Y yo soy muy amargo.

Necesito a la triste como al aire. Mi respiración de la triste es lo que me llena los pulmones, colma cada miserable alvéolo de tierra, polvo o de humo, la triste me regala ceniza o nicotina. Necesito a la triste como al viento. Tengo asma de la triste.

La extraño.

La triste me ilumina por las noches.

Sin la triste no soy nada. Soy un pétalo.

Quiero a la triste. La triste me da fuerza. Me alcanza y exige.

La triste es un Arroyo Seco. Es muda, ciega y sorda, renga, manca, oscura y fea, absurda. La quiero. Es linda. Quiero a la triste, pedazo inmenso que me ocupa.

¿Qué es un hombre sin la triste?

Piensen en Kennedy sin Marilyn Monroe.

Piensen en Jesús sin la Virgen, sin Magdalena, la puta que le enjugó el rostro en el Gólgota. Nadie es hombre sin la triste. La triste me acompaña.

Piensen en cualquier hombre sin su sombra. En un día completamente mudo, lleno de nubes sin palabras.

La triste está después de lo que pido, antes del deseo, está mas cerca.

Lloró con la triste un llanto interminable, sin que ella se entere. La triste estudia una manera, una forma de ser en la vida, y yo la miro, está completamente despierta, comulga con su sombra, va apurada, compra duraznos, peras y manzanas.

En cada fruta ve un objeto nuevo que tiene el brillo de un dios desconocido, después me comenta los hallazgos.

Yo miro la fruta. La muerdo, y bebo el jugo.

LA NUBE

La proximidad del macho hace a la hembra curva.
Los sauces y las nubes se dirigen sin moverse a un punto en medio del silencio.

En el centro del silencio está ese punto en el que permanecen y se reúnen sauces y nubes. Macho y hembra. La línea recta y la curva.

El rojo y el azul, el hueso y la carne. En ese punto hay un espacio cuya extensión se dilata todo lo necesario para que quepan cientos, miles de lentos, extraordinarios matices de colores planos.

El reflejo del agua sobre el que caen los brazos de los sauces se alza, las ramas tocan el cielo y el silencio se repite. Se duplica el punto central en que se está de acuerdo. Se tocan macho y hembra.

En el silencio hay un punto que coincide con la sombra de la verdad, y esa sombra provoca luz suficiente.

Macho y hembra se tocan.

Llora el sauce. Las puntas del sauce tocan tierra pero algunas, situadas sobre el agua del silencio, por reflejo alcanzan las nubes.

Las nubes lloran agua que va a dar en el sauce, que alcanza las raíces, agua alta que se mete entre los pies del sauce, bajo la tierra.

Las curvas de la hembra y las rectas del macho se interceptan, se cruzan en el tiempo, se aparean.

Nube en el sauce y sauce en la nube.

The background of the book cover is a dark, textured purple. At the top, there are dark, silhouetted shapes that look like crocodiles or alligators. In the center, there is a large, circular, textured object that resembles a wooden wheel or a large eye. Below this, there is a large, stylized face with long, dark, wavy hair and large, expressive eyes. The face is rendered in a dark, almost black color with red outlines. The face is looking slightly to the right. The overall style is abstract and somewhat somber.

MALINCHE:
GÉNESIS DE UN NOMBRE

Fanny del Río

*What's in a name? that which we call a rose
By any other name would smell as sweet;
So Romeo would, were he not Romeo call'd,
Retain that dear perfection which he owes
Without that title.*

William Shakespeare

¿Qué hay en un nombre?, reflexiona Julieta desde su balcón, mientras rememora el encuentro reciente con el joven caballero del que ha quedado prendada y que, sin ella saberlo, la escucha oculto en la oscuridad del jardín. Romeo es un Montesco, acérrimo enemigo de la casa Capuleto a la que pertenece Julieta.

¿Qué hay en un nombre?

Llamados de otra forma, Romeo y Julieta acaso hubieran gozado de una larga vida juntos, aunque entonces no recordaríamos su famosa historia, que constituye una obra cumbre de la suerte trágica (o, como prefiere su autor, *contraria*) del amor, en la que Shakespeare enseña lo siguiente: el nombre no será la persona, pero en ocasiones decide su destino.

Otro ejemplo es el concepto de «metafísica», que se acuñó de manera aleatoria: el archivista de las obras de Aristóteles encontró una serie de papeles con tema indefinido que colocó más allá – *metá*, en griego – del libro de la «Física», dando origen así a una importante corriente del pensamiento occidental. La clasificación resultó tan apropiada al contenido que uno se pregunta si el gesto fue inocente en verdad.

Por un acto similar, se ha rebautizado con el nombre de «Malinche» a la indígena que fue intérprete y mujer del conquistador español Hernán Cortés. Malinali o doña Marina no era llamada Malinche por sus contemporáneos, a pesar de lo cual en su memoria se acuñó en México el despectivo término «malinchismo», para describir a quienes desprecian lo propio y en cambio veneran lo foráneo. Es un error llamar Malinche a Marina, pero la equivocación ha terminado por imponerse, acaso porque antes que nada constituye un juicio sobre su comportamiento histórico.

1. Breve historia

Es muy poco lo que sabemos de «Malinche»: Hernán Cortés le dedicó apenas un par de párrafos en sus *Cartas de Relación de la Conquista de la Nueva España* y hay algunos pasajes referidos a ella en la *Historia Verdadera de la Conquista de la Nueva España* de Bernal Díaz del Castillo. Algunos historiadores afirman que nació en Jalisco, mientras otros dicen que fue en Painala, desaparecida población de Coatzacoalcos. Es probable que haya sido hija de un «cacique», es decir, un gobernante de la provincia que la llamó «Malinali»; se presume que fue vendida de niña por su madre a unos comerciantes que la llevaron al

sureste, por lo que se hallaba en Tabasco en 1519, año en que Cortés desembarcó en México. Bautizada con el cristiano «Marina», contaba con unos 15 años cuando fue entregada como botín de guerra a los españoles y permaneció con Cortés hasta 1527.

Es ese periodo de su vida al lado de Cortés –alrededor de 8 años– el único que ha quedado documentado, aunque escasamente. Su apelativo cristiano, «Marina», es una curiosa composición a partir del nombre de los padres de Cortés –Martín y Cristina–, y don Hernán originalmente la destinó a su amigo Puertocarrero hasta que una casualidad puso de manifiesto sus dotes de traductora, tan útiles para la conquista de México.

De acuerdo a la historiografía española, Cortés entró en Tabasco sin ánimo guerrero: buscaba oro y extender la grey católica, por lo que pidió reiteradas veces al cacique nativo que le permitiera descender de las naves para hablarle del rey Carlos y del Dios «verdadero», pero el cacique ordenó que se le combatiera. Cortés lo venció en la primera contienda y el cacique buscó ayuda en los pueblos vecinos, pero los españoles contaban con cañones, armas de fuego, espadas, perros y, acaso su arma más definitiva, los caballos. La superioridad militar y técnica era indiscutible y don Hernán venció de nuevo a los caciques, que no obstante volvieron a la carga. Tras la tercera y definitiva derrota, el gobernante de Tabasco resolvió enviarle una ofrenda de paz que consistía en comida, algunos objetos menores de oro y 20 jóvenes esclavas que los españoles consideraron la mejor parte del botín, luego de lo cual emprendieron el camino que el cacique, seguramente con alivio, había señalado como la ruta para obtener más oro: si lo que buscaban era el codiciado mineral, debían costear al norte, rumbo adonde hoy se encuentra Veracruz, y luego bajar hacia el oeste hasta llegar a la capital culhúa: México, centro tributario del imperio.

Cortés navegó hacia al punto señalado; su tripulación contaba ahora con las jóvenes esclavas parlantes de maya y con el náufrago Jerónimo de Aguilar, que aprendió a hablarlo durante los 8 años que permaneció en el sureste, aunque casi había olvidado el español, lo que da cuenta de su escasa inteligencia.

En lo que actualmente se llama Veracruz, Cortés se detuvo y vio llegar a la nave capitana unas embarcaciones a bordo de las que viajaba la delegación de nobles mexicanos enviados por el emperador Moctezuma para inquirir más sobre los españoles, puesto que ya tenía los

informes que hablaban de la presencia de Cortés y de la derrota de los señores de Tabasco.

Cortés ordenó que se franqueara el paso a los mensajeros y éstos, al subir al barco, preguntaron quién era ahí el mandamás, al que debían entregar un mensaje de su emperador. Don Hernán se volvió a su traductor, pero Aguilar resultaba inútil en territorio mexicano, pues no comprendía náhuatl.

Una de las esclavas que le habían obsequiado en Tabasco, en cambio, conversó fluidamente con algunos miembros de la embajada mexicana. Al percatarse Cortés de ello, la mandó llamar y le pidió, con Aguilar hablando en maya, que extendiera a los visitantes una invitación para comer a bordo de la nave, a fin de explicarles el motivo de su viaje. Durante el almuerzo, Aguilar traduciría del español y del latín al maya y Marina del maya al náhuatl y viceversa, dinámica que duró unos pocos meses hasta que la indígena, evidentemente mejor dotada como intérprete, logró hacerse entender en castellano, desplazando los servicios del náufrago, a todas luces insuficientes. Ese fue el inicio de una relación de trabajo entre Marina y Cortés que, previsiblemente, terminaría por convertirse en romance, con todo y su suerte «contraria», como le hubiera gustado a Shakespeare.

¿De dónde surge el término «Malinche»?

Los hombres de Cortés llamaban a la traductora con el cristiano «Marina», en tanto que los indígenas, en cuya lengua no había letra «r», la llamaban por su nombre original, Malinali.

Puede ser que los indígenas, al referirse a Cortés, dijeran «El señor de Malinali» o «El capitán de Malinali», que en ambos casos se expresaría con la misma oración en náhuatl: «Malinali-tzin». El sufijo «tzin» era reverencial, un título de respeto y a menudo de grado o alcurnia, correspondiente en español al prefijo «don» o «doña»; así en «doña Marina», que sí era como le decían los españoles. Pero a los soldados de Castilla, «tzin» les sonaba a «che», de donde «Malinali tzin» (o «Malin-tzin», por contracción) pasó a ser «Malin-che».

No hay ningún misterio en el origen del término: Bernal mismo claramente dice que así llamaba el ejército español al capitán. Y, al menos durante los años en que Cortés permaneció apegado a su compañera, el apodo no parece haberle molestado, por más que, en cierto modo, lo rezagaba a un segundo plano, una clara indicación de la influencia medular que ejercía Marina tanto sobre los soldados españoles como sobre los guerreros de la tierra «nueva».

No hay, entonces, una «Malinche», sino un «Malinche», que, para colmo, era extranjero. ¿Cómo fue entonces que «malinchismo» llegó a designar a quien reniega de los valores nacionales, a contrasentido de su significado original?

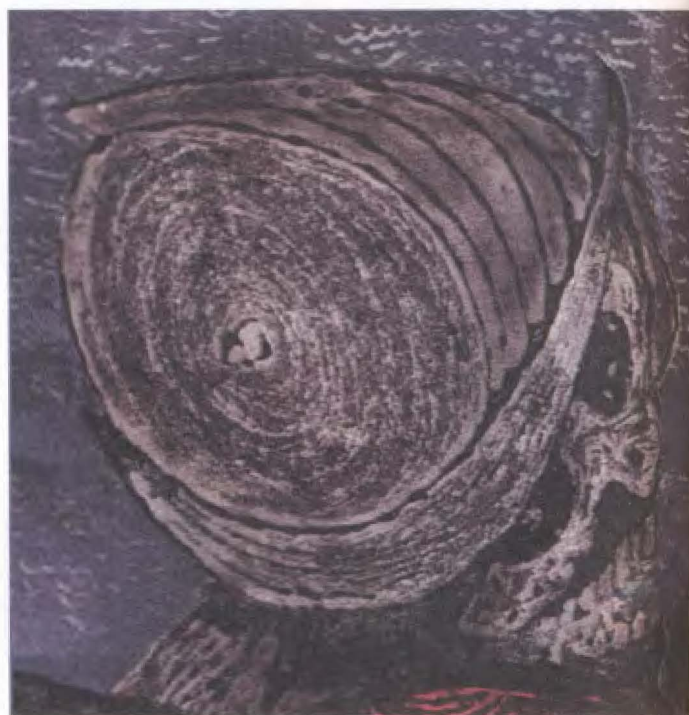
2.- Motivos de Marina y su «traición»

Se usa «malinchista» para juzgar una conducta de

traición a la patria, a partir del comportamiento «histórico» de Marina. El término se acuñó siglos adelante, cuando resultó necesario apelar a héroes nativos y comenzó la glorificación de los derrotados mexicanos, que entonces pasaron a ser denominados «aztecas». Esa palabra es otro invento tardío: ningún habitante de México-Tenochtitlan se hubiera denominado a sí mismo «azteca».

Pero Marina no siempre fue la mujer vejada, vencida, manipulada. Sí fue, desde el principio, la emblemática madre del doloroso nacimiento de una nación colonial, y a partir de la lucha por la Independencia, esto dio por resultado una herida nacional de alcance mayor, al tiempo que su hijo real, Martín Cortés, representa, en la conciencia colectiva de México, la vergonzante unión sexual entre indígenas y españoles, que nos define a los mexicanos como unos «hijos de la chingada».

Muchos ensayistas se han ocupado extensamente de lo



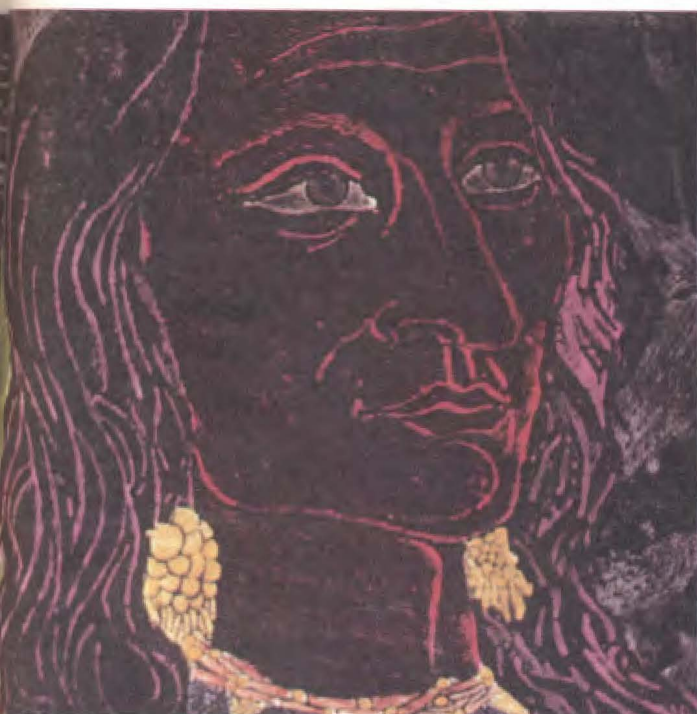
que significa para México este escozor histórico –está en *El laberinto de la soledad* de Octavio Paz, por citar apenas uno de los textos más conocidos–, por lo que no me detendré en ello; basta decir que la elección que hizo Marina de apoyar al bando español en contra de los mexicanos es considerada un imperdonable acto de traición. ¿A cuenta de qué?

