

# LA BALLENA BLANCA

AÑO 1 NUMERO 1 MAYO DE 1997

Precio de Tapa \$ 6.-

DIARIOS ~ MELVILLE  
ENSAYO ~ LUGONES

HALLAZGOS ~ CAVAFIS    POLEMICA ~ BROCATO  
TEATRO ~ KOLTES

INGBERG ~ PEREDNIK ~ POZZI ~ RASCHELLA ~ RITVO ~ RODRIGUEZ ~ SAVINO ~ SCHVARTZ ~ SOSA DIAZ

# LA BALLENA BLANCA

...y, finalmente, subí a bordo del *Pequod*, eché un vistazo y resolví que ésta era la nave apropiada para nosotros...

**Año 1**

**Número 1**

**Mayo de 1997**

**Director**  
**ROBERTO RASCHELLA**

**Editor Fundador**  
**CÉSAR CONTINO**

**Secretario de Redacción**  
**ALEJANDRO SOSA DIAS**

**Diseño y Composición**  
**THELMA CONTINO**

**Arte de tapa**  
**RICARDO SIRI**

**Foto de Tapa**  
**Eugène Atget, París 1902**

LA BALLENA BLANCA es una publicación de *Ediciones del Pequod* Güemes 2957 3° "A" C.P. 1425 Capital Federal

La reproducción total o parcial de la revista sin autorización de su editor está prohibida.

Registro de la propiedad intelectual en trámite.

Los artículos representan las opiniones de sus autores y no necesariamente de la revista.

Impresa en: Velez Sarfield 129 Avellaneda.

Distribuida por: Vaccaro, Sánchez y Cía S.A. Moreno 794 9° Capital.

## DIARIOS

**H. Melville: Fragmentos** 3  
*Traducción de Jorge Santiago Perednik*

## PRIMER CAPÍTULO

**Si Hubiéramos Vivido Aquí** 9  
*Roberto Raschella*

## UN POEMA

**El Abuelo** 12  
*Jorge Santiago Perednik*

## ENSAYO

**Lugones: La lengua quebrada y la transmisión rioplatense** 14  
*Juan Bautista Ritvo*

## OTROS POEMAS

**Magnolia** 23

**Vuelta** 24

**Nadie** 25

**James Joyce** 27

*Milton Rodríguez*

## TEATRO

**Ningún texto está a salvo del teatro** 28

**Entrevista a Heiner Müller**

**sobre el teatro de Koltès**

*Traducción de Hugo Savino*

## UN CUENTO

**Venecia** 33

*Graciela Schwartz*

## HALLAZGOS

**La poesía de C.P. Cavafis**

**Por E.M. Forster y G. Valassopoulos** 38

*Traducción de Pablo Ingberg*

## POLÉMICA

**Ante la Muerte de Carlos A.**

**Brocato** 41

*Alejandro Sosa Dias*

**Entrevista con Edwy Plenel**

**Mi primer arma, es pertenecer a "Le Monde"** 44

*Traducción de Malena Pozzi*

## De los diarios de Melville Fragmento correspondiente a Enero 1857

Traducción de Jorge Santiago Perednik

### JERUSALEM

**Villa de los leprosos** - casas que dan al muro - Sion. Su parque, un montón de basura. - Se sientan junto a las puertas pidiendo limosna, - sus quejidos - evitarlos a ellos y al horror.

**Espectralidad de los nombres** - Jehosofat - Hinnón etc.

**Pensamientos en la Vía Dolorosa** - mujeres que jadean bajo las cargas - hombres de rostros melancólicos.

**Vagando entre las tumbas** - hasta que empiezo a pensar en mí como un poseído por los demonios.

**Variación de las tumbas** - con escaleras como púlpito etc. "Multitudes, Multitudes" en el valle de Hinnón (tradicción autorizada por las escrituras) Piedras en la tumba de Absalón - lápida en la de Zacarías.

**Iglesia del Santo Sepulcro.** La cúpula rota - Lámparas de piedra consagradas - deslustradas - extraños olores - irregulares - cuevas - grutas - Capilla del Encuentro de la Cruz. Peregrinos - charla - pobre - descanso

**Convento Armenio** - Grande - peregrinos.

La mente no puede estar sino afectada de un modo triste y sugestivo por la indiferencia de la Naturaleza y el Hombre ante todo lo que vuelve al lugar sagrado para los cristianos. Las hierbas crecen en el Monte Sion; a uno y otro lado con

imparcial igualdad aparecen las sombras de la iglesia y la mezquita y todas las mañanas sobre el Monte de los Olivos el sol asciende indiferente sobre la Capilla de la Ascensión.

El ángulo sudeste del muro. La mezquita de Omar - El Templo de Salomón. Aquí el muro de Omar se levanta sobre las piedras fundacionales de Salomón, triunfando sobre lo que lo sostiene, un emblema de la religión musulmana, que de pronto desprecia esa fe más profunda que la prohió y la precedió. Etc.

Cómo lo afecta a uno ser engañado en Jerusalem.

El anciano de Connecticut dando vueltas con folletos etc. - sin conocer el idioma - sin esperanzas de conocerlo - sus solitarias habitaciones de solterón - sostenía que la expresión "¡Oh Jerusalem!" era argumento probatorio de que Jerusalem significaba una despedida etc.

Warder Crisson de Filadelfia - Un estadounidense que se hizo judío - divorciado de su ex-mujer - casado con una judía - Triste.

Los extraños arcos, cisternas, etc. con que uno se topa cerca de Jerusalem - todos los días se descubre algo nuevo en este camino.

Siloam - estanque, colina, pueblo. (Aquí, en la estrecha cañada, empieza el Valle de Kedrón etc. La aldea, que ocupa las sucesivas terrazas escalonadas con tumbas excavadas en las caras perpendiculares de la roca viva. Ocupantes vivos de las tumbas - disposiciones caseras. Una tumba usada para un horno. Otras para graneros.-

En Jehosofat, las lápidas judías yacen como si hubieran sido esparcidas indiscriminadamente por una explosión en una cantera. Tan juntas, una conejera de los muertos - tan viejas, las inscripciones hebreas apenas se pueden distinguir de las arrugas que forma el tiempo. Tumbas sin forma etc. - (Ver la otra página) Aquí una junto a la otra las tumbas de Absalón, Zacarías y St. James. Cortadas en la roca viva al estilo Petra. St. James, un balcón de piedra que domina el barranco - pilares. - Jehosofat muestra filones de roca natural - capiteles de pilastras borrados por el Tiempo. - Gran agujero en el frente - lleno de piedras adentro, antes, una pila de piedras (que el carro carga) - La contribución con insultos del peregrino, una de las diversiones melancólicas de Jerusalem. (Ver la Biblia para el origen de Tumba) Ser lapidado es su memorial. Las lápidas se proyectan **fuera** de las laderas, como si estuvieran ya en acto de resurrección. A la distancia apenas se las distingue de la roca natural que yace profusamente alrededor. Las piedras trepan desde la mitad del camino hasta el Monte de los Olivos. Enfrente el cementerio de los turcos - judíos y turcos ambos durmiendo en una fe distinta de la de Aquél que ascendió desde el cercano Monte de los Olivos. - La ciudad sitiada por un ejército de muertos. - cementerios todo alrededor. -

La Puerta Hermosa, o Dorada - dos arcos, escultura altamente ornamental, indudablemente antigua, del tiempo de Herodoto - la Puerta desde la cual Cristo iría a Betania y el monte de los Olivos - y también por la que hizo su entrada (con palmas) a la ciudad. Los turcos la amuraron debido a la tradición de que por esa Puerta la ciudad sería tomada. - Una de las cosas más interesantes de Jerusalem - parece expresión del propósito de la cristiandad, como si ésta fuera la última religión del mundo, - sin que hubiera otra posible.

En busca de mi objetivo, la saturación de mi mente con la atmósfera de Jerusalem,

ofreciéndome como sujeto pasivo, y no involuntario, a sus extrañas impresiones, me levantaba siempre al amanecer y caminaba por afuera de los muros. No lo suficientemente lejos como para escapar al aire encerrado de adentro que me preocupaba y me hacía singular aquí. Porque diariamente no podía sino estar conmovido con el enjambre de ciudadanos descansando a lo largo de los arcos cerca de la Puerta de Jaffa, desde donde se mira hacia abajo el valle de Gihon y los grupos siempre rondando las fuentes, valles y colinas del vecindario. También ellos parecían sentir la insalubridad de una ciudad tan pequeña encerrada por muros altos que obstruyen la ventilación, demoran la mañana y precipitan el insano crepúsculo. Y también parecían compartir mi impaciencia aunque sólo sea por esta limitación y esta regulación arbitraria de las cosas. - Paseé por el Monte Sion, por las sendas escalonadas, y examiné las lápidas de los armenios, latinos, griegos, enemigos entre sí, descansando todos juntos. - Miré el lado montañoso de Gihon que me enfrenta, y observé precipitarse a las sombras solemnes de las torres de la ciudad, que se arrojan bien abajo hasta el fondo encantado del estanque de Gihon, y más arriba en dirección al valle oscurecido mi ojo reposó en la hoya macilenta rodeada de viejos olivos, donde el ángel del Señor aplastó al ejército de Sennacherib. Y aplastado por la mañana vi el suelo rojizo de Aceldema, que confiesa su culpa inexpiable con tintes más oscuros. En el Monte del **Dictamen Maligno**, vi la residencia en ruinas del Sumo Sacerdote donde la tradición dice que fue planeada la muerte de Cristo, y el campo donde el traidor Judas se ahorcó cuando todo había terminado.

Y a la tarde me detendría en las afueras de la Puerta de St. Stephen, cerca del estanque también llamado en su honor, que ocupa el lugar donde él fuera lapidado, y miraría las sombras deslizándose lentamente (como un trineo) por las colinas de Bezetha y Sion hacia el interior del valle de Josafat, para luego, después de reposar un instante en el fondo de la quebrada, lentamente comenzar a ascender el lado opuesto del Monte de los Olivos, entrando tumba tras tumba y cueva tras cueva. Etc.- Peregrinos, sus expresiones serias, dando vueltas por las colinas etc.-

La Sagrada Sepultura - cúpula en ruinas - amontonamiento confuso y semirruinoso. - Laberintos y terrazas con mohosas grutas, tumbas

y urnas. Huele como una casa mortuoria, la luz empalidecida. - A la entrada, en una suerte de gruta en el muro un diván para policías turcos, donde se sientan con las piernas cruzadas fumando, observando despectivamente el continuo tropel de peregrinos que entran y se postran ante la piedra de la unción de Cristo, cuyo veteadado con bandas de un rojo mohoso semeja una tabla de carnicero. - Cerca hay una escuela ciega de mármol gastado, que asciende hacia el famoso Calvario donde entre otras cosas el guía le apunta a uno, con la humeante luz de viejas lámparas de casa de empeño de un dorado sucio, el agujero en el cual fue fijada la cruz y a través de un estrecho enrejado como sobre una parrilla, apunta a la rajadura en la roca! En el mismo nivel, cerca, hay una suerte de galería, cercada con mármol, que mira desde arriba la entrada de la iglesia; y aquí casi todos los días podía asomarme, mirando abajo el espectáculo de los despreciativos turcos sobre el diván y los despreciados peregrinos besando la piedra de la consagración - La puerta de la iglesia es como la de una cárcel - con una ventana enrejada en ella. - Sobre el cuerpo principal de la iglesia cuelga una cúpula encumbrada y ruinoso, cuya yesería caída revela el magro esqueleto de vigas y varillas - una suerte de esplendor herido por la peste reina en las paredes pintadas y enmohecidas. En medio de todo se alza el Sepulcro; una iglesia dentro de la iglesia. Es de mármol, ricamente esculpido en parte y soportando el aspecto empañado del tiempo. Desde el atrio mana una brillante corriente de luz sobre los rostros de los peregrinos que se amontonan para ser admitidos en un espacio en el que no entran más que cuatro o cinco a la vez. Pasando primero a un vestíbulo minúsculo donde se exhibe la piedra sobre la que el ángel se sentó, se entra a la tumba. Es como entrar en un farol encendido. Apretado y semideslumbrado, uno observa por un momento la falta de elocuencia de las losas decoradas, y se seca la frente contento de salir, contento de escapar del calor tanto como de la aglomeración en el lugar de exposición. Todo reluce y nada es oro. Un engaño que enferma. Los semblantes de los peregrinos más pobres y más ignorantes parecería que tácitamente lo confiesan, también el propio. Después de estar no más que breves instantes en la iglesia, dando una vuelta rápida por las capillas y las urnas, ellos se paran en silencio con una desanimada desilusión, o se sientan amontonados por las numerosas escaleras, intercambiando indiferentemente los chismes

sectarios del día. La iglesia del Sepulcro es el multitudinario centro de noticias e intercambio teológico de Jerusalem, y aun parece serlo más desde las diversas capillas pequeñas, propiedad especial de las sectas menores de los coptos, los sirios y otras, que aquí y allá bajo la cúpula se encuentran, semejando mucho a los cuartos de los subastadores de acciones que uno ve en la Bolsa. - La Capilla del Encuentro de la Cruz. - bodegas de vino. etc.