Empecemos por lo primero: Marina no era mexicana. Nació en Jalisco o en Coatzacoalcos, pero es menos probable que haya sido en Jalisco y lo refuta Bernal Díaz del Castillo, quien la conoció directamente; además, como bien observa José Luis Martínez, la posibilidad de que haya viajado desde tan lejos hasta Tabasco, lugar donde fue entregada a los españoles, es francamente remota.¹

En cualquiera de los dos casos, Marina era originaria de un reinado – o cacicazgo, como dirían los españoles del siglo XVI – independiente aunque tributario de

Tenochtitlan, sometido como las restantes provincias a fuertes presiones comerciales y económicas, tan propias de todos los imperios. México prohibía la siembra de algodón, necesario para la confección de prendas de vestir, y la producción de sal, indispensable en la preparación y la conservación de alimentos. Los recaudadores de impuestos de Moctezuma viajaban desarmados por el imperio, pues imponían más miedo que las propias huestes de guerreros; por si fuera poco, los mexicanos violaban continuamente los tratados de fronteras y además cada mes elegían entre los jóvenes nobles de cada región, a aquellos que debían ser sacrificados para alimentar al Quinto Sol o para apaciguar a los dioses. Dejando de lado todo lo demás, que no es poco, fue en el terreno de la arbitrariedad impositiva donde Cortés plantó, con gran habilidad, la semilla de la discordia.

El resentimiento de los pueblos sometidos fue clave para minar el poderío del gobernante mexicano, como ilustra el



episodio en el que Cortés descubre a unos indios totonacas que se encontraban vigilando sus movimientos en Veracruz y, con Marina como intérprete, al hablar con ellos descubre que Moctezuma está, literalmente, rodeado de enemigos. Si alguien hubiera llamado «mexicana» a Marina, ésta seguramente se habría sentido sumamente ofendida. Marina no tenía un solo motivo para guardar lealtad hacia el gobierno imperial de México, bastión de los opresores.

Si Marina pudo entenderse con los enviados de México fue por la única razón de que la lengua franca de gran parte de los pueblos de Mesoamérica era el náhuatl, cuyo origen había precedido al ascenso de los mexicanos al poder. Pero fue afortunado para ella que fuera el náhuatl la lengua de su infancia: cuando la embajada de Moctezuma arribó a la nave capitana, y Cortés vio que ella hablaba su idioma, la llevó aparte y le prometió la libertad - «y más todavía», dice Bernal - si lo servía como fiel

intérprete de todo lo que él y sus interlocutores mexicanos hablaran.

Imaginemos por un momento este escenario: la joven esclava, arrancada en su temprana infancia de un futuro promisorio, y sometida luego a arduos trabajos y diversos padecimientos, gracias a un acontecimiento fortuito, súbitamente se ve incorporada a la mesa donde almorzarán los distinguidos representantes del emperador de México, a cual más elegante y regio, así como el poderoso extranjero que con su ejército y sus misteriosas armas de acero ha vencido por tres veces a los guerreros de Tabasco; ella escuchará esa conversación de trascendencia histórica, la hará comprensible al capitán y a los enviados de Moctezuma, y sus oficios serán -a diferencia de lo que durante años se requirió de ella -de importancia estratégica. Cortés tenía el derecho de demandarle que lo sirviera como «lengua». No lo hizo. Antes bien, le pidió su ayuda, y encima le ofreció retribuirla por sus servicios con la libertad, nada menos. Sin duda, no era lo que ella hubiera podido esperar de un nuevo amo. Y nada ni remotamente parecido a la visión absurda de los conquistadores como los salvajes forajidos, violadores y asesinos, que tenemos aún hoy.

Por otro lado, Marina abrazó con pasión la empresa religiosa de la avanzada española, lo que, de nuevo, sabemos por el testimonio de Bernal. De hecho, fue una fervorosa catequista durante los años en que permaneció al lado de Cortés, y por su intervención cientos de miles de indígenas fueron bautizados: algún día, la iglesia debería pensar seriamente en canonizarla. La religión de los conquistadores sembró raíces tan hondas en la Nueva España que todavía hoy resulta difícil hallar pueblos tan devotos como el nuestro. Imposible explorar aquí la explicación antropológica de este singular fenómeno; pero es importante destacar que al éxito de este arraigo Marina también contribuyó. ¿Por qué entonces nos escandaliza su lealtad a quienes llevaron el catolicismo a México? Esta joven esclava, víctima de tanta maldad inmerecida, debió hallar en la imagen justiciera de Cristo esperanza y un gran consuelo, al igual que lo han hecho después de ella en México cientos de miles de fieles. Igualmente verosímil es que la sedujera el concepto de «Guerra Justa» con que los españoles, tan notariales siempre, justificaban cada una de sus incursiones bélicas.

Cortés, que, dicho sea de paso, en la conquista hizo gala de una indiscutible maestría estratégica, nunca toleró desmanes contra la población nativa por parte de los soldados españoles bajo su mando, aunque no haya sido más que por no debilitar alianzas que resultaban vitales, y eso, que fue presenciado por Marina, bien pudo incrementar su confianza en que los extranjeros intentaban establecer un régimen de verdadera justicia en la Nueva España. Además, la suerte acompañó a Cortés batalla tras batalla hasta consumir la conquista, lo que podría haber terminado de persuadirla de que el dios de los españoles sí era un dios en serio, a diferencia de los suyos propios, cuya efigie Cortés había derrumbado desde los templos sagrados sin castigo.

Marina no fue, como tantos, una conversa de dientes para afuera; antes bien, su comportamiento auténticamente



cristiano quedó de manifiesto en el siguiente episodio: cuando volvió a encontrarse con su madre tuvo la oportunidad de vengarse mediante un merecido ajuste de cuentas y en cambio optó por otorgarle un perdón sin condiciones. Bernal compara su gesto con el de José, aquel personaje bíblico entregado por sus medios hermanos a mercaderes que lo llevaron siendo un niño a Egipto, cuando al verlos años después pudo reconciliarse con ellos, pero no sin antes comprobar que estaban arrepentidos. Bernal señala que doña Marina fue más bondadosa, pues perdonó a su madre sin ponerla a prueba.

Esta mujer llegó a gozar de un poder absoluto; sin embargo, no hay un solo testimonio adverso a ella, excepción hecha de insignificantes documentos posteriores realizados por historiadores que no la conocieron y cuya imparcialidad es por demás dudosa. A pesar de haber sido figura central de la Conquista, Marina rechazó cualquier afán protagonístico, y de hecho pasó sus últimos días en el más completo anonimato, al grado de que se desconoce incluso la fecha exacta de su muerte.

3.- La alianza con Hernán Cortés

Y sin embargo, a más de 500 años, seguimos acusándola. La idea general que se tiene de Marina es que ésta eligió traicionar a su propia raza: cuando no por servilismo, por el ciego amor que profesaba a su amo español.

Marina debe haber sentido por Cortés gratitud, admiración y lealtad, al igual que la mayoría de los soldados del ejército. Y no puede cuestionarse que puso al servicio del capitán su habilidad y su profundo conocimiento de un pueblo amante de las formas, que aún hoy son fondo en la política mexicana; estos fueron tan útiles que, a través de ella, Cortés logró comprender verdaderamente al imperio que luchó por reducir.

¿Qué sintió Marina cuando don Hernán la tomó de las manos y, con voz suave pero urgente, le rogó que lo sirviera como su intérprete?

El señor de las bestias y de la pólvora al que la embajada de Moctezuma recibía con el mayor de los respetos le pedía algo que por su sola condición de esclava ella estaba obligada a darle. Quizás en ese momento Cortés no tenía otra cosa en mente que salir del paso, pues su propio traductor no lo ayudaba; pero no transcurrió mucho tiempo antes de que se diera cuenta de la importancia de Marina como intérprete: ella no era una mera traductora de palabras en su diálogo con México, sino que se esforzaba por proporcionarle a Cortés un contexto.

En su marcha hacia México-Tenochtitlan, el magro ejército original de Cortés fue incrementándose notablemente, gracias a la alianza con varios caciques del litoral este y, sobre todo, con los mayores enemigos de Moctezuma: los tlaxcaltecas. No fue fácil lograr el acuerdo con los gobernantes de Tlaxcala, quienes hicieron la guerra empecinadamente a los soldados de Castilla hasta que, con lógica pragmática, decidieron considerar amigos a los enemigos de sus enemigos mexicanos.

Los tlaxcaltecas odiaban a Moctezuma con fundadas

razones: el día de su coronación, el emperador había ordenado el sacrificio ritual de mil guerreros de Tlaxcala. Esta cifra da un promedio aterrador de 1.44 cada minuto durante 24 horas: a ese ritmo, casi dos personas cada tres minutos morían en la piedra sacerdotal. A los «elegidos» se les arrancaba el corazón, aún palpitante, se los decapitaba y se los arrojaba desde los templos escaleras abajo, donde, también ritualmente, serían devorados.

A lo largo de varias décadas, cientos de tlaxcaltecas capturados en la guerra florida alimentaron a los dioses mexicanos con su sangre. Cortés no entendía por qué no habían sido sometidos por completo, lo que Moctezuma mismo tuvo ocasión de explicar: sus vecinos eran soldados tan aguerridos que no había mejor campo de entrenamiento para las huestes mexicanas; fomentaba su odio pues éste les daba la ferocidad necesaria para mantener en forma a sus propios guerreros. De la bravura tlaxcalteca ya Cortés había tenido una fehaciente demostración en la matanza de Cholula, la ciudad sagrada de Quetzalcóatl; es cierto que Cortés mismo había ordenado que se empalara a los nobles dirigentes bajo la acusación de traición, pero ese hecho siniestro palideció frente a la saña homicida con que los tlaxcaltecas acometieron contra la población de Cholula.

La alianza con Tlaxcala entonces fue otro elemento esencial para que Cortés lograra vencer a México, donde Moctezuma, derrotado por sus propias visiones apocalípticas del fin de su imperio, cedió al invasor el gobierno de Tenochtitlan. De hecho, durante unos meses, ambos reinaron mano a mano, en una suerte de pacífica transmisión de mando que se rompió debido a la desafortunada intervención de Pánfilo de Narváez, enviado del gobernador de Cuba, quien sospechaba que Cortés tramaba quedarse con todo el crédito de la avanzada. Moctezuma mantuvo oculto a Cortés que Narváez estaba en tierra mexicana y secretamente confabuló con Narváez contra él; pero Cortés también tenía espías, que lo pusieron al tanto de todo. Don Hernán viajó a Veracruz para vencer a su enemigo, lo que hizo sin mayor dificultad.

La victoria sobre Narváez debió constituir un punto cúspide en la relación de Marina y Cortés, que a esa altura ya había sido signada por experiencias límite, como las batallas y las trascendentes negociaciones que juntos habían llevado a cabo. Marina era muy respetada por indígenas y españoles por igual y le había sido de tanta ayuda, con tanto valor había permanecido a su lado esa colaboradora tan leal, que es fácil imaginar que Cortés, por otra parte tan vulnerable a la belleza femenina, terminara por encapricharse con ella. Y fácilmente podemos comprender que, por su parte, Marina se sintiera embelesada con el poder que había alcanzado su capitán. Es en este contexto de victoria y euforia que, de acuerdo a algunos documentos, Cortés y Marina se casaron y, aun cuando el matrimonio habría sido anulado poco tiempo después por circunstancias que no vienen al caso, de haberse realizado, sería un elemento adicional para explicar la fidelidad de Marina.

Pero postulemos que la boda jamás se llevó a cabo, y que Marina se rigió por su «servilismo». Nos hemos acostumbrado a pensar que los conquistadores que

llegaron a México eran despiadados y crueles, violadores de mujeres y asesinos de niños, pero la verdad es que los documentos históricos no revelan eso; si bien es cierto que las crónicas indígenas hablan de la derrota sufrida con amargura y dolor, lo que describen es lo esperable de cualquier encuentro bélico, con dos notables excepciones: Cholula – en la que los crímenes más sangrientos fueron llevados a cabo mayormente por los tlaxcaltecas – y la matanza del Templo Mayor, en la que Cortés por cierto no participó. En general, el proceso de la conquista se desarrolló conforme a la lógica, ciertamente terrible, de la guerra. Por otra parte, cuando los españoles recibieron a Malinali y las otras esclavas mayas, lo hicieron complacidos y, si debe juzgarse por el tono con que las describe Bernal, las trataron como lo que eran para ellos: bienes preciosos. Ellas cocinarían sus alimentos, lavarían y coserían sus ropas, yacerían con ellos y los cuidarían cuando se enfermaran o se encontrarán heridos: no había motivo para maltratarlas. No estoy diciendo que fueran bondadosos (resulta un sin sentido idealizar a los españoles tanto como satanizarlos), sino hombres que habían sido privados de la compañía femenina por varios meses o incluso años, pensando en la escasez de mujeres también en las islas donde vivían, como Cuba y Santo Domingo, por lo que resultaba contrario a sus propios intereses someterlas a maltratos que podrían poner en riesgo su resistencia o su vida.

Las esclavas no eran enemigas, sino siervas acostumbradas a la docilidad, que tenían bien arraigado el hábito de la complacencia, lo que seguramente garantizaba su supervivencia. La vida de una rebelde en el Mayab del siglo XVI hubiera valido bien poco. Podríamos añadir: lo mismo que hoy. Ciertamente, mal que nos pese, en algunas comunidades del sureste mexicano, las mujeres se encuentran sometidas a un régimen casi de esclavitud, dada la nulidad de sus garantías civiles, de la discriminación y de la desigualdad, y por cierto tienen menos valor para sus hombres que muchos de sus propios animales domésticos.

Glorificamos a las «soldaderas» revolucionarias pero denostamos a Marina, sin comprender que quizás no tenía muchas alternativas y que en todo caso, nada menoscaba su valor y su lealtad a su hombre y que su conducta es equiparable a la de las indias con la carrillera cruzada en el pecho que inmortalizó el fotógrafo Casasola.

4.- La herencia maldita: el malestar en la cultura mexicana

El máximo dios del panteón mexica Ometecuhtli/Omecihuatl, esto es, el Señor y la Señora de la Dualidad, era hombre y mujer al mismo tiempo. Acaso esto explique en cierto grado la curiosa amalgama que fue haciéndose, en la conciencia colectiva de México, de Malinali y Cortés, al grado de con-fundirlos en el mismo nombre.

Esa fusión puede rastrearse hasta un episodio curioso, cuando los hombres a los que Cortés dejó al frente del gobierno al viajar a Honduras (circa 1522), en su infame disputa por el poder hicieron circular el rumor de que don Hernán había muerto en el exterior, por lo que ordenaron guardar luto en México y celebraron una gran misa en honor

del capitán y de los que habían ido con él. Astutamente, lograron que varios simpatizantes de los golpistas aseguraran haber visto los fantasmas del capitán y de Marina. Así, cuenta Bernal que un hombre dijo estar «malo de espanto porque, yendo una noche pasada cerca de Taltelulco, que es la iglesia de señor Santiago, donde solía estar el ídolo mayor, que se decía Huichilobos, que vio en el patio que ardían en vivas llamas el alma de Cortés y de doña Marina». Otro atestiguó «que andaban en los patios de Tezcuco unas cosas malas, y que decían los indios que era el alma de doña Marina y la de Cortés». Más tarde, la aparición del fantasma de Marina, abandonada por Cortés y dolida, se confundirá con la leyenda de la «Llorona», esa mujer no identificada que, pocos días antes de la llegada de los españoles en 1519, lloraba en las calles de Tenochtitlan por la suerte que correrían «sus hijos».²

Como se ve, la figura de Malinali era inseparable de Cortés y su órbita de influencia fue tan grande que los conspiradores la hicieron aparecer como muerta junto al capitán porque eso le daba al rumor más credibilidad.