- Si uno se aproxima a la iglesia desde el callejón escuálido que conduce a la Vía Dolorosa, tiene que pasar un largo y viejo muro, encumbrado y mortecino, en cada rincón de cuyos masivos estribos, en su base, hay en abierta exposición una acumulación de las menos mencionables inmundicias de una ciudad. Pero al mismo tiempo uno está lejos de imaginar que el muro tratado con esa aparente insolencia (por los turcos, nada más, es de esperar) es la principal pared de la fábrica que contiene la supuesta tumba de una de las personas de la Deidad. Pasada esta pared, uno se zambulle en un empinado callejón, como los que hay en Edimburgo, y desemboca en un espacio menos confinado, donde se encuentra con un grueso muro al que atraviesa una salida con una vieja puerta de madera, lo suficientemente baja y mugrienta para ser la entrada de un chiquero. Esta permite pasar al patio contiguo, cerrado con mampostería, de la iglesia. Un espacio considerable, abanderado con piedras venerables, sobre las que hay sentada una multitud de puesteros y vendedores ambulantes de rosarios, crucifijos, juguetes hechos de madera de olivo y piedras del Mar Muerto, y otros diversos amuletos y talismanes. El frente de la iglesia es muy irregular por haber superpuesto sin cuidado las sucesivas construcciones sobre la original. Hacia la izquierda hay una torre alta y venerable, que como un pino añoso, le falta la corteza en la base, y está podrido en lo alto. Esculturas muy elaboradas agraciaron originariamente lo que ahora es visible de la fachada original, pero el Tiempo la ha roído, al punto que ahora se parece a una torta muy dañada en la que los ratones estuvieron trabajando.

**Interior de Jerusalem.** Conduce de la Puerta de St. Stephens arriba hacia el Calvario. Su silencio y soledad. El arco - la piedra contra la que se apoyó - la piedra de Lázaro etc. La ciudad como una cantera - todo piedra. - Caminos abovedados -

arbolantes. Arco (Ecce Homo), alguien construyó un pequeño cuarto de soltero encima.

**Discurso de los guías** "Aquí está la piedra contra la que se apoyó Cristo, y aquí el Hotel Inglés." Más allá está el arco donde Cristo fue exhibido al pueblo, y justo al lado de aquella ventana abierta se vende el mejor café de Jerusalem. etc. etc. etc.

Aun si no se le dé ninguna asociación histórica peculiar, no obstante las tenga, Jerusalem, por su extraordinario aspecto físico, suscita una peculiar emoción en el viajero. Así como la vista del encantado Haddon Hall sugirió a la Sra. de Radcliffe sus cuajados romances, así no tengo dudas de que gran parte del paisaje diabólico de Judea debe haber sugerido a los profetas judíos su terrorífica teología.

Ascendiendo fatigosamente la Vía Dolorosa un mediodía escuché al muecín llamando a oración desde el minarete de Omar. Hace lo mismo desde el Monte de los Olivos.

El olivo se parece mucho por sus grotescas contorsiones al manzano - sólo que es mucho más nudoso y menos vívido en sus verdes. Generalmente se lo planta en orchatas, lo que ayuda al parecido. Es un árbol encantado con aspecto melancólico (sobrio y penitente), totalmente en armonía con Jerusalem y sus asociaciones. Hay muchos olivos en la llanura norte de los muros. La Cueva de Jeremías está en esa zona. En sus lamentables retiros compuso sus lamentables Lamentaciones

Dentro de los muros hay cantidad de lugares sin ocupar, superpoblados con el horrible cactus.

El color de la ciudad entera es gris y a uno le parece un ojo gris frío en un anciano frío, - su extraño aspecto bajo la pálida luz oliva de la mañana.

Hay estratos de ciudades enterradas bajo la actual superficie de Jerusalem. A cuarenta pies de profundidad hay fragmentos de columnas etc.

Piedras de Judea. Se lee mucho sobre piedras en las Escrituras. Monumentos y partes de los memoriales están hechos de piedra; los hombres son apedreados hasta morir; la figurada semilla cae sobre lugares de piedra; y uno no se sorprende de que las piedras figuren tan abundantemente en la Biblia. Judea es una acumulación de piedras -

Montañas de piedra y planicies de piedra; torrentes de piedra y calles de piedra; paredes de piedra y campos de piedra; casas de piedra y tumbas de piedra; ojos de piedra y corazones de piedra. Por delante y por detrás de uno hay piedras. Piedras a la derecha y piedras a la izquierda. En muchos lugares se han llevado a cabo trabajosos intentos de limpiar esas piedras de la superficie. Se ven cúmulos de piedras aquí y allí; y muros de piedra de inmenso grosor son tendidos juntos, no tanto como límite cuanto para sacarlos del camino. Pero en vano; la remoción de una piedra sólo sirve para dejar ver tres piedras aun más grandes debajo. Es como arreglar un viejo granero; cuanto más se saca, más aparece. - Las puntas de los zapatos de todos están hechas pedazos por las piedras. Son rara vez piedras redondas o parejas, sino filosas, duras y que raspan. Pero en las rutas, como la que va a Jaffa, fueron gastadas y suavizadas por el viaje continuo. Para explicar esta abundancia de piedras se han establecido muchas teorías. **Mi** teoría es que hace mucho tiempo, a algún rey antojadizo del país se le metió en la cabeza pavimentar toda Judea, y realizó contratos a tal efecto; pero los contratistas quebraron a mitad de la obra, siendo las piedras sólo arrojadas sobre el suelo, y así quedaron hasta hoy en día.

Hay cierta profecía sobre las rutas a ser preparadas para la llegada de los judíos, y cuando la "Diputación de la Iglesia Escocesa" estuvo en Judea, sugirieron a Sir Moisés Monteflore la conveniencia de emplear a los judíos más pobres en este trabajo - facilitando la profecía y limpiando las **piedras** del camino al mismo tiempo.

**Las colinas.** Hay piedras en el concreto. Capas regulares de roca; algunos anfiteatros dispuestos en sillas, y terrazas. Los muros de piedra (flojos) no parecen obras de arte sino meras variaciones naturales del paisaje de piedra. En algunos de los campos yacen enormes rocas grotescas - todas perforadas y acolmenadas - como huesos podridos de mastodontes. - Todo parece viejo. Comparadas con estas rocas las de Europa o América parecen juveniles.

**Cuevas.** Judea parece una colmena con ellas. No es extraño que lo tenebroso haya llegado a ser el retiro de decenas de miles de tenebrosos ermitaños.

Hay a toda hora un olor de basura quemándose en el aire de Jerusalem.

El llamado estanque de Bethesda lleno de basura - parece y huele a hollín.

Tres domingos por semana en Jerusalem - judío, cristiano, turco. Y ahora vienen los misioneros bautistas del 7º Día y agregan un cuarto. (sábado - los judíos) ¡Cómo debe confundir esto a los conversos!

El camino de Jaffa a Jerusalem por partes muy ancho y lleno de senderos pedestres separados y divergentes, usados por la multitud de peregrinos de credos divergentes.

Los árabes arando con sus camisas con faldillas. Algunos de ellos viejos. La vejez es venerable, - pero a duras penas con esas camisas con faldillas.

Parte de Jerusalem construida sobre canteras - entrada del muro norte.

Ningún país disipará más rápidamente las expectativas románticas que Palestina - particularmente Jerusalem. Para algunos la desilusión enferma el corazón, etc.

¿La desolación de la tierra es resultado del abrazo fatal de la Deidad? Los malaventurados son los preferidos del cielo.

En el vacío de la antigüedad sin vida de Jerusalem los judíos emigrantes son como moscas que instalaron su morada en una calavera.

## MISIONES CRISTIANAS ETC EN PALESTINA Y SIRIA

La **Misión Inglesa en Jerusalem** gastó una gran cantidad de dinero. La iglesia en el Monte Sion se estima que costó \$ 75.000. Es un lindo edificio. El actual Obispo (Gobat, suizo de nacimiento) parece un hombre muy sincero y sin duda hace todo lo que puede. (Hace mucho estuvo 3 años en Abisinia. Publicó su Diario. Escrito en un estilo desafectado que choca - apostólicamente conciso y simple.) Pero la obra que preside en Jerusalem es un fracaso - palpablemente. Uno de los misioneros en Gobat confesó a la Sra. de Saunders que de todos los judíos convertidos, él cree que sólo uno es un verdadero cristiano, - y mucho más. Prevalecen los celos y todo tipo de discrepancias. El hombre antes mencionado también dijo a la Sra. de S. muchas cosas

tendientes a dar la impresión de que la Misión estaba tan llena de intrigas como una reunión de guardias o una convención política hecha en casa. Pasé a menudo por la Escuela Protestante etc. de Monte Sion, pero nada parecía estar funcionando. El único lugar de interés allí era el cementerio. Concurrí a una reunión de misioneros en Jerusalem (con el fin de juntar dinero para otro lugar lejano) pero no fue especialmente edificante. Durante el lapso de un año juntaron para las "misiones extranjeras" unas 3,10 libras, o un importe parecido.

**En Smirna** la Misión Americana dejó de funcionar. Allí me fueron dados los informes más penosos. Nadie fue convertido salvo con un propósito carnal a la vista por parte del converso.

**En Joppa** el Sr. y la Sra. Saunders de Rhode-Island. El Sr. Saunders un maquinista que quebró y se volvió a California con una mano adelante y otra atrás. La Sra. de S. una mujer superior en muchos aspectos. Fueron enviados a fundar una Escuela de Agricultura para los judíos. Trataron pero fracasaron miserablemente. Los judíos iban, simulaban estar conmovidos y todo eso, conseguían ropa y luego - desaparecían. La Sra. de S. decía que eran muy "falsos". El Sr. S. ahora no hace nada - la salud se le arruinó con el clima. La Sra. de S. aprende árabe con un Sheik y se hace doctora de los pobres. Ella espera el tiempo del Señor, dice. Para lo cual está bien dotada, tiene una gran paciencia. Su hijita parece enfermiza y se muere por volver - pero la obra del Señor debe ser realizada.

**La Sra. de Minot de Filadelfia** - vino hace unos tres o cuatro años para empezar una suerte de Academia de Agricultura para judíos. Parece haber sido la primera persona activamente comprometida en su tarea, y con su pluma incitó a otros. Una mujer de fanática energía y fogosidad. Después de una corta estadía en Joppa, volvió a los Estados Unidos en busca de contribuciones; tuvo éxito en el intento y retornó con herramientas, dinero etc. Compró un terreno a una milla y media de Joppa. Dos jóvenes vinieron con ella de los Estados Unidos. Tuvieron problemas. Ni un judío fue convertido al cristianismo o a la agricultura. Los jóvenes se enfermaron y regresaron. Un mes después, la Sra. de Minot murió. - pasé por donde se encuentra.

**Deacon Dickson de Groton, Mass.** Este hombre fue contagiado por las cartas que publicó la Sra. de Minot. Vendió su granja en su país y vino con su esposa, un hijo y tres hijas, hace unos dos

años. - Dicho sea, todos estos movimientos que combinan agricultura y religión en referencia a Palestina, están basados en la impresión (de la Sra. de Minot y los otros) de que el tiempo del profético regreso de los judíos a Judea está al alcance de la mano, y por lo tanto los cristianos deben preparar el camino para ellos, enderezándolos a la vez en su fe y en su trabajo agrario - en otras palabras preparando el terreno literal y figuradamente. = Salí a caminar con el Sr. Saunders para ver la casa del Sr. Dickson. Algo así como una hora desde la puerta de Joppa. La casa y el terreno cercado eran como los normales para la clase alta de árabes. Unos doce acres están cultivados. Moreros, naranjos, granados, -- trigo, cebada, tomates, etc. En la llanura de Sharon, a la vista de las montañas de Efraín. - El Sr. Dickson, un yanqui de pies a cabeza, unos 60 años, con largo bigote oriental, chaqueta yanqui azul, y chaleco Shaker. - En la casa fuimos acomodados en un apartamento sin confort, algo así como un patio de granja, y presentados a la Sra. de D., una mujer mayor de aspecto respetable.

Tomamos asiento. Después de algunos comentarios introductorios tuvo lugar la siguiente conversación:

**H.M.** "¿Se radicó aquí en forma permanente?"

**Sr. D.** "Permanentemente radicado en la tierra de Sion, señor" con una suerte de tenaz énfasis.

**Sra. de D.** (como atemorizada de que su marido siga adelante con su afición, y dolida por ello) "El paseo resultó un poco embarrado, ¿no es cierto?" (esto al Sr. S)

**H.M. al Sr. D.** "¿Tiene judíos trabajando con Ud.?"

**Sr. D.** "No tengo posibilidades económicas de contratarlos. Hago mi propio trabajo, con mi hijo. Además, los judíos son haraganes y no les gusta trabajar".

**H.M.** "¿Y no le parece que eso es un impedimento para convertirlos en granjeros?"

**Sr. D.** "Efectivamente. Los cristianos gentiles deben enseñarles mejor. El hecho es que el Tiempo de las profecías ha llegado. Los cristianos gentiles deben preparar el camino."

**Sra. de D.** (a mí) "Señor, ¿se habla mucho en los Estados Unidos sobre los esfuerzos que hace el Sr. D. aquí?"

**Sr. D.** "Sí, ¿creen básicamente en la restauración de los judíos?"

**H.M.** "Realmente no estoy en condiciones de responderle"

**Sra. de D.** Supongo que al respecto la mayoría de la gente cree en las profecías en sentido figurativo, ¿no es así?

**H.M.** No es improbable. Etc. etc. etc.

Tienen dos hijas casadas aquí con alemanes y viviendo cerca, destinadas a engendrar una progenie de híbridos vagabundos. - El viejo Dickson parece un hombre de energía puritana e, inoculado con esta ridícula judeomanía, está resuelto a llevar su quijotismo hasta el fin. A la Sra. de D. no parece gustarle pero se somete. - Todo el asunto es medio melancólico, medio farsesco - como las demás cosas del mundo.

**Dr. Kayok (?) Cónsul Inglés.** Este caballero, nacido en el Levante, estuvo algunos años en Inglaterra. Allí le nació un gran interés en la defensa de los judíos, y vino a Joppa finalmente a comenzar algún proyecto misionero, y no estaba desprovisto de fondos aportados por los piadosos en Inglaterra. - Tiempo después renunció a todo el proyecto, se dedicó al comercio, ahora es una persona próspera, y Cónsul Inglés. Ante cualquier indicación en referencia a las Misiones, se le escapa la repugnancia hacia el converso. Se rumorea que de algún modo fue infiel con los fondos.

**Sir Joseph Montifiori.** Este hombre rico visitó Palestina el año pasado, compró una gran extensión de tierra en la colina de Gihon y la amuralló para terreno de un hospital. Un hombre enorme de 75 años, fue llevado a Jerusalem desde Joppa, en un palanquín sostenido por mulas. Lo despojaron tristemente, cobrándole precios altísimos por todo lo que compraba. Sir J. Parece tener cerca de su corazón el bienestar de sus pobres paisanos y, se dice, propósitos de volver aquí a terminar su vida.

La idea de convertir a los judíos en granjeros es vana. En primer lugar Judea con pocas excepciones es un desierto. En segundo lugar, los judíos odian las tareas rurales. Todos los que cultivan la tierra de Palestina son árabes. Los judíos no se atreven a vivir fuera de los pueblos o ciudades amuralladas por temor a las maléficas persecuciones de los árabes y los turcos. - Además, el número de judíos en Palestina es comparativamente pequeño. ¿Y cómo las huestes de judíos esparcidas en otras tierras van a ser traídas aquí? Sólo mediante un milagro.

## SI HUBIÉRAMOS VIVIDO AQUÍ

Roberto Raschella

Al principio, buscaba sólo la historia de mi padre. Ya era el país, apenas indicado en la carta oficial de la región. Desde la ventana, me volví hacia Antonio, que me llamaba. “Mi madre no ha muerto” - dije,- “mi padre sí, hace muchos años”. “Éramos hermanos, éramos los hijos de Roque”, me contestó Antonio.

Aquel día no conocí otra cosa de Antonio. Yole, que tenía el antiguo nombre de las violas, se acercó y me puso una mano sobre la boca. No quería que me callara, solamente buscaba el calor del pariente arribado y vivo. Dejé hacer y me llevaron adentro.

Allí, sobre la mesa de madera, estaba Teré, la otra prima de madre, ya designada en mi mente, como Antonio, como Yole. No los había vivido nunca, no los podía vivir, lejos como crecimos, pensando nada más que una parte del mundo, mientras el mundo de todos los hombres se escurría por las paredes como una salamandra.

Y pasé junto al brasero. La mano de Yole avivaba el fuego. Bebían mi presencia, todos, pero tuvieron delicadeza y quedé solo, porque Antonio ya se había retirado.

Entonces, sentí un cuerpo a mi lado, que no era mi cuerpo, y me arrastraba a dormir, y también descendía, con excesiva libertad. Temí expresarlo en el mío, y me contuve. Frugué ropas y hojas, una hora: sabía que los parientes, inmaduros de sueño, velaban mi medianoche.

Rápidamente, repasé la jornada. Había cruzado la campiña con los ojos bien abiertos, dentro de mí el Pignon guardado tantos años y , junto a mí, campesinos apenas silenciosos que se hablaban y buscaban los canastos de ropas y de frutos

mezclados puramente. Más arriba, todavía más arriba, alguna verde planicie se estrechaba entre colinas y cauces de pequeños ríos. Ya no vivirás el tiempo consagrado, el terror de la inteligencia, la grave ilusión, me había dicho a mí mismo en ese momento.

Y cuando un cielo corrompido me trajo la tentación de la vida distinta, las primas me dijeron algo más, y así supe que Antonio residía pasando el Carmen, y que la abuela de parte de padre no bajaba a la plaza desde el último verano.

Hacía tiempo que no se veía con las primas, porque el odio dura lo que duran los cestos de higos en épocas de carestía. “A la abuela le ha capitado toda la oscuridad, y oscura es” - dijo Yole,- “y alguna vez le mandamos un cotraro con aceite y harina, y aceptaba, aceptaba, sin que supiera Antonio... porque los chicos conocen la benevolencia, los chicos son recibidos siempre con toda la dulzura de este mundo...”.

Yo estaba de nuevo vecino a la ventana. Las primas me cuadraban desde el brasero. En sus pensamientos, tenían un punto casi fijo detrás de mi nuca, como si yo fuera una máscara. Y a la luz, me parecía que entre ellas sólo regía la diferencia de viudez a soltería. Los ánimos estaban casi cambiados: la viuda, Teré, gozaba por sus ojos la belleza más menuda, Yole respondía horrible, mordida. “No pienses el fin de las cosas, piensa la historia. De ese modo, el morir no existirá”, dijo Yole.

Discurrían, y yo les fijaba las manos. Sentían muy poco la urgencia de decir, porque el pasado estudiaba continuo al presente. “La vida no es fiesta”, dijo Teré. Se había casado con las brasas

apagadas, y así le fue. Un día el hombre empezó a irvenir y corrió a la Límina y desde ella se echó.

Seguí mirando. La habitación era extendida, sin sitios demasiado claros. Afuera, el techo constante, la distancia de casa a casa hacía rojo del verde y verde de los rojos, y ciertas tierrecillas caían, como una visión. Era día de avanzadísimo invierno.

- El fuego te animará - me dijo Teré.

- No tengo frío.

- Rescádate. Te hará bien. Rescádate.

No quería atormentarla, y me acerqué al brasero. "El sol nuestro", rio Teré. Pensé: nunca dejarán el fuego, ni menos en el verano, y acaso las ropas que llevan, semejantes a las cortezas secas, les serán quitadas por los muertos.

Y Yole nombró la Morsiddara. Eran tierras en la altura, y nadie las visitaba ya. "Como el corazón de un viejo", dijo Teré. ¿Comentaban mi padre y mi madre de la Morsiddara? "Se sube por el Calvario, y tarde o temprano se llega. Un día volveremos, un día te llevamos", me dijo Yole.

¿No había estado yo siempre en el recinto, abrazado con Yole y con Teré? Callé, y pensé que mis ojos estarían diciendo el trabajo de mi sentimiento, porque las voces se volvían más gentiles. Teré se parecía al inquieto y obstinado bajo, al que Yole agregaba la fugente melodía. Mientras tanto, el fuego seguía vivo, oculto bajo las cenizas, y acordaba con las voces. Las manos de las primas estaban hechas a él, y no lo sufrían, como le pasaba a mi madre. Yole tocó una brasa, y al girar o inclinarse las mujeres la perfección llegaba a sus vestidos, con los ángulos de luz que daban cierta estridencia al relativo gris.

Y sintiéndose alumbrada, Yole se volvió y habló, sin mirar a Teré y sin mirarme a mí: "Somos culpables, mujeres somos, mujeres sin hombres, mujeres viejas, de este modo", dijo Yole.

No recuerdo haber contestado. Yole podía ser una soberbia madre, el pelo ajustado a las sienas, aquel rostro de bondad apasionada que suele asumir formas de dureza. Después, ordenó a Teré un poco de leche. Me ofreció, y al beber, sentí que las primas esta vez me miraban justamente los labios, abiertos con temor sobre la leche, que era pesada y dulce, dulcísima. Una verdad, una certeza se iba haciendo en ellos, porque yo había empezado a recoger algo fruteado y ajeno mío, algo que aceptaba a contradeso, procurando que ninguna novedad me estremeciera. ¿O alguien me había condenado a ser siempre un visitante?

Y al pasar la mañana, aparecieron los vecinos. Entre ellos, había uno, de ojos cargados, compañero de Antonio en el Carso y como él marinero: se presentó conociendo mi nombre, y aun mi segundo nombre, y lo repetía en voz baja. La palabra se le desnudaba alegre de algún sentido recóndito, y en esa veste pasaba a Yole y a Teré, y cada sílaba parecía más grande que la alegría del comienzo, y ellas reían como si la hubieran aprendido nueva. Era un placer escucharles mi nombre con la consonante doble, que después se acorchaba hasta reducirse a una simple exhalación. "Has venido y nos ha vuelto la risa". "Finalmente nos conocimos... estamos para conocernos en el mundo". "Pero nos duele, porque no naciste aquí". "Nosotros te queremos". "Quédate, Filipo ha emigrado". "¿Cómo murió tu padre?". "¿Murió como vivió, con el mismo valor?". "Tu padre era puro, tu padre era real, era objetivo". "Recuerdo que tenía el pelo a la Mascagni". "Tu padre levantaba las sillas con los dientes". "Tu padre que le gritó raquíico al rey". Y aquella paurosa fantasía de una noche en la Marina, y era un milagro la luna que se helaba arriba, y de golpe Antonio enferocido gritando solo como un buey: "Se fue, mi hermano, Cristo desfigurado, que me lleven a mí también, que enmudezca el país de una vez para siempre".

Y cuando un hombre hizo signo de silencio a todos, me dijo que se llamaba León, retornado al país el último año, hijo de Siciliano y amigo también de mi padre.

- ¿Te hablaba tu padre del país? - me preguntó el hombre.

- Más hablaba con los paisanos, venían a sentársele los domingos ante la mesa de trabajo.

- Tu padre ha hecho la guerra vieja conmigo, ¿sabes? Éramos de la misma compañía...

- De la guerra recordaba a un compañero, bellissimo, que después le cortaron la pierna por la gangrena y murió, y que dicen había estado con Malatesta...

- Sí, aquel compañero se llamaba Domingo, aquél, con los bigotes para arriba irtos y una mirada de dolor que espantaba... ¿No te habló también de Russo? Todo inmerso en los hombros, un gobo, ronco, loco por las mujeres...

- No sé... Había otro... Creo que se llamaba Salvo... un poco maniático decía, firme de espíritu sin embargo...

Razonábamos, inseguros. Queríamos construir, tener delante a los hombres de las trincheras por un apetito extraño y acaso por motivos diversos, pero intuí que León no conocía hombre seguro de

tal y tal nombre, y me acompañaba porque me veía muy solo entre los dos mundos.

“Lo has hecho sonreír, León. Te mereces un vasito. Busca a tu Antonio”, dijo Yole. Y León, sin irritarse, hizo una venia y bajó a la plaza.

Llegaba la hora cercana al mediodía. Los viejos, los senadores se pasaban revista con un salve y alguno entraba a las cantinas. Teré había ocupado mi lugar ante la ventana. Quería saber a quién encontraba León: acaso Antonio no bajaría esa mañana, envuelto en el sentimiento de la noche, como ellas, cada uno en el modo suyo. “Míralos, son viejos de piernas, viejos y torcidos”. “Así hasta morir, ahora que los huertos han cerrado”. “Míralos, son toda la miseria del mundo”.

Y abajo apareció Antonio. Se dio vuelta. Saludó alzando la mano al cielo. ¿Se proponía subir de nuevo? “Ya no se tiene en pie, viene del paraíso”. “No, que no se la hace, no”. Era un juego malicioso el de las primas: salir, acompañar a Antonio no podían, vetadas por algo más fuerte que la prohibición de usanza. “Está consumado, como un asno que encegueció. Roguemos para que no suba”, dijo Yole. Pero los amigos lo rodearon como si estuviera por desvenir, y cubierto por ellos, partió.

La comida ya estaba ante mis manos. Mastiqué. El pan sabía a sardina - el grano viejo ensurbaba. No lo rechacé. Y me sentí honrado, porque había segundo plato.

- Nos hemos comido la gallinita renga - dijo Teré.
- Todo por mí, primas.
- No estamos en guerra...

Yo comía lentamente: hubiera querido levantarme y llorar por la gallinita, pero no había vino, y faltaba el pretexto. Entonces, me aferré a la silla. El vicio de tiranía podía obligarme a sentir algo natural en los pasos de Teré, que aportaba y llevaba, castigada por la simple presencia de la hermana. Pero al vicio de tiranía corresponde el vicio de servidumbre. Y de pie, como un hombre capaz por lo menos del amoroso gesto de familia, ayudé a la prima.

Y turbiamente, reconocí dos palabras en los labios de Teré. Pobre desventurado. Yo era el peregrino, que se quedaba pensando frente a la ventana, mientras otros vivían la juventud. “No es tuya la desventura, te ha venido”, me dijo plena Teré.

La comida había terminado. Sentado otra vez entre las hermanas, ellas me adoraban, y me hacían frente. Los carbones estallaban en el brasero. Toda una jornada había ya desde mi llegada. Entonces, con algún pudor, con algún temer, hablé de mi familia principal, hablé de mi padre.

Y les dije a las primas que mi padre me había dado mucha vida de maravilloso encantamiento, porque eso era estar a su lado, aunque la mesa estuviera poco servida. Mi padre, que reía a boca abierta y estrangulaba a los enemigos de la razón, y los trituraba entre sus dientes blancos que sonaban como piedras. Mi padre, que llamaba a las batallas por el pan y anunciaba las insurrecciones nunca sucedidas. Mi padre era una hermosa pasión, en la dignidad y el tumulto que provocaba levantando un solo brazo, diciendo una sola palabra de amareza. Oscuro, orgulloso, un poco errante. Mi padre, que siempre estaba en mí. Pero no podía durar. Un día, me preguntó si yo sería como él, de un pedazo, si seguiría su figura después del sueño que le llegaba a la vida. Parecía ciego, y me murmuraba como a un cómplice. Y después abrazó a mi madre, y mi madre, que era amable y plácida, nada preguntó.