En el épico «Canto tlaxcalteca acerca de la conquista» reproducido en el libro *Poesía indígena*,³ Cortés y Marina son celebrados por los guerreros al poner cerco a la nación mexicana:

Va dando alaridos el capitán Cuauhtencoztli,
Sólo le dicen el Capitán y nuestra madre Malintzin:
Hemos logrado llegar a Xacaltecoz y Acachinanco. ¡Ea,
esforzaos!

Ahí queda bien claro que los nativos de Tlaxcala, así como muchos de los que se unieron a Cortés, vieron en la conquista de México una victoria militar propia. La figura respetada de Cortés – el Capitán – va acompañada de la de Marina, «nuestra madre».

La mancuerna Cortés/Marina, que apelaba al principio teológico de la Dualidad, resultó tan eficaz para convencer a los indígenas de aliarse a los invasores como el profundo descontento de los pueblos hacia el régimen mexica, la superioridad técnica y militar del ejército español, la astucia estratégica de Cortés, sus increíbles golpes de suerte, los propios sentimientos de culpa histórica del emperador Moctezuma, la fatalidad que acabó con Cuitláhuac y la inexperiencia trágica de Cuauhtémoc. Cada uno de estos elementos resultó determinante para minar el poderío mexicano. Echarle la culpa de todo a Marina no sólo es injusto, sino un acto de profunda ignorancia y gran estupidez, que magnifica hasta la caricatura su responsabilidad histórica en la Conquista y concentra, en ella, una conducta general y extendida que compartieron ampliamente los pueblos indígenas sometidos al imperio mexicano, sin cuya ayuda Cortés jamás lo hubiera vencido.

El nombre «Malinche», como vimos, se origina en los albores de la Conquista, y se le dio a Cortés. Quien primero llamó Malinche a Marina no cometió un error sino un «lapsus» revelador: en el fondo, sabemos que todos somos, en efecto, hijos de Malinche, esto es, no de él y no de ella, sino de los dos: de ahí que consideremos a Martín Cortés el mestizo por antonomasia. La confusión de sus personas en el único término «Malinche» es uno de esos errores que

han perdurado porque nos indican, aunque más no sea a nivel intuitivo, que nos reconocemos como descendientes de aquellos indígenas como Marina que pelearon junto a los españoles contra la Triple Alianza encabezada por México, y vencieron.

Personalmente, creo que Marina no actuó por amor ni por servilismo, sino que representa a los indígenas que se unieron a los españoles movidos por un genuino afán de libertad, lo que debería ser suficiente para atenuar, no su responsabilidad en la Conquista, pero sí su culpa. Cortés no venció solamente con las armas, sino con el deseo legítimo de miles de hombres y mujeres que deseaban recuperar su libertad.

Pienso qué diría hoy al pueblo de México, nuestra denostada «Malinche», y estoy segura de que no vacilaría en emplear aquellos célebres versos de Romeo:

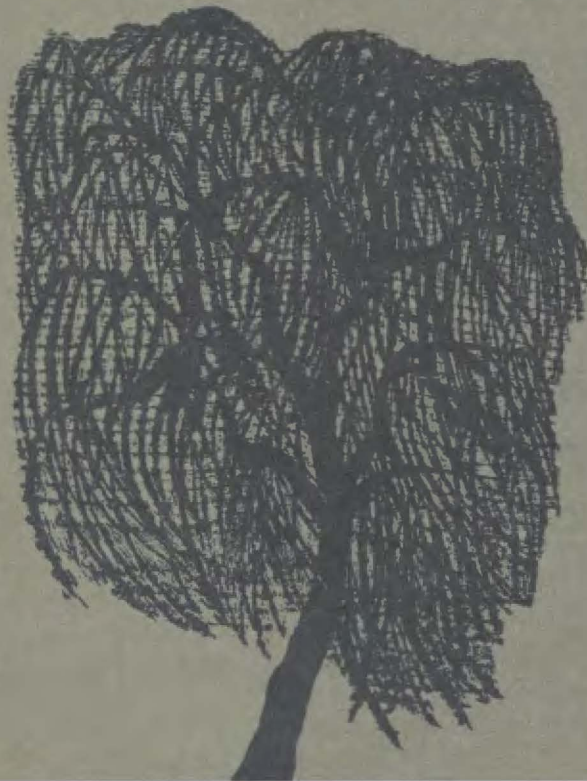
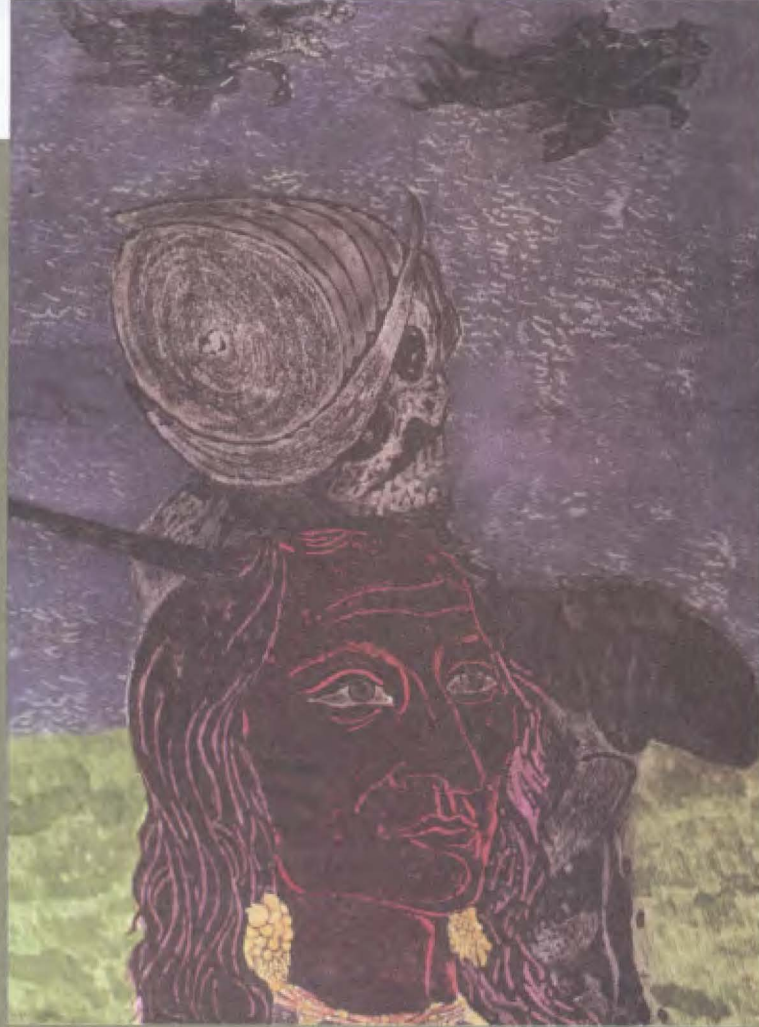
By a name
I know not how to tell thee who I am:
My name, dear saint, is hateful to myself,
Because it is an enemy to thee.

La «Malinche» simboliza la suerte fatalmente *contraria* de todos los indígenas que empuñaron sus armas contra México, guiados por un afán de libertad, y terminaron subyugados bajo un nuevo – y en muchos sentidos peor – poder imperial. Como otros héroes y heroínas a lo largo de la historia, Marina apostó a la utopía, y, como ellos, se equivocó. Fue un error que hemos exagerado hasta la deformación. Injustos y estúpidos, proyectamos sobre Marina nuestra propia conciencia culpable, es decir: la hemos hecho responsable de nuestra *derrota*. Esta palabra, tan importante en la identidad cultural de México, nos impide revalorar a nuestros antepasados que, independientemente del resultado, lucharon contra Moctezuma porque estaban hartos de su yugo imperial. La rebelión fue legítima. Y vencimos. Ya es hora de que dejemos de desgarrarnos las vestiduras.

En un momento determinado de nuestra historia sometimos a juicio la conducta de Marina. Fue entonces que tuvimos la capacidad de optar por definirnos como los «chingados» o como los rebeldes y revolucionarios que en verdad fuimos. Nunca es tarde para cambiar: esa es la lección profunda que yace en la reconciliación final entre las familias enemigas de Montescos y Capuletos.

No es fácil desafiar los estereotipos, pero tampoco es imposible. Yo lo hice en mi libro «*Malinche*». Lo que descubrí fue que la historia de la Conquista, nuestra historia, constituye una gesta extraordinaria, y es una pena sofocar su aliento libertario y su vuelo épico bajo el acartonado peso de las caricaturas en que hemos transformado, con mentalidad de teatroteatro, a cada uno de los protagonistas de esta tragedia. Eso sí que es la cultura de la derrota.

Desterrar del nombre de «Malinche» sus negativas connotaciones y rescatar de la ignominia a la figura de Cortés, de Marina y de su hijo Martín, es un buen comienzo para dejar de ser unos derrotistas. Quizás entonces logremos revocar la famosa «maldición de Malinche», para vernos a nosotros mismos bajo una nueva luz.



Notas

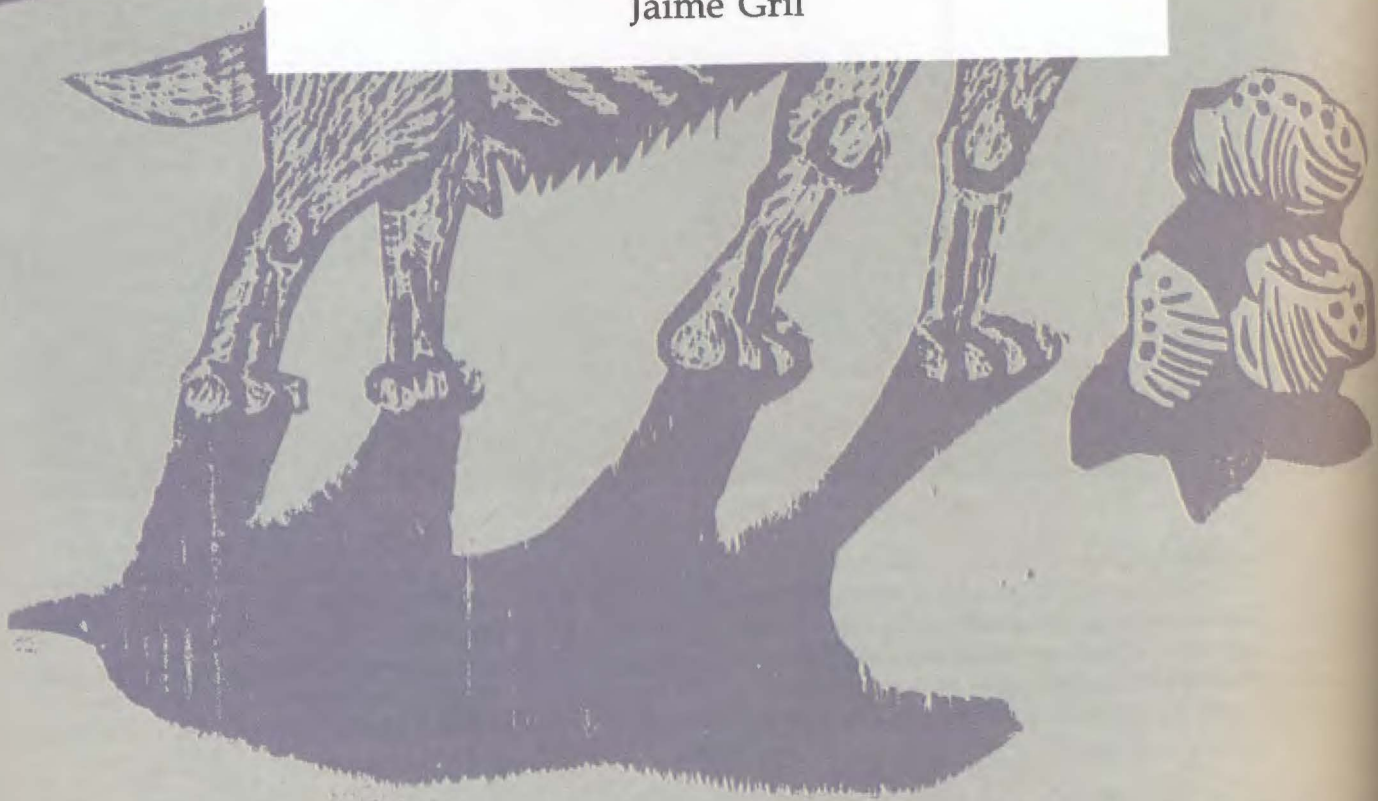
1 José Luis Martínez se ocupa ampliamente del tema en su libro *Hernán Cortés* (FCE).

2 Véase, al respecto, «Imágenes numinosas de la sexualidad femenina en Mesoamérica», de Félix Báez-Jorge, en *Estudios de Cultura Náhuatl*, UNAM, 1989, Tomo 19.

3 UNAM, México, 1982, con selección, versión, introducción y notas de Angel María Garibay. ■

LUGAR ENCANTADO

Jaime Gril



Era una cuesta difícil de subir.

Emprendí este viaje cargada tan solo con mi libreta de anotaciones. Ellos estaban desamparados, a la suerte de algún Dios piadoso que se demoraba en acudir. Ya nadie deseaba verlos.

El camino que me llevaría a ellos estaba en completo abandono. Los senderos, empedrados y sinuosos, habían sido colonizados por una hierba que crecía sin control; pensé que algún día ellos también quedarían bajo el dominio de esta vegetación que se empeñaba en enterrarlos.

Calzaba botas altas de cuero duro, las serpientes eran el escollo más peligroso que uno debía sortear si quería llegar a la cima, allá donde estaban ellos.

No había rastros humanos entre las altas malezas, más que algunos retazos de ropa gastada que se habrían descolgado de algún cuerpo de allá arriba. Me parecía extraño que ninguno de ellos intentara fugar, no había guardias ni rejas, nada les impedía bajar e internarse en las ciudades, esforzarse por ser normales, integrarse de algún modo.

A medida que avanzaba la vegetación se hacía más árida, ya no veía esa abundancia, apenas una hierba rastrera y seca.

El camino ahora no era tan empinado pero, sin embargo, el suelo se hacía fangoso y dificultaba la marcha. A cierta distancia divisé al hombre que les subía los víveres, le grité, él podía brindarme algunos datos de ellos, los veía en forma quincenal, según me habían dicho. Era un hombre robusto, iba tirando de un carrito que bailaba al impulso de las piedras del camino. A pesar de mis gritos y súplicas para que se detenga, solo atinó a decirme: *«no se arriesgue señorita, no vale la pena, váyase por donde vino, no querrá verlos»*. Corrí hacia él pero fue imposible alcanzarlo, exhausta me tiré en el suelo a recuperar fuerzas, me quedé mirando el cielo, cuestionándome esta rebeldía, y me dormí.