Ahora mi viaje era otro sueño, o la memoria de otro sueño, veloz, incierta. Padre y madre han vivido entre estos muros, necesitados de amar, de darse a alguien, de capir un poco más las cosas. El hijo está solo, el hijo les sigue los pasos. Así dije.

Y mientras la niebla de febrero entraba a la altura, Teré se había recogido enjuta en la silla. Quise reatar discurso, sin saber qué quería decir, pero Yole me impidió y dijo: “No gastes el momento, tantísimo tiempo ha pasado para vivirlo”.

Abajo, una pared se formaba en el ángulo de la plaza, y el hombre que allí llegaba se paraba a leer el bando de los muertos. Era la imagen de la duda eterna y al mismo tiempo un particular cierto. Yo podía cancelarlo dando un paso al costado, pero la exploración se había iniciado y, resto o línea, quedaba enlazado al diálogo con las primas, a la muerte misma de mi padre, al deseo de presentarme a solas con Antonio. Imaginar hubiera sido una traición. Verás muchas cosas, me dije. Acaso llegarás a la fría, a la fina cognición. Entonces, descendí yo también, por primera vez.

## EL ABUELO

Una tarde en silencio me preparó una taza de té.  
Contra el fondo del naciente crepúsculo mi abuelo es un sol  
que se pone moviéndose despacio  
vestido con ropas comunes  
el cabello completamente gris.  
Hablar diciendo otra cosa era su forma de contarme algo.  
Mis antepasados debieron sufrir mucho  
- como otros antepasados -  
sentirse muy perseguidos  
- pero siempre hubo persecuciones -  
para ocultar su silencio con tantas palabras.

Mi abuelo habló esta tarde sin callar.  
Me dijo que a la mitad de su familia,  
que es la mía y no voy a conocer  
la asesinaron por ser judíos.  
Habló en pocas palabras sobre una historia  
de la que nadie escapa,  
un cuento más largo que la historia  
la diáspora, el exterminio:  
la recurrente historia de la humanidad.  
Le digo en voz baja y no sé si agrego algo  
“abuelo, estas cosas también nos pasaron,  
muchas personas de este lugar fueron en los hechos judíos”.

Miro la figura del viejo contra la tarde  
a través de la ventana el cielo está gris oscuro  
las nubes son movidas por turbulencias.  
Quisiera que ese cielo no me siga hablando.  
“tenés razón, las cosas se repiten.  
Pero lejos en el tiempo  
y mientras le pasan a otros, no parecen ser las mismas”.

Es la hora del poniente  
cuando las palabras balancean sus colores  
y mi abuelo no pronuncia bien el castellano.  
Su acento es tan rebelde que cincuenta años  
diciendo y oyendo en esta tierra  
no pudieron corregir sus asperezas.  
Algunos se burlan de ese acento y sus límpidas lenguas  
son una señal: tienen el alma sucia. Siempre fue así  
La rígida verdad devino en odio y construyó una forma de regir el mundo  
Yo tampoco encajo en ese orden  
soy basura para ellos, un inquieto, un sospechoso  
no domino bien el castellano  
y mi lengua poco limpia no deja de señalar  
a los señores de la limpieza, a sus logros:  
la Raza pura, la Lengua pura, la Religión pura, la Poesía pura  
en un mundo de impurezas, suciedades  
la idea obsesiva del purificador.

Abuelo, me doy una orden  
formulo, me digo, el programa de una vida:  
usar el verbo en presente, en primera persona  
hacer lo que digo al nombrarte  
abolirme, abolir.

Echa azúcar a su taza, revuelve  
me ofrece más galletas dulces.  
¿Será esto la felicidad,  
disolver ilusiones con la cucharita?  
¿Revolver sin mezclar las pasiones, potenciarlas?

Me pregunto si él sabía que cada conversación es la última.  
Al menos yo lo sabía y por eso me expulsé.  
Vi al abuelo caer como un sol con el silencio de un sol  
vi la noche de palabras que produce indiferencia y ruido  
y con la misma claridad veo el amanecer de una repetición nueva  
la anulación del tiempo y la distancia de los cuerpos  
una primavera, una mañana, en que las palabras son más que música  
las diferencias armonizan el mundo y algunas cosas, té mediante,  
charlando con el abuelo, pueden ser vistas como se cree que son.

**JORGE SANTIAGO PEREDNIK**

## Lugones: La lengua quebrada y la transmisión rioplatense

Juan Bautista Ritvo

Para: Alberto Giordano, lector incitador y mejor escritor  
 Aldo Oliva, artesano de una lengua perdida  
 Armando Vites, generoso librero y hombre de letras

La crítica ha cotejado y vinculado el **Buscón** de Quevedo con **La Guerra Gaucha** de Lugones<sup>1</sup>.

Borges, en su prólogo a la antología poética de Leopoldo Lugones considera ineludible el tópico: "A la manera de Quevedo - dice -, cuya mención parece inevitable al tratar de Lugones, éste se propuso escribir con todas las palabras"<sup>2</sup>.

Es curioso: tanto el **Buscón** como **La Guerra Gaucha** han recibido críticas similares; la invención y el esplendor verbal, se dice, han ahogado la acción narrativa. En otro texto, Borges escribe: "El farragoso léxico, la sintaxis a veces inextricable y el abuso de pronombres demostrativos, que con frecuencia obligan al lector a retroceder, entorpecen la lectura seguida. El tema - las incursiones de los milicianos de Güemes hacia 1814 - desaparece bajo la frondosidad del estilo..."<sup>3</sup>

Por su parte, Raimundo Lida, quien recuerda que "Azorin como Unamuno denunciaron en Quevedo lo vacuo de los temas y lo torcido y mezquino de los valores", afirma: "Lo que no puede disimularse es que tan a menudo, en el **Buscón** todo valor novelístico queda aplastado bajo la continua y asombrosa invención verbal. Ayer, Américo Castro podía ver en él una obra en que el escritor, "gran artista... reabsorbe la inanidad de su tema en el estilo mismo", hoy, Francisco Rico lo exalta y condena como "libro genial... y pésima novela picaresca". Las unidades de construcción narrativa que buscan en él algunos de sus admiradores no parecen preocuparle mucho al propio Quevedo"<sup>4</sup>. Y agrega en otro lugar: "El **Buscón** requiere un "buen lector" que no exija del protagonista ni de los otros personajes demasiada unidad de carácter, ni desarrollo demasiado coherente. (...) El lenguaje de Pablos parece emanciparse, cuando quiere, y llamar sobre sí la atención, a expensas del hilo narrativo y de la coherencia y solidez de los personajes"<sup>5</sup>.

Ese "buen lector" es el que la crítica debería proporcionarle a **La Guerra Gaucha**, cuya consideración está aplastada por las exigencias del verosímil llamado realista, que reclama un

<sup>1</sup> Ghiano, Juan Carlos, **Análisis de la guerra gaucha**, Enciclopedia de la literatura argentina, CEAL, Buenos Aires 1967.

<sup>2</sup> Lugones, Leopoldo, **Antología poética**, prólogo y selección de Jorge Luis Borges, Alianza Editorial, Madrid, 1982, p.12

<sup>3</sup> Borges, Jorge Luis, **Leopoldo Lugones**, (ensayo escrito con la colaboración de Betina Edelberg), Pleamar, Buenos Aires, 1965, p. 69.

<sup>4</sup> Lida, Raimundo, **Prosas de Quevedo**, Editorial Crítica, Barcelona, 1981, p.p 255/6.

<sup>5</sup> Ib. p.p 245/6.

lenguaje funcional, acción límpida y lector complaciente y complacido. Buen lector que debería continuar la comparación de textos a la vez tan lejanos y tan próximos sin rendirse a la trivialidad genérica de las taxonomías escolares que se perturban cuando descubren que el malhumorado Lugones era ajeno al humor negro de Quevedo<sup>6</sup> pero recuperan su buen humor al practicar la técnica del catálogo: uno y otro gustan de la metáfora violenta o **catachresis**; uno y otro gustan de la hipérbole; uno y otro exhiben generosamente sus recursos; y así por el estilo.

No obstante, Lida formula sagaces observaciones ajenas al campo del catálogo y que nos pueden indicar el camino de una relación interna entre Quevedo y Lugones, explicarnos por qué éste, en un instante decisivo para sí mismo, para la literatura nacional, para el país - los años iniciales del siglo -, se vuelca hacia el modelo de la prosa de Quevedo.

Dice Lida: "El retrato de Cabra se va formando en movimiento discorde y centrífugo. Cada rasgo se emancipa, se humaniza o animaliza para agredir a los otros o, como en un sálvese-quien-pueda, desentenderse de la figura total y orgánica (canon o anticanon) y echarse por su propia cuenta en busca de remedio a la calamidad. (...) Las fantasmagorías cómico-infernales de Quevedo ofrecen terreno particularmente favorable a su impulso desintegrador. En el "Sueño del Juicio Final", al son de la trompeta se remueve la tierra y salen de ella los huesos humanos, unos en busca de otros. ... Si esperábamos que la reunión de las almas con sus "antiguos cuerpos" fuera normal y uniforme, Quevedo nos mostrará algunas almas llenas de temor y de asco de sus propios cuerpos, a su vez ridículamente revueltos y estropeados... Y en la obra entera de Quevedo, tantos otros ejercicios de fragmentarismo, que por un lado recuerdan al Bosco y, por otro, parecerían anticipar a los crueles despedazamientos literarios de hoy, a lo Henry Miller, a lo Céline, a lo Donleavy".

Quiero retener estas expresiones: "impulso desintegrador" y, sobre todo, "movimiento discorde y centrífugo".<sup>7</sup>

Voy a transcribir un párrafo del último cuento de **La Guerra Gaucha**:

"El país, hirviendo de montoneras, no mermaba su entusiasmo. ...Así se guerreó durante cuatro años...

Y sin armas... Y sin ganado... Y sin recursos...

En las aldeas pordioseaban hirsutos mutilados y horrorizaban ciertas figuras de pesadilla. Uno como meteorizado, el vientre enorme, expeliendo fuego de las entrañas que horadó una bayoneta; otro gangrenado hasta la cintura: - dos ojos feroces de fiebre como dos copas de alcohol ardiendo; otro que llagado en el monte enfureció de impotencia oliscando, y a cadáver, un balazo en la cadera, atestado de larvas; otro, barbudo, la cabeza doblada sobre el pecho, desnucado de un mandoble; otro que mascaba filosóficamente su coca, mientras con una paja la médica le extraía por succión el pus de un lanzazo. Y el más atroz - uno cuya fisonomía excavaba un solo agujero: labios, nariz y ojos arrancados por un casco de bomba, y para colmo vivo!" (Güemes, pp.266/7)<sup>8</sup>

(Como advertirá el lector atento, los puntos suspensivos del comienzo no son del texto del cuento y han sido colocados por mí para que se advierta el orden retórico)

La repetición de la función proposicional **Y sin...** oficia de exergo retórico al fragmento principal, al que para valorarlo, es preciso sustraerlo del contexto, típico tópico de alegato patriótico en favor de las montoneras de Güemes, que guerrearon sin armas, sin recursos, sin gloria pero con valor. Los dos verbos iniciales, esperpénticos<sup>9</sup>, de trazo grueso y pesado, encuadran una progresión que se encamina, a través de la dislocación y la descomposición, a ese agujero final que todo lo consume.

Agujero sí, pero no vacío o, en cualquier caso, falso vacío, porque es compacto e impenetrable como la tiniebla, viscoso como el río enarenado.

<sup>6</sup> El humor negro requiere, como condición mínima, una percepción aguda de la diferencia entre el Absoluto y los irrisorios medios de que disponemos para alcanzarlo. Como Lugones era un gnóstico, en el sentido integral del término, estaba excluido de esta forma radical del humor. Por lo general, también de la ironía, salvo, quizá, **El Lunario**.

<sup>7</sup> Ib. notas 4 y 5; p.p. 264/266

<sup>8</sup> Lugones, Leopoldo, **La Guerra Gaucha**, edición corregida, anotada y con un vocabulario compuesto por Leopoldo Lugones (hijo), ediciones Centurión, Buenos Aires, 1962. De ahora en más, las citas de páginas, estén o no acompañadas por el nombre del relato respectivo, que carecen de otro señalamiento, remiten a esta edición.

<sup>9</sup> Fue Anderson Imbert quien relacionó el estilo lugoniano en **La Guerra...** con el esperpento de Valle - Inclán. La comparación es válida, aunque parcial; en Lugones el trazo caricatural jamás tiende al efecto cómico o tragicómico.

El clímax de la **ekfrasis** lugoniana - sea que se ubique en el medio, sea que se localice en la frase final -, presenta el carácter de **mancha**: explosión del objeto que antes ha implosionado y ahora se disuelve invadiendo el encuadre y entorpeciendo la imagen del lector.

En otro sitio (p.99) dice: “La tarde se amodorroba en una calurosa luminosidad, cianurando el cielo”<sup>10</sup>. Frondosas eminencias encajonaban la llanura a cuyo fondo erguía la sierra como una mole de hierro fundido. Una nube inclinábase hacia el sol, adquiriendo en su descenso espesores de ova. Sobre una pared distante, algún cacharro concentraba la luz en un punto ardentísimo, especie de llaga ustoria hormigueada de agujas”.