Desperté de un sobresalto y, cuando la vi huir, no sabía dónde me había mordido y si sería venenosa. Un goteo rojo e intermitente latía con lento dolor en mi mano derecha y no presagiaba nada bueno, pero hice caso a mi instinto a quien, desde siempre, confié mi suerte y por lo tanto decidí continuar la marcha, aunque fuera la última. Apenas un tramo más y ya estaría junto a ellos.

A los pocos minutos mi boca era un desierto y por las piernas me trepaba un

temblor frío. La brisa, antes placentera, ahora me castigaba como un látigo helado. Mi mano se había convertido en una bola de fuego, pendulante a cada paso, y el fuego se propagó de prisa por todo mi cuerpo, que temblaba de fiebre.

Al fin llegué a la casona. Dos torres a los costados, otrora ojos vigilantes del Psiquiátrico, daban la bienvenida a la primera visitante en muchos años. Era una especie de palacio encantado. Se mantenía en pie gracias a la piedad de la suerte de estos locos abandonados, y por nada más que por esto esta vieja casona aún existía.

Cada muro exterior estaba roído por úlceras profundas que el viento se había encargado de perforar. En este lugar, a más de cuatrocientos metros de altura, el viento se desata con una furia arrasadora, se cuela por entre las ropas y una se siente ultrajada, manoseada con violencia por un ventarrón infernal. Y dicen que no cesa, día y noche hay que soportar este vendaval que todo se lo lleva, menos la locura de los habitantes de este nosocomio.

No había nadie en el exterior, solo un gato arrollado en uno de los agujeros del muro principal; sus ojos cerrados, su delgadez extrema, el pelo hirsuto y esa expresión que sólo quién tuvo gatos conoce, daban al paisaje el pincelazo certero de una tristeza sin fin.

Mi ánimo había mejorado, quizá por la emoción de haber llegado a la casona. La puerta principal estaba cerrada. Con qué razón, pensé, esta gente se encierra. Golpeé con cierta timidez y casi de inmediato, como si estuvieran detrás de la puerta esperando, ésta se abrió. Una niña - a primera vista parecía una niña - me recibió y me invitó a pasar. Se escurrió por un pasillo angosto

que daba a una gran sala en donde el frío era aún más intenso que en el exterior; mi nariz se congeló y las mandíbulas tiritaban de frío y de miedo. Era un amplio recinto, quizá en algún momento fue el salón de fiestas de aquel palacio. En el centro había una antigua mesa rectangular de grandes dimensiones alrededor de la cual ellos estaban sentados. El techo era de estilo barroco, alto y ennegrecido por la humedad que laceraba los pulmones.

La niña de pelo endurecido que me recibió corría alrededor de la mesa sin cesar.

Un hombre rezaba en silencio y lloraba.

Una mujer, que alguna vez fue una

dama muy distinguida, no despegaba su mirada de la mesa, sólo la vi observarme de reojo.

Otro hombre, de edad mediana, masticaba lento el pan duro que tomaba de la mesa, pareció querer invitarme pero algo lo cohibía, luego de masticar escupió el bolo ensalivado y tomó otro trozo de pan.

Un anciano de apariencia hostil no podía detener el temblor de sus manos sobre la mesa.

Una mujer gorda - ¿se podía engordar en estas condiciones? - aspiraba el humo de una pipa, con gesto masculino.

La dama que me había mirado de reojo se percató de mi mano inflamada.

No sé cómo ocurrió, pero tras emitir un sonido indescifrable todos me rodearon como murciélagos enloquecidos.

De nada servía pedir auxilio, ya estaba amarrada por una turba de brazos que me sujetaban con la fuerza del mismo demonio. Me acostaron en la mesa y vi como la niña - que era una mujer enana - sujetaba mi mano inflamada y la mordía. Sentí mi carne desgarrarse bajo sus dientes pequeños y filosos y me desmayé.

Desperté sobre la mesa en mitad de la noche. Mi cuerpo estaba en proceso de congelación, como pude me incorporé y ya no sentía el lacerante dolor en mi mano derecha. Un torniquete hecho de trapos controlaba la hemorragia.

No sé cuánto tiempo pasó, quizá sea más de lo que imagino. Tampoco sé porqué me enviaron aquí, solo recuerdo que alguien me dijo: *«Ve y sube, allí te sanarás ayudando a esa gente que te necesita»*.

Estoy segura que a todos nos convencieron de alguna manera para venir hasta aquí; y es cierto, entre nosotros nos ayudamos.

Nunca más he vuelto a ver a la mujer enana que me salvó la vida.

El viento no ha dejado de soplar, pero ya me acostumbré.

Casi todo el día me la paso sentada en el piso, con las piernas arrolladas y los ojos semicerrados, como aquel gato que vi el primer día. No es triste estar así.

La puerta está abierta, la veo desde mi habitación en la planta baja. No es necesario cerrarla, nadie sería tan loco para huir. **M**

DUAS VEZES ATTILA JÓZSEF (1905-1937)

1.

não teve pai
não teve mãe
seus tios lhe disseram que seu nome
não era um nome

só mais tarde
descobriu nos livros que havia um átila rei dos hunos
e se reconheceu

eu não falo húngaro
a sua língua
mas também o reconheço
pobre
entre os mais pobres
o poeta que disse:

Se tens fome, aceita como prato um papel em branco;
mas se encontrarmos alguma outra coisa,
então deixa que eu também coma. Eu também,
eu também tenho fome

2.

esta noite
eu tenho quarenta e oito
ele terá sempre
trinta e um, trinta e dois

eu leio no meu quarto
os poemas de attila józsef
numa edição de bolso
em castelhano

ele erra
nos arredores da estação
à espera de um trem de carga
em balatonszárszó

POEMA SIMPLES

jogo sobre a mesa
tudo que tenho
e contemplo a extensão de minha pobreza:

um tampo de mesa sem limites
e os ruídos (inaudíveis) da cidade

contente me calo:
minha reserva de pobreza
é uma promessa de alegria

ESTAÇÃO PINHEIROS

no meio do rio a draga
escava o fundo lodoso
do canal

da plataforma
os passageiros observam

gratos àquela máquina
que todo dia revolve sua carga
diante de nossos olhos
antes da partida

OFICINA

Até mesmo a madeira mais dura
entrega sua alma
como paina
quando se usa
o instrumento adequado

Não é esse o nosso caso

nem se parece com serragem
isso que sai de nosso corpo
quando cortado

SINA

cinco espinhos se cravaram
na palma da minha mão esquerda

ao redor de cada um
pequeno círculo vermelho
indica o local preciso da inserção

juntos
formam uma estrela desajeitada

quero ficar com ela
mesmo sob o risco
de infecção

SEGUNDO PLÍNIO, O VELHO

Não havia pintura alguma
no reboco da casa de Apeles.
Não estava ainda na moda
cobrir o interior das casas
com pintura.

Mais adiante,
ele continua:

a arte
estava a serviço da cidade
e o pintor era um bem comum
de toda a terra

O TESTAMENTO DE HIROSHIGE (1797-1858)

A casa deve ser vendida
as dívidas pagas.
Os livros e revistas também podem
ser postos à venda.

Como tudo que fizer
depende de dinheiro
e eu não possuo
minhas palavras não precisam
ser levadas em consideração.

Mude para onde achar melhor.
Sobre o futuro, converse
com alguém de sua confiança
e o que decidir está decidido.

Divida minhas tintas desenhos ferramentas
entre meus aprendizes - como lembranças.
Os quimonos que restam, dê para os meninos.
Ao meu amigo de longa data, Shigenobu,
uma de minhas duas espadas pequenas.



DOMITILA

Veronica Stigger

Domingo, 25 de janeiro, 15 horas: Domitila está passeando de automóvel com o namorado. Ela abre o vidro da janela pela metade e estica a cabeça para fora. 2 minutos e meio depois, eles param num semáforo e ela acena para as crianças do automóvel ao lado. Estas retribuem o gesto com risadas mudas (as janelas daquele veículo estão cerradas). Após 1 minuto, o sinal abre e o namorado de Domitila acelera bruscamente, o que faz com que o contato dos pneus em movimento com o asfalto produza um desagradável som agudo. Passam-se 43 segundos e uma das rodas do automóvel afunda num buraco. Com o solavanco, Domitila, que ainda se entretinha com as crianças, enfia o olho direito no vidro semi-aberto. 11 segundos e o olho já está vermelho, muito vermelho. Domitila pisca muito, produz involuntariamente lágrimas e secreção, enquanto continua a acenar para as crianças que se afastam por uma rua transversal. O namorado segue pela mesma avenida por mais 98 metros. O olho de Domitila permanece vermelho e em incessante produção de fluidos. O namorado dobra à esquerda numa rua mais estreita, a qual desce a 120 quilômetros por hora. Domitila abre totalmente o vidro. Apóia o cotovelo direito na janela e ergue o antebraço. Fica brincando de tentar apanhar o vento com a mão durante 8 minutos, 1 avenida larga e 2 ruas pequenas.

Já são 15 horas e 19 minutos. O namorado continua a correr. Apesar da velocidade alta, eles seguem pela pista da direita. Com o olho bom, Domitila divisa um poste. Ela estende o braço para tentar tocá-lo. Seus dedos – com exceção do polegar – o atingem com tamanha intensidade que dois deles se desprendem e caem e os outros dois viram para trás, formando um ângulo de 90 graus com o resto da mão. Domitila se vira e ainda consegue ver o fura-bolos e o pai-de-todos jogados na sarjeta. Ela se volta para a frente, segura com força os dois dedos que restaram – além do polegar – e, com um puxão, os coloca no lugar. O sangue escorre dos dois buracos de sua mão. Seu vestido começa a manchar. O tapete do automóvel também. O namorado dirige. Com uma curva fechada, ele entra na avenida grande e segue pela pista central. Domitila põe novamente para fora o braço de três dedos. Um motoqueiro, que vem pela direita, buzina. Também ele anda acima do limite de velocidade. Domitila não recolhe o braço. O motoqueiro tenta desviar, mas não consegue, porque há um outro automóvel ainda mais à direita. O motoqueiro bate no braço de Domitila, perde o controle da direção e colide com o automóvel à direita. O antebraço de Domitila entorta e quebra. Os ossos do cotovelo ficam expostos. Com o choque, o motoqueiro é lançado à calçada. O namorado pára o automóvel e desce. O motorista do outro automóvel também pára e desce. Domitila, não. Domitila acompanha tudo pela janela aberta. O namorado vai até a calçada e olha para o motoqueiro. O motorista do outro automóvel, que nada sofreu com o incidente, faz o mesmo. O motoqueiro não se mexe. O namorado chuta o que já é corpo e constata: «Morto». Ele volta para o seu automóvel. O motorista permanece ao lado do cadáver. O namorado arranca de súbito. A partida é tão violenta que a cabeça de Domitila, como uma bola, quica no espaldar do banco e torna para frente: sua testa bate com força no painel. 11 segundos e sua testa está roxa. Um galo se anuncia.

Já são 16 horas e 37 minutos. O namorado pega outra

avenida. Segue por ela por mais 450 metros a 97 quilômetros por hora. Depois, envereda por uma série de ruas menores e ligeiramente arborizadas. Ele está levando Domitila para tomar sorvete na zona oeste. Domitila prossegue de vidro aberto, com a cabeça para fora. Ela continua a piscar. Os dois buracos da sua mão agora sangram menos. Os ossos do cotovelo, é claro, ainda estão expostos. O namorado corre na medida do que permite a estreiteza das ruas e as curvas fechadas. Passam-se 7 minutos. Domitila estica novamente o braço de três dedos para fora. Embora a rua seja pequena, ela não alcança as árvores com a mão. Mais 2 minutos e Domitila se põe de joelhos no banco do passageiro. Com o braço intacto, se apóia no painel. Projeta o tronco para fora da janela e espicha o braço ruim o mais que pode. Conforme se aproxima de uma árvore, vai se preparando para dar o tapa. Ela bate com força e o braço se vai. Menos de 11 segundos e espirra sangue do toquinho restante. Suja a janela, o pára-brisa, o revestimento interno do automóvel, a alavanca de câmbio, o freio de mão, o vestido de Domitila e o lado direito dos cabelos do namorado.

Já são 17 horas e 13 minutos. O namorado estaciona a dois prédios de distância da sorveteria. Eles descem do automóvel. O sangue ainda jorra do toquinho. Eles passam por um edifício com cerca elétrica. Ela salta e toca na cerca com o braço intacto. O contato com a corrente intermitente lança o braço de Domitila para trás, deslocando o ombro esquerdo. Domitila bate várias vezes com o ombro contra um muro até que consegue recolocá-lo no lugar. Eles entram na sorveteria seguidos pelo sangue do toquinho de Domitila. Ela diz que vai ao banheiro. Lá, rasga a barra do vestido com os dentes e, usando a boca e o braço que sobrou, se contorce para fazer um torniquete no toquinho. O sangue vai parando aos poucos. Nisso se vão 23 minutos. O namorado espera do lado de fora, com os dois sorvetes derretendo nas mãos. Com um esforço considerável, Domitila baixa a calcinha, senta-se no vaso e urina por 47 segundos. Ergue-se, puxa a calcinha e ajeita o vestido. Lava a mão remanescente e sai. Depois, toma o sorvete, ou o que restou dele, sentada numa das mesas da calçada. Quando vê um ônibus se aproximar, sai correndo e pára no meio da rua. O ônibus freia, derrapa e bate com a lateral em Domitila, que é arremessada na outra pista. Um automóvel passa por cima das pernas dela. O namorado tenta levantá-la, mas ela só consegue se arrastar.

Já são 18 horas e 9 minutos. Domitila deve voltar para casa. Às 18 horas e 53 minutos, o namorado deposita Domitila à porta do prédio e vai embora. Domitila se arrasta pelas escadas que levam ao 3º e último andar. 49 minutos depois, Domitila bate na porta do apartamento dos seus pais, onde mora. Sua mãe atende, se abaixa para beijá-la na testa roxa e diz: «Vai tomar seu banho que o jantar já está quase pronto». Domitila se arrasta até o banheiro. Despe-se com uma certa dificuldade. Pega sua gilete com a única mão e, com a inaptidão comum aos destros forçados a usarem a mão esquerda, concentra-se para fazer cortes profundos em torno dos mamilos de ambos os seios, bem em cima dos talhos que ela vem produzindo diariamente ao longo das últimas 3 semanas e 4 dias. Desta vez, a parte de cima do mamilo esquerdo entorna. Domitila sorri e pensa: «Mais uns dias, e eles caem». ■

A TAPA CERRADA*
(Una historia de traviesas palabras)

y

LA HORA INESPERADA

Miguel Mayobre

¿Qué ocurre cuando los libros están cerrados?

¿Alguna vez te lo habías preguntado?

Sabios, artistas, filósofos y lectores de todas las épocas tampoco. Y es que los libros son muy astutos, capaces de despistar al más experimentado rastreador de páginas. No importa cuantas veces los hayas leído, ni que tan bien los memorices, jamás dejarán la más mínima pista de lo que hacen cuando nadie los mira. Quietos y silenciosos esperan el momento oportuno, ese instante en que uno los deja sobre la mesa, un estante, o les guarda dentro del portafolios o el maletín. Entonces, cuando todo parece indicar que el asunto está cerrado, la cosa recién comienza...

Aburridas hasta la exasperación, miles de frases, palabras y letras que hasta un instante antes se mantenían quietas y rígidas como posando para un retrato, comienzan una loca y divertida carrera de una página a otra. Las del principio corren a toda velocidad hasta el final, ansiosas de saber que ocurre allí. Por su parte, las que contaban emocionantes finales no ven la hora de saber qué se siente estar por una vez, bien alto, en el primer renglón de la primera página.

A veces es tal el apuro que entre tropezones y enredos, palabras enteras se desarman quedando algunas por la mitad y otras enganchadas entre sí como si fueran los vagones de un tren muy largo. Tampoco faltan las letras que solitarias prefieren ir cada una por su lado. En verdad, puede parecer un carnaval, pero no por eso menos alegre y divertido.

Tan divertido como cuando las letras, puntos, tildes, comas y signos de exclamación e interrogación, complotan para iniciar su revolución. Hartas de decir siempre lo mismo cambian los nombres y apariencia de los personajes, creándoles nuevas y extraordinarias aventuras. Quien era príncipe pasa a ser villano, las campesinas son reinas y los tiranos, gentiles caballeros. Una vez, hasta hicieron que un bravo dragón fuera por un día un despreocupado perro salchicha.

Nada se salva, nada queda igual, todo está permitido mientras un libro está cerrado, salvo una cosa, una regla que jamás se pasará por alto; nunca, nunca y nunca deben ser descubiertos. Por eso letras y palabras son muy cuidadosas y cuando alguien se acerca, cada palabra, cada coma, cada tilde, cada punto y signo ocupa su antiguo lugar, volviendo los personajes a ser los que eran, hacer lo que hacían y a vivir las mismas aventuras de siempre. Ya lo dije al principio, los libros son especialistas en no dejar rastro alguno de sus andadas.

Claro que a veces la cosa no sale tan bien; como en todo, hay quien es más atento y cuidadoso, más rápido y sigiloso. En muchas ocasiones algunos libros se distraen o se confían demasiado en que no hay lectores a la vista.

Entonces, de improviso aparece uno y ¡zas!, ¡desastre!

¿Alguna vez has encontrado palabras mal escritas donde no las había? ¿Repentinamente has descubierto que donde creías leer «árbol», en realidad dice «árbolol», o «soño» en lugar de «sueño»? O aquel personaje que recordabas con claridad vestido de rojo ahora lo encuentras de azul, o el mago que sabía setecientos setenta y ocho hechizos ahora sólo hace setecientos setenta y siete.

No, no se trata de hayas leído con falta de atención, ni que tengas mala memoria. La verdad es muy otra; tal vez algunos no quieran creerlo, pero cuando estas cosas pasan quiere decir que has sorprendido un libro en plena farra y cuando esto ocurre las sorprendidas palabras hacen lo que pueden por volver a decir lo de siempre, pero con el apuro y el desorden terminan diciendo cualquier cosa. De la nada aparecen palabras mal escritas, personajes que caprichosamente cambian sus atuendos, sus discursos y hasta los lugares que visitan. ¿Qué no me crees? Pues entonces ve sigilosamente y abre un libro que te parezca distraído, vamos, yo te espero.

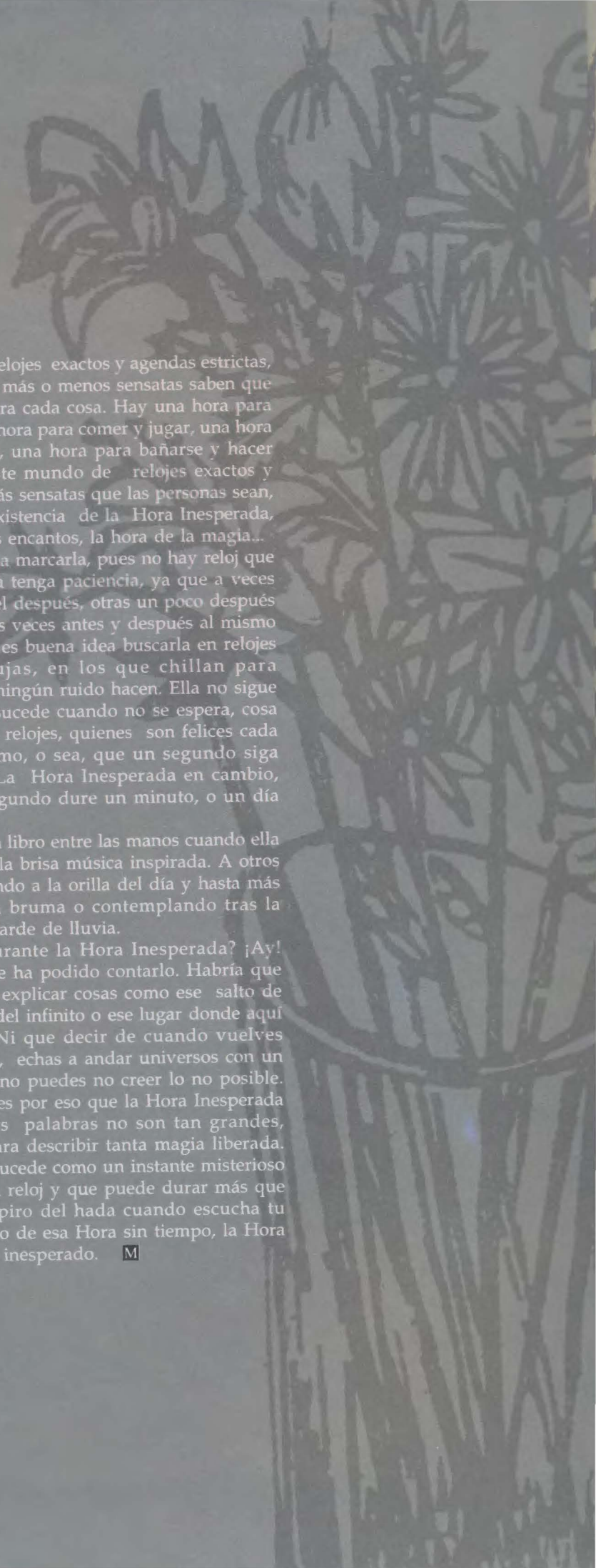
Que no encontraste ninguna palabra mal escrita o algo que estuviera diferente.

¡Pues felicitaciones! Tienes libros muy atentos y responsables, casi imposible de ser sorprendidos.

Afortunadamente la mayoría de ellos lo son y no andan a las corridas haciendo cambios desesperados que alteren tu lectura. Pero... lamentablemente también hay de los otros... los de peor calaña, que ya encontrarás por ahí... o en ese lugar, en la famosa «Biblioteca Imposible», donde los libros tienen un comportamiento verdaderamente desfachatado. Tal caos provocan letras y palabras por las páginas de los libros, que estos no sólo saltan de los estantes sacudidos de risa, sino que además a plena vista cambian constantemente de personajes, historias y vaya el colmo, ¡hasta de título! Los pobres bibliotecarios se la pasan yendo y viniendo, llevándolos de un estante a otro; pues si hace un minuto un libro iba en la sección de «Historias de Estrellas de Mar y otros astros», ahora debe ir en el de «Cocina para Gigantes Enanos» y dentro de un rato en «Geografía de Países Invisibles». En lo que a mí respecta creo que urgentemente necesitarían un domador de palabras, pero bueno eso ya es otra historia.

Lo cierto es que los libros en su mayoría son seres amigables y misteriosos, pero como todos, tienen sus días; de los buenos y de los otros. Por eso hay que tratarlos cortésmente y de vez en cuando hacerles compañía acariciando y desempolvando sus tapas, (les encanta). Sí, también dejarlos de vez en cuando descansar un ratito para que se entretengan como a ellos les gusta; es más, muy disimuladamente dejaré de escribir pues creo que ya hay varias letras bastante aburridas y con ganas de divertirse. **M**





En este mundo de relojes exactos y agendas estrictas, todas las personas más o menos sensatas saben que existe una hora para cada cosa. Hay una hora para dormir y despertar, una hora para comer y jugar, una hora para estudiar y trabajar, una hora para bañarse y hacer las compras. Pero en este mundo de relojes exactos y agendas estrictas, por más sensatas que las personas sean, muy pocas conocen la existencia de la Hora Inesperada, la hora misteriosa de los encantos, la hora de la magia...

No hay reloj que pueda marcarla, pues no hay reloj que para la Hora Inesperada tenga paciencia, ya que a veces sucede un poco antes del después, otras un poco después del antes y la más de las veces antes y después al mismo tiempo. Por lo tanto no es buena idea buscarla en relojes con agujas o sin agujas, en los que chillan para despertarnos o los que ningún ruido hacen. Ella no sigue agenda ni almanaque, sucede cuando no se espera, cosa que pone furiosos a los relojes, quienes son felices cada vez que ocurre lo mismo, o sea, que un segundo siga puntualmente a otro. La Hora Inesperada en cambio, puede hacer que un segundo dure un minuto, o un día todo un instante.

Hubo quien tenía un libro entre las manos cuando ella le sonrió o bailaba con la brisa música inspirada. A otros los sorprendió caminando a la orilla del día y hasta más de uno envuelto en la bruma o contemplando tras la ventana una perezosa tarde de lluvia.

¿Pero qué ocurre durante la Hora Inesperada? ¡Ay! Lamentablemente nadie ha podido contarla. Habría que inventar palabras para explicar cosas como ese salto de un metro a la derecha del infinito o ese lugar donde aquí es allá, pero no acá. Ni que decir de cuando vuelves dragones en mariposas, echas a andar universos con un sueño o aprendes que no puedes no creer lo no posible. Extraño ¿verdad? Sí y es por eso que la Hora Inesperada no puede contarse, las palabras no son tan grandes, elásticas ni rápidas para describir tanta magia liberada. Por eso simplemente sucede como un instante misterioso que no cabe en ningún reloj y que puede durar más que siempre. Como el suspiro del hada cuando escucha tu corazón marcar el paso de esa Hora sin tiempo, la Hora exacta para el milagro inesperado. **M**

DOCUMENTOS

Documentos esta constituida por
la reproducción de los manuscritos
de José Pedro Díaz para sus cursos de Literatura
en la Facultad de Humanidades.

Cedidos por Amanda Berenguer.

Lautréamont

Entre Maldoror...

(Préface)

C'est avec les pieds que je foulerais les stances
aigres du scepticisme, qui n'ont pas leur motif
d'être. Etc p. 360.

En venant à ces monstres romantiques, avec la
certitude de les vaincre, je saisis la cravache de l'indignation
et de la concentration qui soupire, et j'attends ces
monstres de pied ferme, comme leur douloureux prévar.
362. (5 totes et paines siquente)

Tambien en 365: Je veux que ma poésie puisse être
due par une jeune fille de quatorze ans; autr.

Pero la poésie se sent de une para algo que no
es real =

"Ne transmettre à ceux qui vous lisent que l'expérience
qui se dégage de la douleur, et qui n'est plus la
douleur elle-même. Ne plier pas pour la public.

Il faut savoir arracher des beautés littéraires presque
dans le sein de la mort; mais ces beautés n'appartiennent
pas à la mort. La mort n'est ici que la cause
occasionnelle. C'est n'est pas le moyen, c'est le but,
qui n'est pas elle." (368) la 30quinte

Canto al viejo océano. 74

Es el hallazgo de la distancia lírica de amplitud
distante para abarcar el devenir y el destino de los
hombres =

Vinculable a la peste de la reñencia de V. Hugo, que le
permite pasar de la circunstancia a lo universal.

Tanto más significativo cuanto que en realidad no
canta al océano, sino al hombre; y del conocimiento de
lo contradictorio del hombre se trata. Así, por ejemplo
cuando alude al combate naval entre naciones (74).

Escena del hogar 85 y ss. - "J'entends dans les lointains
des cris prolongés de la douleur la plus poignante." 88
Novela por entregas. Pero una gran experiencia.

Importancia de la presencia marina: una entrega a
los materiales que surgen de las profundidades: es el
pensamiento de Bachelard, de Derraille: Un caracolot
s'élève peu à peu du fond de la mer. - p. 93.

E

El mismo arco la forma en el río de la Platería al fin
del canto I. p. 103/4.

La tarantula: p. 289. Oh! qui démontre mes sautes
confus!

Q. II. Se unió por presyque de omnibus. p. 115

Es mal en su siglo. Recoge la novela folletinesca.

Las muchachas de 18 años. Tenebras: compaña a cometa
en flamado. p. 118.

El niño adveniduro hacia el orden 122

El hemafrodita. 124.

Se creador. 131. Su trono inhumano. Con
sorpresa a su al, que nació sordo. Ofender en un
frío de dolor. Verdad Suprema 133

Los projes. 134-

Quito a las matemáticas. 141 y 55. // hampa, angel, humbro / mi 148 y 11.

Se cuantos 152. 55 // Naufragios 157 55. Tiburones 163 55. -

Resumida el mundo 176. // hucha con el pulpo 177 Ros de Gales 173

III. Golpe en la cara 178. // Juego de leopardo y adulescent

literaria 182. // Violación de la ley 187. 90. Pantof. V. di

Prosh'kula 198 El caballo gigante 200.

IV Comparsación (inicio 213) 216 // protesta 217

El arco, el hijo 218/9 // Rita 218/20 // La penia 220/1

El colgado 222/1 // Soy sucio 230

Sucio en un puño 239 // El anfiteatro 242

La metáfora 246. // Falencia amigo de infamia 250

Comparsación rítmica 252

V. La mujer, el secreto.

Entre el Prefacio de los Poemas y Maldoror, hay
contradicción evidente.-

Esta contradicción se marca por una voluntad de
superar el nivel anterior. También los cantos aluden
a ello. Se reprocha a sí mismo el lirismo relacion-
mente ingenuo de su Maldoror.

Y, en efecto, cantaba desde su desahucio de la
materia y no dominándola. A pesar de su actitud
demoníaca hay un yo ingenuo en su mismo satanismo.
Lo que supera lo supera como destrucción inocua
de su propia exclamación; pero queda en sí mismo
como si no pudiera desembarazarse de su nivel.

Aún, y todo; imperfecta su carga es muy grande,
hay momentos de visión grandiosa. Ejemplo

El viejo oceano = hallazgo de un punto de vista
que poco a poco vuelve a retornar con total seguridad.

Eso se debe al curso de experiencias.

En el núcleo está el mito infantil (Pavese)

El mundo mágico de America.