El cianuro quema y destruye (¿purifica?); el hierro fundido resiste (aunque la connotación de “fundido” evoque la disipación). La “luz ardentísima” es un punto de máxima intensidad aunque sea el adjetivo aplicado a “llaga”, el que decida el sentido final de la descripción: **ustorio** es un cultismo que proviene del latín; designa la acción de quemar; por su parte, los espejos ustorios son aquéllos que reflejan los rayos solares y producen intenso calor. Nuevamente la imagen centrada y equilibrada por sus bordes tiende a disolverse, pero no ya en agujero negro sino en pira del sacrificio purificadorio. No obstante, estamos lejos aún del singular objeto lugoniano. Estas imágenes que han perdido ya su encuadre y su perspectiva, tienden no a rarefaccionarse, sino, por el contrario, a condensarse cada vez más en espesores de ova (es decir, en masa de huevecillos de pez) o en hormigueo de agujas, o, para citar expresiones que emergen aquí y allá con fuerza atractiva, “opacidad de aluminio” (p.118) y desechos: “heces de añil” (ib.), “lavazas de tintorería” (p.117); o cosas intransparentes: “desbordamientos de arcilla”, “cenit de zinc” (p.267). La mancha, finalmente intacta, virginal, extremadamente consistente y sin fisuras ni huecos y no obstante y contradictoriamente cargada de huellas de los desgastes, las fricciones, los roces, los golpes aviesos, encalla en un objeto frío, mortal, mineral, que repele en virtud de su extremada menesterosidad - más que en ningún caso podría inspirar piedad -, y de su no menos rechazante ausencia de ritmo vital, potencia de ondulación y de continuidad y de su culto al ciego dolor.

A diferencia de la poesía de Montale - permítame el lector esta comparación ucrónica y utópica -, nos falta el “desmenuzado murmullo de la arena” y el zafiro, que carente de luz rueda sin parpadeos.

Como defensa contra este lugar sin sostén, Lugones urde una doble y opuesta estrategia; construirá, simultáneamente, una épica de los elementos enfrentada a una lírica de la disolución.

Antes de analizar la épica y la lírica, es preciso que nos volvamos sobre la expresión que en el segundo de los sonetos de **Los doce gozos** - la “transparencia ustoria” -, designa la mancha en estado de incandescencia solar: el brillo que fulge y quema la mirada del ojo ávido<sup>11</sup>.

Podríamos comparar este movimiento de aprehensión del incandescer con la prosa decadente del joven Barrés, quien en 1893 escribió un pequeño texto “Sobre la descomposición”: “Es en el jardín del Grand Trianon, más abajo de la terraza, a la derecha y encima de la escalera que desciende al Canal, donde hay un césped adecuado para acoger a un cadáver y, ante nuestra imaginación, depurarlo de sus partes repugnantes.

Aquí, al fin, acepto la muerte.

Solo noviembre me espanta, tan negro, sin ningún deseo de llorar y que compondrá la podredumbre con estas hojas que, bajo nuestros pasos, hacen un ruido de seda rozada”.<sup>12</sup>

La complacencia en la podredumbre y la disolución voluptuosa de la carne se sostienen en un límite fetichista: el frotamiento, el roce, el murmullo del crujido sedoso y sedante despliegan el velo necesario para que la repugnancia no invada el cuadro. El roce es, para Barrés, una forma mínima y basal del pliegue, ese corte en el origen que encabalga múltiples movimientos de torsión.

El incandescer de Lugones no se pliega - y entonces tampoco hay repliegue y menos despliegue - Es que Quevedo le ha transmitido la fuerza disruptiva del movimiento descriptivo discorde y centrífugo que no reposa en si mismo porque es un lugar de tránsito hacia otra instancia; pero a diferencia de él, las partes sometidas al todo de la **ekfrasis**, ya ni siquiera conservan su identidad.

<sup>10</sup> El estólido Lugones (h.) subraya, en la nota correspondiente, el azul del producto, dejando de lado su carácter destructivo. La circunstancia es siniestra si se piensa que Lugones se suicidó precisamente con cianuro.

<sup>11</sup> Lugones, Leopoldo, **Los Crepúsculos del jardín**, Arnaldo Moen y hermano, editores, Buenos Aires, 1905.

<sup>12</sup> Texto incluido en Barrés, Maurice **Du Sang, de la Volupté et de la Mort**, Emile-Paul Editeur, París, 1910.

Son manchas expresionistas de un puro y ciego dolor.

Lo que he llamado épica de los elementos y lírica de la disolución, no resuelven el transobjeto puro y ciego, se limitan - como veremos - a desplazar su carga mortífera, razón por la cual es inevitable que nos preguntemos dónde va a parar todo esto.

No es difícil responder: a la muerte. En el que quizá sea el mejor poema que haya escrito - "Historia de mi muerte" -, dice el verso final: "Y solté el cabo, y se me fue la vida" <sup>13</sup>. Es la que llamaré la muerte melancólica. Mas hay otra, ligada a la vida pública de Lugones y más precisamente a su nacionalismo, a su enfático acento tardocriollo, que caricaturiza con involuntaria y lúgubre comicidad su hijo, cuando dice: "Deplorable efecto causa cualquiera que monta a caballo sin saberlo hacer" <sup>14</sup>; esa otra es la muerte patriótica, encarnada en el apóstol de "la hora de la espada", aunque esté presente la creciente confusión de musa y de museo y en la reducción de la herencia a mausoleo, que culmina en el culto a los muertos y en la veneración de la tierra en perfecta consonancia, en este punto, con Barrés.

Si el espacio mineral de **La Guerra Gaucha** - en el cual encuentran su sitio y justificación los tecnicismos de la química y de los materiales industriales -, culmina en negra virginidad y en fría opacidad metálica, la épica de los elementos empieza por llevar esta tendencia al máximo para producir, desde allí, el comienzo de una deflagración de la materia. Así, en el cuento inicial (p.9) dice: "Aquel levantamiento de piedras, sin más terreno que llenar, gibábase en cumbres; y éstas, en un pausado insomnio, a medias se desembozaban de la noche". El máximo de contracción de la materia hace que ésta, míticamente, salte hacia arriba en una giba de piedra. Es el preludeo al segundo y dilatado momento de esta épica que no distingue, por razones de estructura, entre los reinos de la naturaleza: el hombre se funde con el caballo y el caballo con el entorno pétreo.

Luego viene la deflagración, sea aguacero ("soplos de huracán bascularon la selva", p. 26), tempestad o entrevero de montoneros con maturrangos.

Hay algo muy peculiar en la sensibilidad de la época, de la que Lugones es **médium**. El disciplinamiento del cuerpo - del que el positivismo forma parte al reducir el alma a pura irritabilidad "mineralizada de hastío" -; la cuantificación rigurosa del trabajo, la vigencia extrema del principio de economía - el máximo de rendimiento con el mínimo de esfuerzo -, la separación abrupta de la vida privada de la pública y la correlativa transformación de las energías erráticas en intimidad cristalizada, han generado uno de los fantasmas más singulares de la época: el de la inmovilidad ofélica, que las palabras proyectivas de Maeterlinck expresan mejor que nadie - "...escapar por arriba a la fatalidad de abajo..."; vernos "eximidos de las leyes más pesadas de la materia"; "Esa necesidad de movimiento, ese apetito de espacio..." <sup>15</sup>.

¿La deflagración de la materia literaria no es un modo de dar cauce a la eléctrica irritabilidad, de protestar a la vez que de confirmar la oscura sombra de la inmovilidad, evocada por "La isla de los muertos" de Arnold Böcklin y "Ophelia" de John Everett Millais?

"Llovía y llovía..."

Como la luna hizo con agua, no cambiaría el tiempo hasta el cuarto creciente. Cuatro días después seguía lo mismo, encenagándose todo, enronqueciendo cada vez más sus gárgaras las avenidas. (...)

Por el cielo plúmbeo rodaban las tormentas, una tras otra, sus densidades fuliginosas. Algún trueno propagaba retumbos. (...) La noche suscitaba en los pantanos lúgubres gangueos. ... Bajo el cañizo de las chozas ayeaba la desesperación". ("Milagro", p.140)

No sólo hay aquí aliteración: "enronqueciendo ... rodaban ... Algún trueno propagaba retumbos". Hay el agua que brota a borbollones, saliéndose de madre; hay gangueos y lamentos. Hay lo que explota de un modo irregular, violento, como un interior que pugnara por asomarse, exhibirse, consumarse y consumir a todo, casi sin propósito y sin plan.

Bajo el imperio de la luna, astro de lo mecánico, discontinuo y saltígrado, la lengua quiebra el paisaje imaginado.

<sup>13</sup> Poema incluido en **El Libro Fiel**, en Lugones, Leopoldo, **Obras poéticas completas**, Aguilar, Madrid, 1948

<sup>14</sup> Semejantes palabras están incluidas en el epílogo a la obra de Lugones en la edición citada de **La Guerra...**

<sup>15</sup> Maeterlinck, Maurice, **La inteligencia de las flores**, J.L. Borges, biblioteca personal, Hyspamérica, Buenos Aires, 1985, p.p.12/13.

La lírica de la disolución responde, en alternancia directa con la épica de los elementos y que no conoce mediación o proporción de enlace, al mismo impulso básico: huir del transobjeto puro y ciego, convocar al fantasma <sup>16</sup> de la inmovilidad para sustraerse a él, pero intentará la rarefacción de la materia.

“La noche, entretanto, sobrealzaba sus enormes paredes. De cuando en cuando un relámpago abrazaba en su amplitud oscilante los lindes del panorama. Cerros y bosques traslucían en la sulfúrea iluminación...” (p.120)

Un marco monumental - las paredes sobrealzadas, enormes -, prepara la acción de la luz, evaporante y evaporada: oscilante, translúcida, sulfúrea.

O bien: “Crudamente lavado por el sol, el paisaje se descoloraba en una tremulación de vidrio neutro. El polvo reflejaba visos de albayalde. En la napa de luz de la siesta rielaban largos temblores” (p. 45)

El modernismo ha heredado del sensacionismo francés <sup>17</sup> el arte de describir al objeto y a su entorno mediante términos **titilantes** que señalaban una intermitencia sobre un fondo de extinción. La existencia del objeto - indistinguible de la sensación que de él se tenga -, alterna rápidamente entre el ser y el no ser pero a un ritmo cada vez más decolorado, más marchito, tremulante; y, no obstante, no cesa de brillar pero en mil direcciones distintas, diseminadas, inabarcables para la morada del ojo. Del objeto se ha extraído, junto con la densidad, la duración temporal y la sustancia espacial.

**La Guerra Gaucha** está constituida por veintidós narraciones breves que exaltan la lucha de las montoneras del noroeste contra tropas realistas.

La acción es elemental y monótona; los personajes son a la vez típicos y anónimos; casi no hay diálogos entre ellos; la temporalidad narrativa se precipita rápidamente hacia un final ejemplar, en el que los maturrangos son crueles y sórdidos - rechazados hasta por la naturaleza -, y los criollos sacrificados, insumisos, ávidos de libertad y de amor a la causa. Un patriotismo de revista escolar y de escarapela domina la dramática.

Los tópicos patrióticos que en ese momento del país <sup>18</sup> terminan de cristalizarse -, se prodigan con generosa redundancia a través de **La Prensa** y **La Nación**, **Caras y Caretas** y las recién fundadas revistas **El Hogar** y **P.B.T.** (1904). Los Andes, majestuosos; el Héroe, que salvó la Patria; El Gaucho, que cimentó la libertad de la Nación; los Ganados, fecundísimos, y las Mieses, sonrientes; La Nación, europea y azulísima, cornucopia del mundo; empiezan a consolidar - con el auxilio esencial de la institución escolar -, el nuevo **kitsch** azul y blanco de la ciudad portuaria.

La escenografía urbana flamante - a la que Lugones se pliega sin dejar de resistírsele con la química de su lengua descriptiva -, se integra con la estática de la iconografía de los próceres, que siempre fija las poses y los rasgos distintivos; el retorno, en la prensa y la literatura, a la retórica neoclásica, bronceína y marmórea; el vestuario militar que en catarata de hojalata, penachos al viento, morriones, insignias de oro, imita la pompa y el modo centroeuropeo, y la proliferación aldeana de fiesta patria, disparo de bombas, procesión, desfile, montaje de cuadros alegóricos por sociedades de beneficencia y asociaciones de socorros mutuos.

El prologuista de la edición mexicana de **La Guerra Gaucha** <sup>19</sup> incurre en un prejuicio revelador cuando, incidentalmente, dice: “Otra simbiosis además de la del paisaje es la del hombre y el caballo, tan característica de la literatura gauchesca...”.

<sup>16</sup> En este contexto llamo fantasma a cualquier formación imaginaria que permanece en suspenso entre la vida y la muerte: un demoníaco pertenecer a ambos mundos y simultáneamente a ninguno.

<sup>17</sup> Decir sensacionismo no es decir empirismo; el primero manifiesta la disolución de la percepción; es por así decirlo, el a posteriori de la percepción sensible cuando termina por estallar.

El empirismo es la sensación abstracta, considerada **anterior** a la percepción.

<sup>18</sup> La expresión alude no sólo a la obvia entrada de Argentina en el mercado mundial, sino a algo no siempre considerado: el cambio de formas de la sensibilidad que se experimenta de modo concomitante a esa entrada. En el Uruguay estudió el fenómeno el historiador José Pedro Barrán en una obra en dos volúmenes que, pese a sus incertidumbres metodológicas que aquí no puedo analizar, es de innegable interés para nosotros.

Barrán, José Pedro, **Historia de la sensibilidad en el Uruguay**, tomo 1, La cultura “bárbara”: 1800-1860 y tomo 2, El disciplinamiento, 1860-1920, ediciones de la Banda Oriental, Montevideo, 1990.

<sup>19</sup> El prologuista es Lourdes Franco Bagnouls; texto incluido en Lugones, Leopoldo, **La Guerra Gaucha**, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Coyoacán, 1995.

Pese al desdichado uso de “simbiosis”, sabemos qué noción reitera: la del fantasma de la multitud - confusión sin nombre propio ni discriminación, alianza inmediata de elementos tan poderosos como inestables y caprichosos -; la del estado de naturaleza que la obra de Ramos Mejía evoca con devastadora inocencia: -“inminencia de multitud”, nos dice, para luego nombrar el terror, la veneración y el fanatismo “Hoy que estamos sustraídos a las influencias de entonces, ya que como críticos **no somos multitud**...”<sup>20</sup>.

Entre la literatura gauchesca y la institución literaria que nace con, por y a través de Lugones, el corte es abrupto. Para simplificar y ejemplificar abusivamente, podríamos decir que entre Hernández y Lugones está Ramos Mejía con su noción a la vez romántica y positivista de multitud que permite, según los casos, denostar la masa acrítica o exaltar su fuerza o ambas cosas simultáneamente; siempre sobre ese horizonte de confusión de hombre con hombre porque el hombre de la multitud es natural.

El mundo de Hernández, de él y del **Martín Fierro**, de su hermano Rafael, de Guido y Spano, para el cual el caballo es instrumento y compañía y no motivo de exhibición alegórica y menos aún de énfasis belisariorroldanesco, mundo austero, democrático y federal, el de las últimas montoneras, de Aparicio Saravia en la Banda Oriental y del jordanismo en Entre Ríos, mundo que presiente su próxima extinción, es ajeno a toda **épica de la multitud** y de todo culto a las denominadas **fuerzas elementales**; desde Bartolomé Hidalgo hasta las tardías payadas del uruguayo Elías Regules, el gauchipolítico se expresa en primera persona y en nombre propio se dirige a otros que también tienen nombres.

No obstante, en Lugones la coalescencia del hombre y el caballo adquiere una dimensión que quizá podría haber desarrollado Ramos Mejía, que incluso se puede leer desleída en algunos sitios de **Las multitudes argentinas**, si bien aplastada por la ineptitud literaria y los prejuicios del autor; me refiero a un párrafo de frases simples y de sintaxis clara, ubicado en el primer cuento de **La Guerra Gaucha**: “Hombre y bestia amalgamábanse en la mutua afición sin el estorbo de una idea. Nada más que una cosa quería el jinete: correr. Nada más que una cosa sabía el caballo: correr. Y de este modo el caballo constituía el pensamiento de su jinete” (p.10).

Más allá de la simetría del correr, nos atrae en la expresión el añorar un puro pensamiento que tenga por objeto a un no menos puro movimiento, ininterrumpido, libre, desatado de cualquier constricción, impulso indefinido, sin comienzo ni final, tan profundo como un sueño que albergara dentro de sí otro sueño, profundo e inaccesible y, sin embargo, tangible al tiempo que indiscernible.

Estamos lejos del criollismo y de la estampa de revista infantil; en un Buenos Aires que vive el cenit de la confusión de lenguas en el apogeo de la inmigración, en la transición brusca entre dos mundos, cuando la unidad de la lengua escrita se ha quebrado y la ausencia de pautas provocan vértigo, miedo, retracción hacia la autoridad que finja nobleza y antigüedad (aunque sea **kitsch**), Lugones se aferra tenazmente a su quebrada lengua más manierista que barroca y quisiera, con igual fervor, rechazar al pensamiento.

El ideal de Lugones, inexpresado, quizá esté aquí: una lengua convulsa que opera en el desierto de la elocución donde fulge un rayo, el espectro de un novillo cimbra el cuerpo a ras de tierra y a la sombra de los árboles crece incesante el monte.

(Desde luego: es la lengua de **La Guerra Gaucha**, no la del **Lunario sentimental** (que no es sentimental y posee humor e ironía como ninguna obra de Lugones) o la de **El libro fiel**, que sí es sentimental. La diversidad de lenguas de Lugones - pese a sus múltiples entrecruzamientos -, es uno de los datos mayores de su complejidad.)

En un ensayo dedicado a Odilon Redon, Jean Cassou <sup>21</sup>compara, de un modo incidental, la descripción literaria con la pictórica y, muy especialmente la de Flaubert y el naturalismo zoliano con la de Gustave Moreau.

La literatura - dice-, es un arte temporal; cuando se aplica a describir escenas detenidas - “Hilos de perlas **caían**... **Tenía** sobre el pecho...”-, los verbos que se ligan a la carga ornamental del adjetivo, están privados de acción, son vocablos muertos porque no expresan un advenimiento. En el siglo pasado, por imperio de las costumbres y de la evolución literaria, la descripción se convirtió en un

<sup>20</sup> Ramos Mejía, José **Las Multitudes Argentinas**, Editorial Constancio Vigil, Rosario, 1974.

<sup>21</sup> Cassou, Jean **Odilon Redon**, Viscontea, Buenos Aires, s/f

género autónomo, reclamado por el vivo sentido de la propiedad durante el reinado de Luis Felipe y la gran difusión de “la manía de la decoración, de las antiguallas, de las residencias antiguas llenas de objetos de valor. Por esto, el estilo catálogo para la venta, las guías de viaje, las informaciones arqueológicas”.

Pero, ¿sí retorna lo muerto no retornará lo que está censurado en el relato?. De hecho, en Zola la **ekfrasis** opone radicalmente el Zola descriptor al Zola narrador; y los opone tanto ideológica como poéticamente. Él posee un gusto de idólatra por la posesión y la destrucción de lo poseído; una relación ambigua con el oropel y la sofocante cultura de bazar persa.

La **ekfrasis** zoliana (y con mayor razón la de Huysmans), su crecimiento a expensas de la economía del relato, instituyen un sistema de descomposición de la novelística moderna; y en este sentido retorna el carácter y el alcance que la descripción tenía en el manierismo latino. Si la descripción tiene el destino del cadáver, el sitio de Lugones es ejemplar.

Hallamos en Lugones una doble contradicción: entre su talento mecánico y sus finalidades orgánicas, para llamar ambos aspectos de algún modo; pero también entre su moral de escribiente y su ética de escritor.

En lo que respecta a la moral Lugones siempre concibió su lugar - frecuentara las ideas que fueran -, como el de un representante iluminado (en el sentido gnóstico del vocablo, no el iluminista), vanguardia despótica (ahora sí en el sentido del despotismo ilustrado) de la masa ante el Príncipe, cuyo servidor era, autoritario y reservado - un Príncipe capaz de encarnar el mito de “la ambición más colosal y la más increíble sed de grandeza, prescindiendo del objeto y del éxito mismos”<sup>22</sup> (Cuidadosamente disimulado en su vida pública, notorio en la privada, había en él algo más que servil, abyecto; - lo insinúan sino lo muestran su colaboración en el golpe del 30 con gente que, en definitiva, lo despreciaba, el silencio con que soportaba los desdenes de Uriburu, el modo de estar sometido a los siniestros manejos de su mujer y de su hijo y, sobre todo, haber producido el hijo que produjo...

La crítica ha exhibido tantas veces la exhibición de armas de Lugones y ha hecho comentarios tan fáciles y facilitados sin advertir, otras tantas, que su frágil y desmoronada abyección practicaba desvíos, subterfugios y rodeos antes de volverse, fatalmente, sobre sí misma.)

El ideal de armonía elocutiva y de belleza que armó (muy acartonado; sin duda versión momificada del rubenismo) estaba también al servicio del Príncipe para quien se transforma, en sus años finales, en caballero (en el sentido wagneriano) de la Dama del Lago a la que entrega la vida: a ella el sirviente y escribiente (que ahora firma Osolón de Ploguel, cursi corazón cuyo yo imperativo “Patria, digo...” ahora es poltrona regalona) le dedica endechas, romanzas, cantigas, canciones que encubren con “clarines marciales” y con bambúes, y rosas, y lunas, la indudable autenticidad de su pasión: - en su erótica más acendrada, más conmovedora, no hay una sola palabra que escape a la retórica de profesor emérito de aquellos tiempos - de éstos que disimulan en un cajón las rimas adolescentes que ripiaban y todavía ripian.<sup>23</sup>

La ética de escritor es algo distinto - y los lugonianos suelen ignorarla. Ha anotado con perspicacia Borges que, según Caillet-Bois, Lugones era “el poeta del diccionario”. Luego agrega: “Insensible al ambiente de las palabras, a su contexto emocional, Lugones las prodigaba atento sólo a su definición”.<sup>24</sup>

Es que para el diccionario - sobre todo cuando es filológico y de siglos anteriores -, la lengua es siempre **lengua muerta**. Lugones asombra; compone **La Guerra Gaucha** como un extranjero que sabe de un idioma absolutamente todo, menos cómo se habla porque jamás practicó o ni siquiera escuchó una conversación en esa lengua. Su ética rechaza todo lo que viene del medio a comienzos de siglo y en Buenos Aires. No lejos de lo que era por entonces el centro, pero sí totalmente alejado de Barracas y de la Boca, donde vivió apenas llegó a la capital, entre italianos, alemanes y otros gringos, e instalado en un hotelito de la calle Ecuador, esboza una estrategia y una ficción: como imperan el

<sup>22</sup> La expresión entre comillas le pertenece a Jacob Burckhardt y pertenece a su obra **La cultura del Renacimiento en Italia**, Losada, Buenos Aires, 1952, p.121

<sup>23</sup> Lugones, Leopoldo, **Cancionero de Aglura**, cartas y poemas inéditos, Tres Tiempos, Buenos Aires, 1984

<sup>24</sup> ib. nota 2, p. 13

cocoliche, la mezclanza, el cambalache, y los intelectuales ejercen una lengua copiosa e informe, no existe en el Río de la Plata lengua que pueda juzgarse literaria.

Ergo, hay que inventar Otra lengua, pero con los elementos de lo que fue el castellano; el castellano de la dormición en los viejos diccionarios, calcados sobre el latín.

¿Qué decir de un vocabulario en el que coexisten los viejos “majaderos” y los caudillos “amancebados” con las estrellas que se “histerizan”? (Véanse, por caso, pp.82, 254)

¿Qué decir de esa larga oración del relato **Chasque** (p.220), ya subrayado por Ghiano, cuyos recursos estilísticos están proclamados como si los hubiera localizado no en tienda de anticuarios sino en bazar rioplatense?.

“Traían media semana de repecho, calcinados por el sol, de día; disecados de noche por las escarchas, y zamarreándolos siempre -¡por Dios santo! - siempre, siempre, con la aspereza de un cuchillo que escama o con el pululante ardor de un sinapismo; ora jadeando en acezos de mastín, ora alborotándose en ímpetus de máquina desgobernada; afinándose con flajelaciones de varilla, cacheteando con brutalidad de manopla; ciclón a veces, que retorció en furibunda espiral su embudo de arena; a veces cierzo que tullía con dolores de cintarazo; duro y diáfano como el vidrio, lóbrego de bruma cual frenético harapo; entretenido en empujar durante un día entero, hacia un mismo punto, para sobresaltarse de repente con ímpetus de loco y estrellarse contra la montaña haciéndola temblar con pavor tremendo; o encaprichado en serenar de pronto extensiones que paralizaba un hielo mortal, como si se hubiera destapado alguna bodega del abismo; para volver muy luego a las convulsiones, con intermitentes bufidos de arranque y definitiva carga a fondo otra vez, aullando el horror de epilépticos equilibrios sobre el vértigo, rallando en torbellinos el hielo de los taludes, como uno que se despeñara en crispación de garras sobre aquella pared - y siempre despierto, zumbádoles siempre sobre las carnes su látigo de arena, el monstruoso viento de la montaña”. (p.p. 220/1)

El sujeto, el “monstruoso viento de la montaña”, aparece recién al final y varias formas organizadoras - adverbios, adjetivos, verbos -, urden la trama que se anticipa al sujeto, combinando efectos de paralelismo y de suspensión con ciertos complementos circunstanciales que, como suele ocurrir en Lugones -, muestran el tremendismo heredado de Hugo y Poe.

El áspero léxico de las técnicas industriales y de las ciencias médicas, sulfura y exfolia el objeto mientras una fuerza sin ley se consume de manera exacerbada - durísimos términos, “manopla”, “máquina desgobernada”, “varilla” y movimientos violentos, “ímpetus de loco”, “furibunda espiral”, muestran ese culto expresionista a la irritabilidad que caracterizan al manierismo modernista.

Esta sensibilidad dolorida, negra y frenética, quizá posea un trasfondo metafísico: sacar de quicio al Universo para que revele de qué misteriosa energía está hecho.

En el primer relato del libro, un capitán llora de gloria, ante el sol y las cumbres, por la hazaña de quien ha dado la vida por rescatar un trofeo; en el último, en su última línea, el sitio que ocupaba la cabeza de Güemes es ocupado ahora por el sol de Mayo.

Siempre los cuerpos destrozados por la tensión heroica; siempre el escenario que rehúye la simple extensión de la llanura para adaptarse a los meandros del bosque o a las quebraduras de la montaña.

Lugones intenta relatar esta mitogenia elemental - que en nada es ajena a los libros españoles de caballería que, a veces, cita (ver p. 82), con los recursos de una lengua mecánica, quebrada.