José Pedro Díaz

Las vías múltiples de un creador

Hace muy poco falleció José Pedro Díaz (1921-2006), narrador, investigador, docente, editor, poeta, integrante de la *Generación del 45* o *Generación crítica*, y si la hora de la muerte es la hora del balance hecho por otros, es tremenda la responsabilidad que asumo al redactar estas líneas que escribo con la emoción de evocar a quien me orientó en la docencia y en la escritura. «Tel qu'en lui-même enfin l'éternité le change», dijo para siempre Mallarmé. Un «él mismo» que construyen las nuevas generaciones a partir de ese pasado y de la obra. Desde su juventud José Pedro Díaz publicó dos cuadernos de poemas: *Canto Pleno: Primer Cuaderno* 1939 y *Segundo Cuaderno* 1940, y muy pronto apareció su primer texto narrativo *El abanico rosa* (1941), seguido de un ensayo sobre Julio Herrera y Reissig (1948) y una breve novela, *El habitante* (1949). En esta multiplicidad de intereses y de prácticas discursivas, que fue, también, uno de los rasgos de la *Generación del 45*, deben incluirse sus textos poéticos en prosa *Tratados y ejercicios* (1960), *Nuevos tratados y otros ejercicios* (1982), en la línea de los poemas en prosa de Baudelaire o de Mallarmé o de algunos breves textos de Kafka. Todo se unía también a la transmisión que ejerció desde la docencia en el IAVA, en el Instituto de Profesores «Artigas», en la Facultad de Humanidades y Ciencias, y en su permanente trabajo de investigación.

En varias de esas actividades José Pedro Díaz se destacó especialmente. Basta recordar la importancia de sus investigaciones sobre Bécquer (*Gustavo Adolfo Bécquer, vida y poesía*. Montevideo, Galatea, 1953; Madrid, Gredos, 1958 y 1964), donde descubría, con procedimientos interdiscursivos y comparatistas *avant la lettre*, el nexo entre Bécquer y la poesía romántica alemana a través de los *leader* de Schumann y Schubert sobre textos de Heine. Son decisivos, también, sus trabajos sobre Felisberto Hernández de quien publicó, además, la primera edición crítica, con importantes textos inéditos, así como sus observaciones sobre Onetti, reunidos en *El espectáculo imaginario I y II* (Montevideo, Arca, 1986 y 1989). Al mismo tiempo, sus cursos monográficos sobre Víctor Hugo, Balzac, Nerval, Baudelaire, Flaubert, Mallarmé, Proust, entre otros, en la Cátedra de Literatura Francesa de la Facultad, eran centros de atracción para varias generaciones de estudiantes. Además de algunas publicaciones críticas sobre autores franceses como Gide y Balzac (*Balzac, novela y sociedad*, Montevideo, Arca, 1974) debe destacarse su libro *Novela y sociedad* (México, Universidad Veracruzana, 1991), que aborda, con solidez y erudición, un género clave en la cultura occidental. A partir del análisis de formas narrativas breves como las parábolas, los «enxiemplos» medievales y los cuentos de *El Conde Lucanor*, el *Decamerón* de Boccaccio, o el *Heptamerón* de Margarita de Navarra, Díaz analiza con pertinencia las nociones de ficción, mimesis y modelo, las modalidades de la temporalidad y sus cambios, la evolución del género en relación con su contexto socio-histórico, desde fines de la Edad Media y el Renacimiento, hasta nuestros días, pasando por las novelas de caballería, *La Celestina*, *El Lazarillo* y la novela picaresca, *El Quijote*, *La princesse de Clèves*, la narrativa francesa del siglo XIX, hasta la novela del siglo XX de Proust, Joyce y Kafka.

En cuanto a su propia creación narrativa, después de *El habitante* (1949), sugerente relato en el límite entre la literatura fantástica y el simbolismo, *Los fuegos de San Telmo* (1964), resulta una notable novela que indaga con múltiples deslizamientos temporales el origen de una identidad que es también el de una nación, mientras que *Partes de naufragio* (1969) se presentará como alegoría del derrumbe de una sociedad y un país.

Por último importa destacar la continuidad de la escritura inquietante y atractiva de sus «ejercicios» que se prolongan hasta su último libro, *La claraboya y los relojes* (2001), en un estilo felisbertiano de evocaciones de experiencias y percepciones, convocados por una memoria caprichosa, con momentos de alta poesía.

Roger Mirza



UNA BREVE COMPARACIÓN ENTRE LAS MITOLOGÍAS NÁHUATL E INCAICA

Palabras en el Homenaje a
Miguel León-Portilla
con motivo de los 50 años
de la publicación de *La Filosofía náhuatl*
estudiada en sus fuentes.

Jaime Labastida



Empezaré por hacer una confesión, si me lo permiten ustedes (y si lo permite también mi admirado amigo, Miguel León-Portilla, pues toda confesión es, en el fondo, un acto de arrepentimiento, incluso las confesiones laicas, que carecen de acento religioso, como ésta). Cuando leí por primera vez *La filosofía náhuatl*, hace ya más de 45 años (el ejemplar que he leído y releído, maltratado por el uso, es el de la segunda edición, del año 1959), confieso que no lo entendí, al menos que no lo entendí del todo. Estaba inmerso en el método y los conceptos de la filosofía occidental y establecía una separación tajante entre mito y filosofía, entre el pensamiento racional griego y la forma de aprehensión del mundo, propia del pensamiento mítico. Valoraba entonces, como valoro ahora, desde luego, la lumbre o la luz de la razón helena, de la que somos herederos; pero subvaluaba el mito y todo lo que el pensamiento mítico nos aporta.

No entendí, pues, la enorme audacia de la proposición hecha por León-Portilla y me limité a señalar, para mí tan solo y en breves notas de orden personal, que León-Portilla concedía al pensamiento náhuatl las categorías propias de la filosofía occidental: como si deseara elevar de grado, digamos así, un pensamiento que era mito en estado de pureza.

Creí que convertía el pensamiento náhuatl en algo semejante a la filosofía occidental, y en especial a la filosofía escolástica. Pero hoy mi añeja convicción está colmada de matices. Todavía creo que el pensamiento de los pueblos amerindios es de orden mitológico y que se debe examinar con las categorías propias del pensamiento mítico; pero he comprendido la grandeza; mejor, la audacia de cuanto se propuso entonces y propone León-Portilla hoy, a saber: el rescate de la cultura amerindia, viva aún en muchos pueblos de México, Guatemala, Perú, Ecuador, Bolivia o Brasil y que forma una de nuestras raíces profundas. En oposición directa a la idea de Alfonso Reyes, que suponía perdida, y para siempre, la literatura náhuatl, Ángel María Garibay y León-Portilla han hecho que nos reconozcamos en ella. La cultura del mundo, y no sólo la de México, debe estar agradecida por esa labor heroica.

Pero León-Portilla no sólo se ha ocupado del pensamiento náhuatl: también ha estudiado la literatura del Incario. Por eso, en esta celebración, creo que es importante seguir sus mismos pasos y comparar, así sea de modo preliminar, algunos mitos cosmogónicos de nahuas e incas.

Hay una diferencia básica entre *mito* y *leyenda*. Ambas voces son de origen heleno, pero mito ($\mu\acute{\iota}\theta\omicron\varsigma$) es un relato oral, en tanto que leyenda viene de $\lambda\epsilon\gamma\omega$ (recoger, leer) y dio la palabra fundante de la filosofía: $\lambda\acute{o}\gamma\omicron\varsigma$ (razón, palabra). El mito es algo anterior, si pudiera decirlo así: profundo, arquetípico; guarda, en sus orígenes, relación estrecha con el espacio de lo sagrado y, por lo mismo, con el ritual. Los mitos arcaicos de fundación han sido narrados por los pueblos sin escritura: se trata de mitos cosmogónicos que, a lo largo del planeta, poseen la misma estructura básica: su palabra le otorga vida y le concede sentido al pueblo que la pronuncia (y la canta y la baila, acompañándola del rito).

Un rasgo que diferencia al hombre moderno del hombre de cultura arcaica, dice Mírcea Eliade, es que, en éste, el ritual y el sacramento forman parte de su vida cotidiana, hasta de actos sencillos, como nutrirse y reproducirse. En los mitos cosmogónicos no existe esta función que hoy

creemos esencial en todo lenguaje: nombrar, designar la cosa, identificar el referente. La palabra del mito tiene vida y la concede; en ella, el águila no es el símbolo del Sol: el águila y la palabra que lo nombra *son* el Sol. La palabra mítica no escinde en dos el significante y el significado.

Claude Lévi-Strauss ha estudiado con sabiduría lo que llama los *mitos básicos de la humanidad*. El mito *uno*, que le sirve de referente para examinar otras variantes, el «Aire del desanizador de pájaros» de los indios bororo, de Brasil, puede servirnos también de eje paradigmático. Los mitos no explican: dicen, narran, ponen ante nuestros oídos azorados los hechos crudos. En el mito hay hombres originarios que nacen, mueren y renacen sin cesar.

Nace el agua, sí, pero antes había agua. Nace el Sol, pero antes ya había fuego. La verdad del mito no es la verdad científica; no hay antes ni después, en sentido real, porque el orden mitológico es seminal e intenta, en los mitos arquetípicos, relatar el origen de una etnia específica. Un hombre sube a un árbol, el primordial, pongo por caso, y baja unas plumas de guacamayo, que pone en el suelo: de ellas nacen plantas, animales, hombres. Una pluma descende y preña a Coatlicue: del vientre de la Tierra nacerá Huitzilopochtli, el Sol: armado, feroz, ha de degollar a su hermana, Coyolxauhqui, la Luna, y matará a todos sus hermanos, los Centzonhuitzahuac, los innumerables del Sur, los astros; por la tarde, los astros, a su vez, todos los días, matarán al Sol, que se sumerge en las aguas turbias de la noche. Los hombres hacen un pacto con la Tierra y el Sol: dan sangre para recibir agua y vida. En el mismo eje vertical se produce el mito del nacimiento de Jesús: una paloma descende y preña a una virgen. Todos los mitos cosmogónicos poseen una estructura semejante: sitúan el «arriba» y el «abajo»; la tierra y el cielo, el aire y el Sol, el agua, en fin. Creo que en ninguno de los casos se trata del nacimiento del cosmos o la Tierra como un todo, sino del surgimiento de *lugares específicos*, que delimitan el espacio sagrado: Tenochtitlan, Luxor, Teotihuacan o Babilonia. Cada uno de estos centros ceremoniales, cada poblado o cada *altepetl*, surge del agua primordial (la etimología de la voz lo indica, tal vez: *atl*, agua; *tepetl*, cerro: la montaña original nacida del agua primigenia). Todo centro ceremonial es el ombligo, el *axis mundi* de lo que ahora se llama universo: nace *este lugar sagrado* y nacen *estos hombres*, que son *los hombres verdaderos*.

Si examinamos el *Chilam Balam* o el *Popol-Vuh*; si vemos los *Anales de Cuauhtitlan* y el mito de los Cinco Soles; si leemos el relato genesiaco o la *Cosmogonía* de Hesíodo, captamos siempre la misma estructura: cómo surge el centro sagrado desde el cual se va a organizar el mundo. Veamos, a título de ejemplo, el mito de los Cinco Soles, en la versión de los *Anales de Cuauhtitlan*. El primero de los Soles fue el de agua (*Atonatiuh*) y su signo calendárico fue el de *nahui atl* (cuatro agua); el segundo, el de tigre (*Ocelotoniuh*) y su signo calendárico fue *nahui ocelotl*; el tercero fue de lluvia (se entiende que lluvia de fuego, y se llamó *Quiyauhtoniuh*); su signo calendárico fue *nahui quiyahuitl*; el cuarto Sol fue el del viento (se llama *Ecatoniuh*; su signo calendárico es *nahui ecatl*); finalmente el quinto Sol es el de movimiento: se llama *Ollintonatiuh* y el signo calendárico que le corresponde es el de *nahui ollin*.

Podemos ver en el relato escueto varios datos relevantes. Los numerales de los signos son siempre los mismos: *nahui* (cuatro); en la primera de las etapas o Soles, la de agua, los

hombres se vuelven peces; en la segunda, el cielo cae sobre la tierra y todo queda en las tinieblas: los *hombres* fueron devorados por los tigres; en la tercera, llueve fuego y los *hombres* se transforman en aves; en la cuarta, el viento se lleva todo y los *hombres* se vuelven monos; por último, la quinta etapa es de movimiento. Quisiera subrayar que a cada Sol le corresponde una porción de la superficie terrestre (*tlalticpac*) y que este movimiento coincide con el movimiento aparente del Sol, que determina equinoccios y solsticios. El movimiento del Sol va de sur a norte, del 21 de diciembre al 21 de junio (solsticios de invierno y verano) y pasa por los equinoccios de primavera y otoño, el 21 de marzo y el 21 de septiembre (en el hemisferio norte).

Yo interpreto este relato mítico como los fallidos intentos de cada una de las cuatro parejas de dioses primordiales y que ocupan cada porción del *tlalticpac*, para levantar el cielo y permitir así que corra el viento, o sea, para sacar a la Tierra del agua (mítica) donde está sumergida y otorgarle al Sol un espacio (mítico) por el que se pueda desplazar (o *caminar*, según se ven las huellas de sus pies en la bóveda celeste). En esta visión mítica, la Tierra está rodeada por el agua y, como dice Aristóteles de la concepción mítico-filosófica de Tales, la Tierra flota sobre el agua, como si fuera un madero.

Después de que cada pareja mítica fracasa en su intento por levantar el cielo (es decir, por separar a sus padres míticos, el cielo y la Tierra), los cuatro dioses, juntos, entran por el centro y alzan el cielo, permitiéndole al Sol un espacio por donde pueda caminar.

Véase qué dice la *Historia de los mexicanos por sus pinturas* (texto español atribuido a Fray Andrés de Olmos). El autor tiene ante sus ojos *pinturas* o *códices*. El relato se despliega así (cap. V): «En el año postrero que fué sol Chalchiutlique [...] llovió tanta agua y en tanta abundancia, que se cayeron los cielos y las aguas llevaron todos los macegales [...] y de ellos se hicieron todos los géneros de pescados [...] y el cielo [...] cayó sobre la tierra: visto por los cuatro dioses la caída del cielo sobre la tierra [...] ordenaron todos cuatro de hacer por el centro de la tierra cuatro caminos para entrar por ellos y alzar el cielo, y para que lo ayudasen á lo alzar criaron cuatro hombres [...] y con los hombres y árboles y dioses alzaron el cielo con las estrellas como agora está» [...] «Después que el cielo fué levantado, sus dioses dieron vida á la tierra, porque murió cuando el cielo cayó» e hicieron «un sol para que alumbrase la tierra, y éste comiese corazones y bebiese sangre». A partir de este momento y desde este espacio particular, se organizará la totalidad del mundo: además de los diversos estratos del cielo y el inframundo, las cuatro porciones en las que se divide la superficie terrestre (*tlalticpac*) con su centro: el quincunce mítico, tal como lo vemos en el Fejérváry-Mayer. Quisiera advertir que, a mi juicio, un código como éste no dibuja, desde el exterior, el espacio mítico (o sea, como si alguien, desde un espacio externo, viera este espacio): el espacio del mito es visto desde dentro del mito (desde su interior). La Piedra del Sol no debe ser vista desde los ojos del espectador; no está hecha para ser vista por los ojos del hombre. Con otras palabras, no se trata de una obra de arte en la que el público admire lo que está *ante* él: código y escultura están hechos *desde el Sol* y *desde el espacio* pintado: *son, ellos mismos*, el Sol y el espacio. El hombre que ve el código o la escultura debe identificarse con ellos. Huitzilopochtli, el Sol, nos ve, al nacer, cada año, todos los días, desde las fauces del monstruo de la Tierra, desde Coatlicue: nos ve, y nos devora, y nos da vida.