La lengua orgánica posee sentido de la transición, del matiz, de la mediación y, antes que nada, un pliegue de viva homogeneidad que subordine las dispersas heterotopías. Sarmiento era un escritor orgánico que amaba lo vivo de la lengua y confiaba en que a través de ella podía aspirar a dominar y configurar la realidad a la medida de su proyecto. Lugones amaba lo muerto de la lengua - las convenciones gramaticales y sus reivindicaciones, las sujeciones métricas, los diccionarios filológicos; estaba fascinado por lenguas muertas (el latín) o alejadas (el árabe) y hallaba en el interlocutor (en sus variados nombres y figuras) un llamado vacío e insistente a articular esas partes muertas en un conjunto, como si el llamado fuera una pura exigencia sin intención ni objeto; a diferencia de Sarmiento, para quien el interlocutor - sea amado, sea odiado -, le otorgaba la felicidad del hilo de Ariadna, como cuando dice, pongamos por caso, que va a **pintar** a Buenos Aires y los colores de Hamlet acuden a él con rapidez, incluso con vértigo; - Lugones, por el contrario, literalmente bulle de palabras y giros centrifugos a los que debe darles un armazón casi habitualmente

precario, porque los modos del objeto se desagregan y jadean, desgovernados; apariencias sin sustancia.

Hay, desde luego, diferencias de época y de estilos, pero también limitaciones técnicas y subjetivas inextricablemente mezcladas con las primeras.

Lugones se siente en su medio cuando presenta a un idiota o a una loca; pero luego no sabe qué hacer con ellos y se entrega a la combustión descriptiva, que en ningún caso es, como en Larreta, ornamental y sentimental.<sup>25</sup>

No sabe (o no puede) pasar de la inmovilidad a la movilidad, salvo por saltos bruscos. Cada vez que un grupo está en acecho, listo para caer sobre el enemigo; cada vez que la acción se precipita en una brutal confusión de animales, hombres y armas en un entorno salvaje, de matorrales o de rocas, en lo que con un viejo vocablo llamamos entrevero, la prosa de Lugones alcanza su culminación. Pero allí donde los lazos ambiguos del erotismo y la amistad se insinúan, se deshilacha sin remedio ya no el objeto sino la misma retórica que lo construye. Lo que está vivo - flexible y sinuoso, en su alcance mítico de ciclo que no cesa de transformar la recta en curva -, es reducido a trazo fijo que altera primero y rompe luego la continuidad en la discontinuidad al tiempo que deja de integrar la diversidad. Trazos fijos de una disforme escritura.

Un matorral se convierte en garabato (p. 240); un río en renglón (p. 157); llega, a la postre, a hacer un preciso inventario de las marcas que en la ceniza deja el gaucho mientras contempla, silencioso, el fuego (p.163) Estas descripciones, nacidas quizá de una inhibición, de una necesidad imperiosa de detener el flujo e inmovilizar el cuadro, presenta un valor que jamás alcanza la edulcorada descripción de Larreta, con sus convencionales cuadros parnasianos de figuras de la España de Felipe II; aquí la inmovilidad sugiere pompa de teatro envejecido y altivez de melodrama, poco menos que cursi.

En Lugones los trazos en las ceniza retienen el misterio y la cifra de la voz de acerbo dolor, consumada en ola de piedra que ya no atrae a ninguna ola y persiste en la más altiva ausencia de pensamiento - memoria sí pero memoria de nada, memoria sin mundo y traza ya sin lector.

“Silencio”<sup>26</sup>, el poema que cierra el **Libro de paisajes**, responde con su “sueño de piedra” a las marcas en la ceniza:

“Gotea, muda, la fuente,  
Y hasta su labio de piedra,  
La lentitud de la hiedra  
Se alarga infinitamente.

En la quietud del pensil  
Que, como muerta, la estancia,  
Parece la fuente blanca  
Una tumba juvenil.

El mismo sueño de piedra,  
Tumbas y fuentes abisma,  
Eternizado en la misma  
Fidelidad de la hiedra”.

<sup>25</sup> Alonso, Amado, *Ensayo sobre la novela histórica. El modernismo en la Gloria de Don Ramiro*, Instituto de Filología de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, 1942.

<sup>26</sup> Lugones, *Obras completas de poesía* cit., p. 621.

## MAGNOLIA

En los instantes en que destiñe el frío,  
cuando más allá de las adornadas casas  
se desvive el desconsuelo.  
Urdiendo intrigas palaciegas,  
lo que supera el poder de la palabra.  
Manoteando esquirlas,  
sufriendo la monotonía de bailes encaramados.  
La virtud de tener horarios.  
Miradas que reconocen.

Abiertamente,  
nada se puede decir.  
Por la nostalgia  
nadie ha muerto.  
Es lo de siempre,  
los ojos raros,  
el rostro expectante.  
Mil virtudes no han podido con el orgullo.

Los deberes o el renunciamiento.  
Tener las manos ya exánimes.  
Asciende el color,  
sucesión de estaciones.

Organigrama de despedida  
que alguien llenó de tampones.

Es a esa silueta blanca y castiza  
que la muralla del río esconde para mostrarla.

## VUELTA

Junté las cosas  
y me pregunté:  
¿es mejor el regreso o la nostalgia?  
Sin embargo,  
alejé las tribulaciones y penetré en la casa.  
Las paredes asemejaban seres inquietos.  
Estaba loco porque era como si todo esperara.  
Tomé una vela y, con su cera derretida,  
embadurné las tablas.  
Reía...  
Con las hojas del diario desparramé la vida.  
Todo tan curioso  
que del fondo de la maleta,  
extraje el libro.  
Dejé todo y, al quedar solo,  
oré por Dios.

# NADIE

Yo miro hacia lo lejos  
no para encontrarte,  
sino por el ¿qué pasa?.  
¿Hacia qué abstracción corre el hombre?

No me encuentro en la naturaleza.  
Sólo en las ciudades de pureza mineral,  
allí donde la idolatría renace a cada instante  
y el sol no ilumina las gradas.

No existen caminos,  
Calles inconducentes.  
Átomos,  
bostezos.  
Anomalías bien dispuestas  
y el sueño sin meta.

Por eso la tintura,  
un afiatamiento.  
(Los diletantes sombreros del burgués ecléctico  
que nunca fuiste).

Ahora es cuando aburren  
las largas descripciones del velero.  
Como un cimientado mal colgado,  
el don de la ubicuidad se postra a tu lado.

Dolores que va trayendo el mundo.

Uácari de plumas  
que encontraste en la rua,  
agonizante.

Cuántas veces alguien te pidió ayuda  
y por temor, indiferencia o,  
peor aún,  
por tu maldito tiempo,  
seguiste de largo.

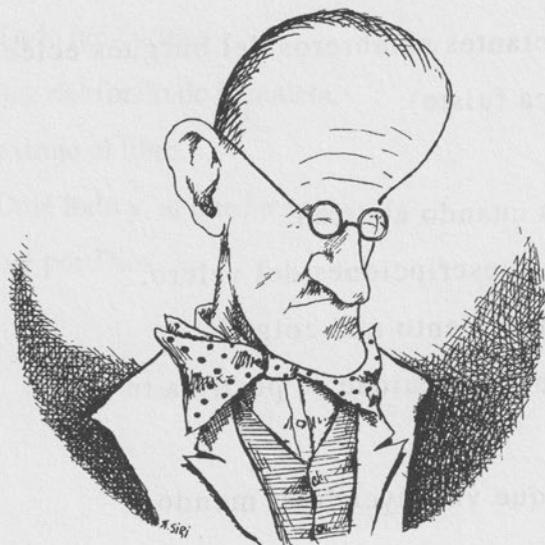
Por eso en la multitud te reconoces,  
tráfico de nubes al mediodía.  
Roncas las gargantas vociferan.  
El trágico sino de belleza inmutable  
es lo más parecido a una vuelta de tuerca.

Digamos:

la locura sobrevive al afán de triunfar.

Ajuste de cuentas.

La máscara griega que encontraste  
es el sutil líquido que borbotea.



# JAMES JOYCE

La noche,

la amistad.

Es decir:

nada ha cambiado.

Por los dolores del mundo se trepa una estrella.

Silencio de cisne despertando al ángel de números ciegos.

Recordar:

Joyce dormía tras un bate de béisbol, acechando la  
angustia.

Ojos amordazados.

Aquella virtud que allana el escándalo.

Ríos de anguila,

repeticiones que impone la obra.

Igneo sacrificio.

Hay como una dicha de tocar fondo junto a la botella de pálido  
sabor.

Hermano del alma,

la novia tan pura te sigue buscando

**MILTON RODRÍGUEZ**

## NINGÚN TEXTO ESTÁ A SALVO DEL TEATRO

### Entrevista a Heiner Müller sobre el teatro de Koltès

Realizada por Olivier Ortolani, Berlín, RDA, 18 de Febrero de 1990.

Traducción de Hugo Savino

**Olivier Ortolani:** Partiendo de una traducción sin revisar ("Rohübergetzung") de Marie Gignoux-Prucker usted tradujo y adaptó *Quai Est* de Bernard-Marie Koltès. ¿Qué lo llevó a traducir esta obra?

Heiner Müller: Patrice Chéreau me preguntó si yo podía traducir *Quai Est*. Creo que fue después de *De L'Allemagne* en el Petit Odéon. Lo hice con mucha culpa, porque no hablo francés y sabía que se convertiría un poco en otro texto. De ahí nació la gran polémica en torno a mi traducción. A pesar de todo creo que el texto es bueno y que esta traducción no perjudica a Koltès. Pero no obstante le falta un poco de feeling. Para mí era un trabajo muy importante y muy interesante. Deslizarse simplemente en un texto así. Me sigue pareciendo una obra enorme. Y no me interesa en absoluto saber si es o no perfecta desde el punto de vista dramático, es un texto impresionante. Como son en general los textos de Koltès.

**O.O.:** ¿A qué llama enorme en esos textos?

H.M.: Lo enorme para mí es esa mezcla de Rimbaud y Faulkner. Los personajes están contruidos y desarrollados enteramente a partir del lenguaje. Al mismo tiempo se encuentra en esos textos una estructura molieresca. Esa estructura molieresca, esa estructura de aria aparece con más claridad en *Le Retour au Desert*. Tiene que ver sin duda con el tema: la familia francesa en la que irrumpe de repente algo extraño. Koltès hace algo muy raro en la escritura dramática reciente. Las obras de los otros autores sólo tienen a menudo una estructura basada en la intriga y la intriga es aburrida en el teatro. Es preciso más bien hacerla saltar o hacer que esta estructura de intriga se vuelva oscura. En Koltès, por el contrario, hay una estructura de aria. Esto quiere decir que el autor está más o menos presente en sus textos, en sus personajes. Y me parece que esto es muy interesante, porque en este momento la tendencia general apunta a la extinción del autor, a la expulsión del autor del texto y también del teatro. Por eso Koltès fue en el fondo el único de la nueva dramaturgia que llegó a interesarme.

**O.O.:** Se le reprocha haber hecho una traducción a veces demasiado literal, que está muy apegada al texto original francés, que no se esforzó por encontrar las equivalencias en alemán. Pero, justamente, es lo que me parece más interesante, porque de esa manera usted muestra el costado construido del lenguaje de Koltès, le da toda su extrañeza, lo hace chirriar, y no lo convierte en un texto de consumo fácil. Repetidas veces chocamos con la elección de su

**vocabulario y de su sintaxis, y el efecto de este choque nos plantea más interrogantes sobre lo que está en juego en la pieza.**

H.M.: Hay sobre todo una diferencia entre la situación francesa y alemana. En francés la diferencia entre la lengua del tercer mundo y el francés no es probablemente tan perceptible. Es algo que queda del francés. Alemania nunca tuvo un imperio colonial. Sólo existió esa tentativa en Africa y nada más. Es la razón por la cual en Alemania los extranjeros son más extranjeros de lo que son en Francia. Francia asimila más rápido y Alemania apenas puede asimilar al extranjero. Para mostrar esta diferencia el texto debe también ser más extraño. Entonces, se acerca un poco a **En la jungla de las ciudades** de Brecht que, con relación al lenguaje corriente, también es en muchos momentos un texto bastante extraño. Aquí encontramos una constelación similar. Sólo que en Brecht es mucho más literaria y sale más de las lecturas que de las experiencias vividas; con Koltès sucede todo lo contrario.

**O.O.: Usted siempre consideró al teatro como "laboratorio social". En Koltès, el teatro también se parece mucho a un lugar de experimentación, porque a menudo organiza el encuentro de personajes salidos de medios sociales muy diferentes y que aparentemente no tienen nada en común entre ellos, solamente para ver qué pasa. Por otra parte Quai Est me recordó un poco al fragmento Fatzer de Brecht, sin duda su obra más experimental, obra a la que usted le dedicó mucho tiempo. No sé si es un casualidad o no, pero un personaje de Quai Est lleva el mismo nombre que un personaje de Fatzer: Koch. Pero lo más interesante, es que los dos autores muestran a un grupo de personajes - en el caso de Brecht son proletarios con una conciencia revolucionaria, en el de Koltès son lumpenes - que están marginados del resto de la sociedad y que se matan entre ellos, porque no llegan a salir de su ghetto.**

H.M.: Me parece que **Fatzer** es un modelo de base para este siglo. Por otra parte, se remonta a otro modelo, los **Nibelungas**. Allí encontramos también a **Fausto**. Es algo que aparece en todos lados. Lo que usted describe, esa diferencia, ese pasaje del proletariado - tal como Brecht lo define más o menos - al lumpenproletariado es, por cierto, muy importante. En el centro ya no se mueve nada.. los movimientos sólo parten de los márgenes. Es la vieja disputa entre Marx y Bakunin. Si la consideramos hoy, probablemente Bakunin tenía razón, cuando le reprochaba a Marx la exclusión del lumpenproletariado y su falta de visión frente al potencial de cambio que éste representa. Así el proletariado degeneró en sindicato (*risas*), y ya no pasa nada. El movimiento sólo existe en los márgenes, geográficos y sociológicos. Es también una de las razones por las que Koltès es tan importante.