Estas cinco etapas que hemos descrito con brevedad extrema son de carácter mítico y no histórico porque, una vez que nace el Sol y deja las huellas de sus pies en la bóveda celeste, se inicia *esta* genealogía, la de los *hombres verdaderos*, digo, la relación de jefes o señores propios de la etnia. Esa estructura genealógica es idéntica en la *Biblia* y en los *Anales de Cuauhtitlan*, en el *Popol-Vuh* o en el *Memorial de Sololá*. Por lo tanto, si el *Génesis* puede ser visto como un *mito*, lo que hallamos en el extraordinario texto de Phelipe Guaman Poma de Ayala es, para nuestro asombro, similar. ¿Quién es Guaman Poma? Un indio *ladino* o *latino*, que sabe leer y escribir el castellano; ya es cristiano. *Nueva coronica i buen gobierno* fue escrito de 1583 a 1615. Su autor es un indio quechua, puro desde el ángulo étnico, occidentalizado desde el ángulo de la cultura: está hispanizado. Guaman (halcón) Poma (león) domina el español y sus dibujos acusan la perspectiva occidental (pues al lado de cada página del texto hay otra página, con un dibujo a tinta, tan importante o más que la palabra misma). Cada página de texto es el relato de lo que *dice* el dibujo. Así como la vista del códice náhuatl desata el torrente verbal del *tlamatini*, el dibujo de Guaman Poma desata la memoria del que lo escribe. Si la mano del dibujante fue adiestrada en el canon del arte occidental, lo cierto es que no es una *pintura* ni un *dibujo* (en el sentido heleno del término); pese a que el trazo de Guaman Poma denuncie las influencias de la perspectiva renacentista, la verdad es que el dibujo tiene toda la fuerza mítica de los códices prehispánicos: no es un relato externo ni se trata de *textos*: son *narraciones que poseen una vida propia*. La escritura y la pintura de Guaman Poma son *mestizos* y *sincréticos*. En códices del siglo XVI, acaso escritos por Olmos o por Sahagún, se halla la expresión: «aquí está lo que se sabe», como si el índice apuntara hacia el dibujo. La función del *quippu* peruano y de los dibujos de Guaman es la misma: no son una escritura, sino que, al igual que las cuentas del rosario católico, desatan la memoria.

¿Qué me interesa destacar, pues, del texto de Guaman Poma en relación con la estructura mítica náhuatl? Encuentro asombroso que el texto de Guaman Poma guarde semejanzas estructurales con el mito de los Cinco Soles. Sin embargo, en la medida misma que no soy especialista en estos asuntos (no cultivo la antropología ni la mitología y entro en terrenos que les pertenecen por entero no sólo a Miguel León-Portilla, sino a Eduardo Matos y a Mercedes de la Garza), diré que soy sólo un estudioso de la filosofía y que con este carácter intentaré, aquí y ahora, una comparación entre el libro de Guaman Poma y los mitos nahuas. Añadiré que la semejanza de las estructuras míticas, que mostraré hoy, no son las únicas que pueden ser encontradas entre esas dos culturas. Hay multitud de rasgos que las identifican. Por ejemplo, el *ayllu* incaico es igual que el *calpulli* náhuatl: es no sólo la parcialidad genealógica de la etnia (el *clan*, la *gens*), sino también la porción territorial que ocupa. La *mita* incaica es idéntica al *tequitl* mesoamericano: es aquella institución por la que se rinde el servicio personal que el macehual (o los hombres de la etnia vencida) deben entregar, sea en especie o en trabajo, al señor o a los vencedores; se trata del *tributo* (en el sentido occidental del término, tal como lo hallamos en Grecia y en Roma). Pero aquí no me he de ocupar de estos asuntos. Me interesan, hoy, los mitos.

Nueva coronica i buen gobierno se abre, tras el prefacio y la carta del autor a Su Majestad, Felipe III, con el relato de la

creación del mundo, de acuerdo con el *Génesis* y con la cronología tanto del Antiguo como del Nuevo Testamento. El texto de Guaman Poma, lo quisiera advertir, carecería de toda significación para nosotros si se limitara a ser sólo una repetición de la *Biblia*. Pero resulta que no es así. Mejor: a mi juicio, existe en el texto, ya en esas primeras páginas, un extraño sincretismo, gracias al cual Guaman Poma, por decirlo de este modo, *interpreta* la creación genésica, tanto la del hombre como la del mundo, de acuerdo con las *categorías* o las *estructuras quechuas* en las que él mismo se ha formado.

No tenemos, pues, la narración *lineal* de los hechos, como en la *Biblia*, sino *cinco etapas* (o *cinco Soles*); así, el texto se abre al decir que «Dios crió al mundo en seys días» para luego, de la p. 22 en adelante, expresarse en términos diferentes. Describe «El primer mundo/ Adán, Eva... en el mundo» y dice que esta fue la «primera generación del mundo». En la p. 24 llega «El segundo mundo/ de Noé». En esa «Segunda edad del mundo» hubo «tenblor de la tierra y el toruellino que transtornaua los montes» y «ciguiose aquel ayre delgado en que uenía Dios». Luego llega la «Tercera edad del mundo» que va «desde Abrahán», mientras que la «Cuarta edad del mundo» va «desde rrey Daud» (pp. 28-29). Por último, la «Quinta edad del mundo», no podría ser de otra manera, va «desde el nacimiento de Nuestro Señor y Saluador Jesuchristo» (pp. 30-31).

La quinta edad se sitúa en el orbe europeo y la genealogía de jefes, emperadores y papas se ajusta a la historia del Occidente: Julio César, Augusto, Tiberio, Calígula, Claudio, Nerón... Empero, hay allí, en este relato de la quinta edad, una leve, una pequeña torsión que anuncia lo que dirá el autor adelante: «En este tiempo, nació el Saluador Nuestro Señor Jesuchristo» y luego, en estrecho paralelismo histórico: «En este tiempo de las Yndias desde el primer Inga Manco Capac rreynó y comenzó gouernar sólo la ciudad del Cuzco».

Si saltamos a las pp. 48-49, hallamos otro relato paralelo y por completo asombroso.

El paralelo se da entre el relato bíblico, situado en Europa, y el relato de la generación en «las Yndias», que, como es obvio, se desarrollará en Perú. La «Primer generación de indios» será la de *Uari Uira Cocha Runa* (el «primer yndio deste rreyno») y coincidirá con «los que salieron de la arca de Noé». La «segunda edad de indios» será la de *Uari Runa*; la «Tercera edad de indios», la de *Purun Runa*; la cuarta, la de *Auca Pacha Runa* y, al fin, la quinta corresponderá propiamente al señorío de los Incas.

Se advierte con claridad que la narración bíblica, tanto la del Antiguo como la del Nuevo Testamento, es asimilada por Guaman Poma a la estructura mítica del pensamiento quechua, tal vez sin que él mismo lo sepa del todo. Tanto en la *Biblia* como en el relato de Guaman Poma; igual en Europa que en Perú, hay cuatro etapas previas del mundo, hasta llegar a la quinta y definitiva. Quiero que se advierta con claridad: Guaman Poma organiza la sucesión de las generaciones bíblicas hasta obtener un resultado insólito: hacer que el quinto Sol coincida con el nacimiento de Jesucristo; en el relato mítico de las Indias, por lo mismo, la quinta edad coincide con el señorío civilizatorio del Inca. Pero lo que llama la atención es que Guaman Poma sobreponga dos generaciones y dos espacios míticos distintos: de un lado, el europeo, el bíblico; del otro, el americano, el inca. De esta suerte, la quinta edad europea

se enlaza a la quinta edad de las Indias (cuando llega Colón al continente y los españoles arriban al Perú y dan muerte al Inca Atahualpa). Después de dar la crónica de la conquista, Guaman Poma inicia otro relato: la «nueva creación del mundo»: la creación incaica, mítica del mundo.

Pero la semejanza de las estructuras no termina aquí, en este punto: iremos de asombro en asombro, pues centenares de páginas adelante (desde la p. 1000 del manuscrito) Guaman Poma traza un «Mapa Mundi de las Indias»; en ese mapamundi «todo el rreyno» de los Incas se divide en cuatro partes, con un punto central. El reino semeja una enorme isla: en la parte superior (si lo vemos con ojos occidentales), se sitúa el entonces llamado Mar del Norte, o sea, el Océano Atlántico y corresponde al oriente. Allí se localiza «arriua a la montaña hacia la Mar del Norte Ande Suyo». A la izquierda del punto oriental, se halla la región sur: «donde naze el sol a la mano esquierda hacia Chile Colla Suyo». «A la mano derecha al poniente del sol», es decir, a mano derecha de donde nace el Sol, en el punto cardinal que ahora llamamos el norte, Chinchay Suyo y, por último, hacia el poniente (rumbo al Océano Pacífico), «hacia la Mar del Sur Conde Suyo». En el centro simbólico del reino está la ciudad del Cuzco; el conjunto recibe el nombre de Tawantin Suyo.

Ahora bien, podría preguntarse si el mapamundi corresponde al reino de los Incas o si es una visión mítica del mundo, semejante a la náhuatl. En la concepción náhuatl, Anahuac (Cemanahuac) no indica el conjunto de la Tierra ni denota el señorío mexica.

La voz Anahuac sólo indica la visión mítica profunda de un centro rodeado por el agua (como en el dibujo de la Tierra, atribuido a Hecateo de Mileto): el mapamundi de Guaman Poma ¿corresponde realmente a la división geográfica del «reyno de los Incas»? O por el contrario, ¿es la visión mítica de la Tierra que nace de las aguas primordiales? Creo que es las dos cosas, a la vez: es *mestizo* y es *sincretico*: tiene rasgos incaicos y occidentales a un mismo tiempo. En el sentido de lo que aquí he intentado mostrar, sólo diré que ese mapamundi de Guaman Poma muestra «la imagen arquetípica de la organización andina», como señalan los autores de las notas a la edición crítica de la *Nueva coronica* (¿John Murra y Rolena W. Adorno?); por eso destacaré que el orden impuesto en este mapamundi por Guaman Poma es el que nace *desde los ojos del Sol*: si dice «a la izquierda» o «a la derecha», no se refiere al mapa (visto «a la occidental», ante nosotros), sino a la izquierda o la derecha, *desde el oriente*, desde donde nace el Sol. Huitzilopochtli es el Colibrí del Sur (o el Colibrí Zurdo) porque, desde los ojos del Sol, a su izquierda se halla el sur.

Esta es una honda visión mítica. Quería mostrarla como un mínimo homenaje al trabajo ejemplar de Miguel León-Portilla.



Bibliografía sumaria

Aristóteles, Περὶ Οὐρανό (Del cielo), Emmanuel Bekker (ed.), *Aristotelis Opera*, al cuidado de Olof Gigon, W. de Gruyter, 1960.

Biblia de Jerusalén, Desclée de Brouwer, Bilbao, 1975.

Biblia, Antigua versión de Casiodoro de Reyna revisada por Cipriano de Valera, Asociación Bíblica Internacional, Dallas, 1977.

Pierre Chantraine, *Dictionnaire étymologique de la langue grecque. Histoire des mots*, Éditions Klincksieck, París, 1990.

Libro de los libros de *Chilam Balam*, traducción Alfredo Barrera Vázquez y Silvia Rendón, FCE, México, 1948.

Códice Chimalpopoca. Anales de Cuauhtitlan y Leyenda de los Soles, facsímil, traducción de Primo Feliciano Velázquez, Imprenta Universitaria, México, 1945.

Códice Fejérváry-Mayer, facsímil, FCE, México, 1994.

Mircea Eliade, *Traité d'histoire des religions*, Payot, París, 1953.

A. Ernout y A. Meillet, *Dictionnaire étymologique de la langue latine. Histoire des mots*, Éditions Klincksieck, París, 1979.

Phelipe Guaman Poma de Ayala, *Nueva coronica i buen gobierno*, edición crítica de John V. Murra y Rolena W. Adorno, traducción y análisis textual del quechua por Jorge L. Urioste, Siglo XXI Editores, México, 1980.

Hesíodo, Θέογονία, texto establecido y traducido por

Paul Mazon, Les Belles Letres, París, 1993.

«Historia de los mexicanos por sus pinturas», en Pomar-Zurita, *Relaciones de Texcoco y de la Nueva España*, recogidas por Joaquín García Icazbalceta, Editorial Salvador Chávez Hayhoe, México, sin fecha de edición (posiblemente, 1942).

Edmund Leach, *Genesis as myth*, Jonathan Cate Editor, Londres, 1969.

Miguel León-Portilla, *La filosofía náhuatl estudiada en sus fuentes*, segunda edición, UNAM, México, 1956. La más reciente de las ediciones es de 2006.

Claude Lévi-Strauss, *Mitológicas I. Lo crudo y lo cocido*, trad. Juan Almela, FCE, México, 1972.

Memorial de Sololá. Anales de los Cakchiqueles. Título de los señores de Totonicapán, edición y traducción de Adrián Recinos, FCE, México, 1950.

Alonso de Molina, *Vocabulario en Lengua Castellana y Mexicana y Mexicana y Castellana*, facsímil, Porrúa, México, 1992.

Popol-Vuh. Las antiguas historias del Quiché, trad. Adrián Recinos, FCE, México, 1953.

Alfonso Reyes, «Visión de Anáhuac» (escrito en 1915), en *Obras completas*, volumen II, FCE, México, 1956.

Fray Bernardino de Sahagún, *Códice Florentino*, facsímil, Edición del Gobierno de la República, México, 1979. ■

QUÉ SE LEE
Y QUÉ SE PUBLICA
EN EL URUGUAY

Una aproximación
a las cifras actuales

Alvaro J. Risso

El problema más complejo que tenemos en Uruguay a la hora de hacer un panorama de la producción de libros, es la falta de estadísticas tanto del gobierno como del sector privado. No hay cifras oficiales acerca de la producción y comercialización de libros en Uruguay.

Todas las investigaciones que se hacen para determinar el consumo de libros son aproximadas, y chocan siempre contra la misma dificultad: la ausencia de datos que brinden certeza y exactitud.

Vemos como otros países de América Latina conocen con claridad, no solamente la cantidad de títulos que se publican por año, sino, lo que es más difícil para el caso de Uruguay, la cantidad de ejemplares, los tirajes que se editan.

Esto no sucede sólo con las obras nacionales, ya que tampoco se lleva un registro fiel y detallado de la cantidad de libros que se importan de otros lugares, y eso se debe a la libre circulación de que goza el libro hacia y desde nuestro país, un privilegio con que cuenta nuestra industria editorial, que no castiga con aranceles aduaneros la introducción de libros.

Para poder acercarse a una información lo más acertada posible de cantidad de títulos publicados en Uruguay, hay una fuente fundamental que es el ISBN que lleva adelante la Biblioteca Nacional. Es útil recordar que el ISBN es en sus siglas en inglés, el International Standard Book Number, un número de identificación legible electrónicamente que reconoce a todos los libros sin que haya lugar a errores.

Las cifras del ISBN en Uruguay no son 100 % completas, pues a pesar de ser un servicio gratuito y telefónico, no todos los libros incorporan ese número. Pero debido a la creciente confianza en la utilidad del ISBN, los editores y las ediciones de autor lo solicitan cada día más. Ya es menos frecuente que un libro nacional se imprima sin ISBN. Lamentablemente los Anuarios Bibliográficos Uruguayos, que contienen estos datos, no se publican desde 1995.

Otra fuente muy importante para la obtención de cifras, es la llamada Comisión del Papel, institución estatal que otorga, sin impuestos, papel para la impresión de libros, previo pedido por parte de las imprentas. Si bien la Comisión de Papel tampoco da a conocer estadísticas, es de utilidad disponer de las referencias globales que maneja, como forma de cotejar con las otras informaciones que disponemos. También hay algunos indicativos privados, no oficiales y estimativos, a cargo de la Cámara Uruguaya del Libro y de empresas privadas que han hecho interesantes encuestas de lectura en Uruguay.

De todos estos lugares, de todas las diferentes fuentes y de datos propios que llevamos en Librería Linardi y Risso, es que hemos compilado la información que hoy les ofrecemos, y que dará un panorama certero de qué se lee y qué se publica en el Uruguay actual.

Cuánto se publica: sin tomar en cuenta los libros de textos para primaria y secundaria, se puede afirmar que en Uruguay se publican poco más de mil títulos al año, cantidad que se mantiene prácticamente sin cambios desde el 2000 en adelante, salvo en el año 2002, coincidiendo con la profunda crisis económica que vivió el país. En ese año 2002, se editaron unos ochocientos títulos. El resto de

los años, o sea 2000, 2001, 2003, 2004 y el 2005, se editaron en Uruguay entre mil y mil cien títulos. Es de destacar que no se toman en cuenta las reediciones ni reimpressiones, salvo cuando modifican su ISBN original.

Qué se publica: los temas dominantes en el panorama editorial uruguayo son en un despegado primer lugar la literatura, con un 33% del total de títulos publicados. La sigue historia con un 14% del total, luego ciencias políticas y sociología con 11%, derecho con 10%, economía e industrias con un 8%, artes con 7%, ciencias con un 6% del total, religión y filosofía con 5%, y el 6% restante sería para las demás disciplinas.

Como se puede ver, la literatura es la materia preferida por las ediciones uruguayas. Pero veamos ahora cómo se compone este 33%, cómo se reparte esta tercera parte. Dentro de literatura, la mayoría de las ediciones corresponden a la poesía, con un 37%. Luego sigue el cuento con un 26%, en tercer lugar la novela con un 22%, la literatura infantil (sin duda el género de más explosivo crecimiento de la industria editorial uruguaya) con un 10%. Finalmente el ensayo literario ocupa un 5% del total de lo publicado en literatura.

Ahora bien, ¿cómo se puede explicar que un género comercialmente subvaluado y decaído como la poesía sea con un 37% el tipo de literatura preferida a la hora de publicar en Uruguay?

La curiosidad aumenta si leemos la encuesta de hábitos de lectura de libros que realizó la empresa Interconsult en agosto de 2003 en nuestro país. Los lectores de ficción son ubicados de la siguiente manera. Un dominante 73% de los lectores uruguayos de ficción leen novelas, frente a un 17% de lectores de cuentos y tan solo un 10% dedicado a la lectura de poesía.

¿Cómo se entiende entonces que si sólo el 10% del total de los lectores de literatura en Uruguay leen poesía, la publicación de títulos sea de un 37% del total de los títulos que se editan en literatura?

Para explicar esto brevemente, hay que comprender la enorme incidencia que aún tiene en el mercado editorial uruguayo la edición de autor, la edición pagada enteramente por el escritor.

Publicar un libro con un tiraje muy corto (digamos entre 200 y 300 ejemplares) y con alrededor de 50 páginas, es una práctica habitual de muchos poetas y aficionados a la poesía, que pueden ver editados sus versos a un costo accesible para sus bolsillos.

Esto hace posible que año tras año, un alto porcentaje de los libros uruguayos de ficción, sean delgados volúmenes que la mayoría de veces no llegan al circuito comercial, y que son utilizados por sus autores como regalo para familiares y amigos, pero que igualmente cumplen con el sueño de mucha gente letrada de ver su obra impresa en un libro.

Indudablemente, y de acuerdo a lo que acabamos de ver, en la pequeña industria editorial uruguaya, la incidencia de la edición de autor o de la edición artesanal es todavía muy apreciable, a pesar de las escasas ventas y difusión que muchas veces logran estos libros. **M**



Ignacio Acosta - Periodista y poeta, es estudiante avanzado de Ciencias de la Comunicación en Uruguay.

João Alexandre Barbosa - Nació en Recife, Brasil en 1938. Profesor de Teoría Literaria y Literatura Comparada de la Universidade de São Paulo. Director de la Facultad de Filosofía, Letras y Ciencias Humanas (FFLCH). Presidente de la EDUSP y Pro-Rector de Cultura y Extensión Universitaria. Entre sus diversos libros subrayamos *A imitação da forma*, *A metáfora crítica*, *As ilusões da modernidade* y *A biblioteca imaginária*.

Eugenio Barba - Director del Odin Teatret en Holstebro (Dinamarca), fundador de la Escuela Internacional de Antropología Teatral (ISTA en inglés), entre sus libros están *A mis espectadores* (2004), *L'eloquenza dei muti* (2000), *La tierra de cenizas y diamantes* (2000), *La canoa de papel* (1995), *El arte secreto del actor* (1990), *Más allá de las islas flotantes* (1987) y *Caballo de plata* (1986).

Raymond Bellour - Crítico literario y cinematográfico francés, director de investigaciones en el CNRS, fundador de la revista de cine TRAFIC, fue responsable de la edición de las *Oeuvres complètes* de Henri Michaux en La Pléiade (1998-2001). Algunos de sus numerosos libros son *Partages de l'ombre* (2002), *Oubli* (1992), *L'Entre-Images, Photo. Cinéma. Vidéo* (1990), *L'Analyse du film* (1979 y 1995).

Amanda Berenguer - Nació en Montevideo en 1924. Poeta, autora de una copiosa obra en la que se destacan *El río* (1952), *Contracanto* (1961), *Quehaceres e invenciones* (1963), *Composición de lugar* (1976), *La estranguladora* (1998) y la reunión de su obra en el título *Constelación del navío*. Poesía (1950 - 2002).

Leandro Costas Plá - (Uruguay, 1976) Poeta y editor de libros de poesía, es autor de *Entre otros* (2001) y *El agua entre las manos* (2002).

Rafael Courtoisie - Nace en Montevideo en 1958. Poeta y ensayista. Autor de obras narrativas como *El mar rojo* (1991), *Cadáveres exquisitos* (1995), *Caras Extrañas* (2001) y poesía *Tiro de gracia* (1981), *Cambio de estado* (1990), *Estado sólido* (1996) y *Fronteras de Umbría* (2002).

Reynaldo Damazio - É paulistano e nasceu em 1963. Editor, poeta, crítico literário e animador cultural, autor de *Nu entre nuvens* (2001).

José Pedro Díaz - Ensayista, docente y narrador uruguayo. Nace en Montevideo en 1921 y muere en la misma ciudad el 3 de julio del 2006. Integrante de la Generación del 45.

Dirigió el Departamento de Literatura Moderna de la Facultad de Humanidades. Primer editor y estudioso de la obra completa de Felisberto Hernández. Entre sus principales títulos están *Tratado de la llama*, *Los fuegos de San Telmo* (1964), *Partes de naufragios* (1969) y sus trabajos sobre G. A. Bequer, Balzac, Onetti y varios estudios sobre Felisberto Hernández.

Fanny del Río - Escritora mexicana radicada en Uruguay. Su novela *Malinche*. *Cartas de Doña Marina a su hijo Martín Cortés*, que aún permanece inédita, fue finalista del Premio Planeta de Novela, en España, en el año 2002. Ha publicado ensayos, cuentos y poemas en diarios y revistas mexicanas y uruguayas.

Arturo Despouey (1909-1982) - Crítico cinematográfico y teatral, su sentido de la aventura lo llevó a viajar y transmitir, desde la B.B.C. de Londres o desde la dirección de EL CORREO de la UNESCO, noticias e impresiones de episodios históricos y culturales de su época. Dramaturgo y narrador, autor de *Santuario de extravagancias* (1927), deja una importante obra inédita.

Sergio Di Nucci - Docente de la Universidad de Buenos Aires, traductor, colaborador del suplemento Radar del diario PÁGINA/12, acaba de obtener el premio LA NACIÓN-Sudamericana por su novela *Bolivia construcciones, historia de una felicidad*, sobre la vida de los inmigrantes bolivianos en Buenos Aires.

Javier Gancio - Estudiante avanzado de Ciencias de la Comunicación, Universidad de la República, Uruguay. Es autor de *Desidia poética* y *Miscelánea (poemas para la hispánica)*, aún inéditos.

Silvia Goldman - Uruguaya, realiza actualmente estudios de doctorado en literatura hispana en Universidad de Brown, en los Estados Unidos, país donde reside desde hace unos años.

Alfredo Grileco y Bavo - Docente de la Universidad de Buenos Aires, periodista, traductor, autor, entre otros, de *Días felices*. *Los usos del orden: de la Escuela de Chicago al funcionalismo* (1999, con Norberto Cambiasso) y *Cómo fueron los '60* (1995).

Jaime Gril - Nacido en Montevideo, es veterinario y acaba de publicar *Cartas blancas y otros cuentos más oscuros* (2006).

Ángel Kalenberg - Crítico de arte, jurado y curador internacional, desde hace décadas dirige el Museo de Artes Visuales de Montevideo y es autor de libros, catálogos y estudios sobre artistas uruguayos y latinoamericanos, entre ellos *Ana Mercedes Hoyos: retrospectiva* (2002), *Artes visuales del*

Uruguay, de la piedra a la computadora (2001), *José Gurvich: pero yo voy a pintar* (1997) y *Damiani* (1993).

Alfons Knauth - Profesor emérito de Filología romance en la Universidad de Bochum (Alemania), miembro del Comité de investigaciones de la Asociación Internacional de Literatura Comparada, fundador y director de la revista de poesía DICHTUNGSRING. Es autor de numerosos escritos sobre plurilingüismo en literatura y, entre otros, de *Literaturlabor. La muse au point: Für eine neue Philologie* (1986) e *Invarianz und Variabilität literarischer Texte: Baudelaires Spleen IV und Becketts En attendant Godot* (1981).

Jaime Labastida - Ensayista, periodista y poeta mexicano, es director de la editorial Siglo XXI. Integra la Academia Mexicana de la Lengua y es profesor de filosofía en varias universidades de su país. Entre sus poemarios están *Animal de silencios* (1996) y *Elogios de la luz y de la sombra* (1999); entre sus ensayos: *Estética del peligro* (1986). *La palabra enemiga* (1996), *Humboldt, ciudadano universal*, (1999) y *Cuerpo, territorio, mito* (2000).

Alberto Martins - Nasceu em Santos em 1958. Poeta e artista plástico, é autor de *Poemas* (1990), *Goeldi: História de horizonte* (1995), *A floresta e o estrangeiro* (2000) e *Cais* (2002). Também é autor de *História dos ossos* (2005), reunindo duas narrativas.

Héctor Massa - (1928-1999). Docente durante largos años en la Facultad de Humanidades de la Universidad de la República, en Uruguay, fue la filosofía su dedicación principal, habiendo profundizado su saber en Francia (la Sorbonne) y en Alemania (Saarbrücken).

Miguel Mayobre - Uruguayo, es estudiante avanzado de Ciencias de la Comunicación y autor de *El horóscopo charrúa* (2005).

Roger Mirza - Nacido en Egipto, reside en Uruguay, donde es crítico teatral, docente universitario, traductor, jurado y organizador de festivales de teatro. Publicó numerosos artículos sobre su especialidad y ha sido editor de *Florencio Sánchez entre las dos orillas* (1998, con Osvaldo Pellettieri), *Situación del teatro uruguayo contemporáneo: tendencias escénicas, el público, la dramaturgia* (1996) y *Teatro uruguayo contemporáneo: antología* (1992).

Clemente Padín - Poeta, diseñador gráfico, performer, videísta, crítico, pionero de la poesía visual y del arte correo, nacido en el departamento uruguayo de Rocha, fue director de las revistas LOS HUEVOS DE PLATA y OVUM 10. Entre sus obras *La poesía experimental latinoamericana, 1950-2000* (1999), *Homenaje a Martí* (1995), *Panorama*

de la poesía experimental uruguaya (1993), *Visual Poems, 1967-1970* (1990), *Los horizontes abiertos* (1969), *La calle* (1966).

Alejandro Paternain (1933-2004) - Nació y falleció en Montevideo. Fue profesor de literatura, crítico literario, periodista y narrador. Entre sus obras de ficción se destacan: *Crónica del Descubrimiento* (1980), *Señor de la Niebla* (1993 y 2006), *La Cacería* (1994 y 1999), *El Escudo de Plata* (2001) y *Mamá Leticia y otros relatos* (2003).

Eduardo Paz Carlson - Periodista, músico y poeta uruguayo. Tiene una extensa obra poética inédita que, junto a sus composiciones neo electroacústicas, está ahora accesible en Internet.

Alvaro J. Risso (1958) - Librero especializado en Latinoamérica, editor, autor de antologías. Ha publicado varios trabajos en revistas y en libros colectivos.

Gershon Shaked - Profesor emérito de Literatura hebrea en la Universidad Hebrea de Jerusalén, enseña también en la Universidad Ben Gurión. Entre sus obras están *The New Tradition: Essays on Modern Hebrew Literature* (2006), *Modern Hebrew Fiction* (2000), *The Shadows Within: Essays on the Modern Jewish Writers* (1987) y la novela *Sons* (2001).

Eduardo Sterzl - Gaúcho, poeta e crítico literário, autor do livro *Prosa* (2001), doutor em Teoria e História Literária pela Unicamp e organizador do volume *Do céu do futuro: cinco ensaios sobre Augusto de Campos* (2006). É um dos editores da revista de poesia CACTO.

Veronica Stigger - Nasceu em 1973 em Porto Alegre e vive em São Paulo. Jornalista, doutora em Teoria e Crítica da Arte pela Universidade de São Paulo e integrante da direção da Associação Brasileira de Crítica de Arte (ABCA), é autora de *O Trágico e outras comédias* (2003), livro de contos publicado simultaneamente no Brasil e em Portugal.

Noemí Ulla - Narradora y crítica literaria argentina, investigadora del CONICET, es autora de los libros de *El ramito y otros cuentos* (2002), *Juego de prendas y los dos corales* (2003); de novelas, *Los que esperan el alba* (1967) y *Urdimbre* (1981); de ensayos *De las orillas del Plata* (2005), *Conversaciones con Adolfo Bioy Casares* (2000) y *Encuentros con Silvina Ocampo* (1982), de quién también editó su *Poesía inédita y dispersa* (2001).





250 g