**O.O.: Brecht era de la opinión que la sociedad podría sacar mucho provecho de la representación de los modos de comportamiento asociales. Pero él mismo sólo se interesó en ellos en sus primeras obras y abandonó rápidamente esta idea.**

H.M.: La culpa es de Helene Weigel. Lo disciplinó con su cocina y con su manera de llevar la casa y le organizó la vida, tenía que comer todos los días a la misma hora (*risas*). Bert Brecht intentó evadirse una vez, se mudó a otro departamento en Berlín, pero al cabo de algún tiempo, Helene Weigel lo hizo volver. Gracias a su arte culinario. Era la fórmula femenina de dominación. Por la dulzura y las atenciones. Las madres devoradoras. Creo que esta madre se lo terminó de comer.

**O.O.: ¿Cuáles son los problemas esenciales que encontró en el transcurso de su trabajo de traducción ?**

H.M.: La lengua alemana y la lengua francesa no tienen la misma historia. La lengua francesa fue ordenada muy temprano, tiene un sistema de reglas bien establecidas. Prácticamente no se puede escribir un mal francés, en la medida en que uno sepa escribir. Por cierto hay muchos grados diferentes. El alemán es una lengua de cancillería, el alto alemán es una lengua artificial. El vínculo

con los dialectos fue cortado administrativamente. El alto alemán es una lengua de funcionarios. Una de las razones de la eficacia y de la importancia de Brecht es que introdujo el dialecto del sur de Alemania en el alemán literario, porque los dialectos están más vivos en el Sur que en el Norte. Escribir para el teatro siempre plantea problemas. El alemán correcto sobre la escena es algo irreal, algo muerto. Un simple ejemplo. Se debería decir correctamente: "Ich bleibe zu Hause wegen *des* Wetters". Cuando un personaje dice eso en escena, está listo, está muerto. Sólo se puede decir: "Ich bleibe zu Hause wegen *dem* Wetter". Todos dicen eso, pero no es correcto. El teatro no puede prescindir del alemán incorrecto. Incorrecto con relación al sistema de reglas establecidas por el *Duden*<sup>1</sup>. Y es un problema.

**O.O.: En su traducción de Quai Est usted también emplea el alemán incorrecto y lo hace de manera muy conciente.**

H.M.: Por supuesto, es normal. Los críticos se arrojan sobre el texto diciendo: "Ni siquiera sabe alemán", y se regocijan porque probaron que no conozco el *Duden* (risas).

**O.O.: Parfraseando a Brecht, podríamos decir del *gestus* de su traducción: alguien habla y se muestra que habla.**

H.M.: Exactamente. En el teatro el actor a menudo no hace más que mostrar que sabe hablar y entonces desaparece lo que usted dice. El lenguaje se vuelve forzado y retorcido. Cuando el texto está dicho con esta actitud: ahora digo un texto correcto y sé hacerlo muy bien, porque soy un buen actor - entonces, se acabó. Cuando el proceso de la palabra no es mostrado.

**O.O.: Una traducción a una lengua corriente naturalista pasaría al costado de la sustancia de estas obras, en las que siempre se embrollan la realidad cotidiana con la realidad mística.**

H.M.: Es lo que me interesó en Koltès; y acá, no estoy libre de los celos, porque es algo que parece tan poco construido. Estamos en presencia de pasajes fluidos que van de un nivel de percepción al otro. Son pasajes absolutamente fluidos y no podemos situarlos en puntos precisos. Y me parece extraordinario. De esta manera el conjunto tiene algo lírico, algo que se parece a un poema, pero es una corriente de conciencia. No son placas ubicadas unas al lado de las otras. Esta corriente de conciencia representa la fuerza de estos textos. Koltès está muy marcado por el cine, es evidente. En general el cine puede prescindir del lenguaje o lo emplea solamente como vehículo. Koltès hace con el lenguaje lo que el cine hace con la imagen.

**O.O.: ¿Los acontecimientos de los últimos meses en la RDA no le dieron una actualidad inesperada a Quai Est? Porque allí se cuenta también la historia de alguien que trata, Charles, de romper con el medio social en el que vivió hasta ese momento para encontrar del otro lado del río su felicidad, es decir coches, gita, mujeres, ropa. La obra también habla de la fascinación que el capitalismo continúa ejerciendo sobre los marginados. Pero esta nueva vida sólo puede comprarse traicionando.**

H.M.: Hay que representar esta obra aquí. El empobrecimiento futuro de algunas partes de la población de la RDA está programado así como el desencadenamiento de agresiones y de violencia.

**O.O.: ¿Cómo ve la relación entre Koltès y Genet? ¿Hay vínculos?**

H.M.: Sí. Pero me parece que Koltès es más riguroso y áspero que Genet, que es más católico y más teatral. Genet tiene necesidad de más afectación y de más fasto teatral para acercarse a la realidad o para confrontar con ella. En él hay más formas de interpretación en el sentido de que nunca representa algo de manera directa. Pasa siempre por una afectación. Sus obras son también muy difíciles de

---

<sup>1</sup> Gramática oficial alemana.

poner en escena, tienen tantas capas de lenguaje que resultan prácticamente imposibles de traducir. Koltès es, en efecto, más simple.

**O.O.: ¿Vio puestas de Quai Est en teatros alemanes?**

H.M.: Sí, vi una puesta de **Quai Est** en Bochum. Era horrible, porque el texto estaba dicho como un texto naturalista corriente, y eso lo indica como algo raro, pomposo y tortuoso.

**O.O.: ¿Y qué puestas en escena de Chéreau vio?**

H.M.: Sólo vi **En la soledad de los campos de algodón** en la que Chéreau actúa. Estaba muy bien como actor. No vi al otro actor, pero él estaba muy bien.

**O.O.: Koltès se oponía a que el Dealer no sea interpretado por un negro.**

H.M.: Puedo entenderlo, pero creo que en ese caso no tenía razón.

**O.O.: Koltès también quería hacer prohibir la puesta en escena de Alexander Lang del Retour au desert, porque se sentía completamente traicionado. ¿Y usted, vio puestas de sus obras que tuvo ganas de prohibir?**

H.M.: Prácticamente sólo vi puestas que me dieron ganas de prohibir (risas). Pero jamás tuve la fuerza para prohibirlas verdaderamente. Porque es difícil. Hace poco lo intenté. Le dije a mi editor que vaya a ver una puesta de **La misión** en Dusseldorf, porque me habían hablado de un cambio en el texto y de una adaptación teatral que era muy elemental y de la que me pregunté por mucho tiempo si no era necesario prohibirla. Después hubo un proceso bastante insípido. El resultado fue una gran campaña de prensa en la que se me reprochaba mi arrogancia y me acusaban de imitar a los herederos de Brecht. Es muy difícil. Beckett también perdió en Amsterdam. El autor nunca tiene razón. El teatro es un laminador para los autores, sobre todo para los que están vivos. Los muertos aguantan más. Los críticos a menudo reaccionan diciendo que las debilidades de un espectáculo se deben a las debilidades de la obra, que el espectáculo muestra a la obra y que precisamente ahí es donde se ve hasta qué punto la obra es mala. No hay argumentos. No hay recursos jurídicos.

**O.O.: Mi impresión es que Koltès tenía cierta noción de la fidelidad con respecto a la obra original (Werktreue) que usted no tiene.**

H.M.: Es una noción difícil. En el fondo, siempre es una cuestión de calidad. Alguien puede hacer un espectáculo completamente magnífico. Lo peor es siempre la mediocridad, el indeciso. Y lo que es peor aún, son los espectáculos que tratan de hacer exactamente lo que el autor escribió, sin una visión o una concepción propia.

**O.O.: Veo sobre todo dos puntos en común entre su escritura y la de Koltès. El primero, es el interés por un lenguaje directo, tajante, metafórico y manejado como un arma, “la palabra que acaba en asesinato” (*Das Wort das Mord wird*) para retomar su fórmula a propósito Filoctetes. El segundo, es el interés por el conflicto y la agravación de cada conflicto. Un conflicto que no se apacigua al término del espectáculo, sino que es trasladado al público.**

H.M.: Sí.

**O.O.: En las notas para una puesta de Quai Est, Bernard-Marie Koltès escribió: “El texto, quizás, es a veces demasiado largo para interpretar; pero los actores son siempre demasiado lentos. Tienden a no decir las palabras, tienden a pesarlas, a mostrarlas, a darles sentido. De hecho, siempre haría falta decir el texto como un niño que recita una lección con ganas de hacer**

pis, que va muy rápido saltando en una pierna, y que, cuando terminó, se apura para hacer lo que estaba pensando desde hace un rato”. Esta concepción es igual a la suya, porque usted también se defiende contra esa idea de que los actores deben interpretar los textos y cargar cada frase de sentido y de matices, haciendo de esta manera que el texto se vuelva opaco y unívoco. Pero, ¿cuáles son los medios para poner en práctica semejante no-interpretación?

H.M.: Es el punto en el que Brecht pensaba que sólo habría teatro a partir del momento en que no existan los actores profesionales y tampoco los directores y algún día, tampoco los autores (risas). Todo eso es muy utópico. El problema es la necesidad absoluta de éxito, un problema de origen social y económico. De ahí viene el miedo de los actores en escena. El miedo a decir simplemente un texto, como lo describe Koltès o de revelárselo al público. El actor debe mostrar su importancia. Para que el público no lo despidan. Es preciso que muestre lo que sabe hacer, lo que piensa, lo que siente, para que se vuelva importante, y así el texto pierde su importancia, es destruido o cubierto por la existencia personal y privada del actor. Es lo que conduce a las falsificaciones y a los trucajes de textos y obras. Creo que todo eso obedece a razones sociales y económicas.

**O.O.: Roland Barthes hizo notar que los espectadores desean ver a los actores llorar y transpirar verdaderamente para ver que no gastaron su dinero en vano.**

H.M.: Exactamente. Es un problema de dinero. Lo podemos observar en la historia de los teatros, ya se trate del Berliner Ensemble o de la Schaubühne. Cuando un elenco que tiene condiciones de trabajo ideales sigue por tres o cuatro años juntos, o sea más tiempo que el habitual y además tiene éxito, ese éxito se vuelve mortífero, devora la sustancia y la gente aplaude automáticamente, porque les pagan para seguir juntos. El éxito es la muerte de la eficacia.

**O.O.: ¿Piensa que los textos de Koltès pueden escapar a una recuperación tan directa y simple que lleguen a destruir toda su eficacia?**

H.M.: Me parece que ningún texto puede escapar a eso. Ningún texto está a salvo del teatro. Creo que el teatro puede acabar con cualquier texto (risas). El teatro también puede hacer de Shakespeare un idiota.

**O.O.: Pero Shakespeare sobrevivirá al teatro.**

H.M.: Sobrevive al teatro porque está muerto (risas). Koltès también sobrevivirá.

**O.O.: Como usted o como Chejov, Koltès siempre se quejó de que sus obras sólo se ven desde el lado sombrío o trágico. ¿Cuál es para usted la especificidad de lo cómico en los textos de Koltès?**

H.M.: Lo cómico nace de la precisión. De la precisión en la descripción del estado de ciertas cosas, de actitudes, de circunstancias. Pero igualmente hay que ser precisos en su reproducción y ésa es la razón por la cual lo cómico y el humor se pierden en los malos espectáculos y aparece algo así como una cosa sentimental, que siempre se toma por su lado trágico. Para el observador exterior cada muerto es cómico cuando se miran desde cerca las diferentes etapas y se las describe de manera precisa. Cada acción, todo lo que vive y se mueve tiene comicidad. Lo cómico es simplemente precisión. Thomas Mann escribió una *nouvelle* increíblemente sentimental, **Tonio Kröger**. Un joven escritor, el propio retrato de Mann, se va a Italia, durante algún tiempo lleva una vida desenfadada y después toma conciencia, ve el significado verdadero de la vida y aparece entonces esta frase patética: “Pero lo que él veía era esto: comicidad y miseria. Comicidad y miseria”. Y la verdadera comicidad es esta unidad de lo cómico y la miseria.

## VENECIA

Graciela Schwartz

El telegrama decía: "Llego el 4, en el tren de las 16.30". Viene, pensó. Y antes de darse cuenta: no quiero que venga, estaba pensando. Que viniera era dejar de ser joven. Y había durado tan poco. Quiero seguir así, aquí, en esta casa de desconocidos, con esta gente. No saber qué va a pasar mañana. No podía decir eso, ni siquiera pensarlo. Viene, dijo en voz alta, en la mesa, a los otros que la miraban mientras leía el telegrama. Había cierto temor en ellos, un telegrama siempre puede traer malas noticias. Pero Adela sonrió, dijo: viene. Y todos pensaron: es el hombre que ella quiere y viene a buscarla. El también la quiere. Hicieron gestos de asentimiento, sonrieron ellos también, propicios. En esos pocos días habían llegado a tenerle simpatía. Era casi una adolescente todavía y andaba por el mundo, un poco perpleja, sin saber muy bien qué contestar a las preguntas que le hacían. Pero era gente hospitalaria y discreta. Tíos de un amigo que nunca la habían visto antes y que, sin embargo, sólo por invocar su nombre le habían abierto la puerta, la casa. Había una hija soltera, cerca de los cuarenta, que parecía desdichada. Decorosamente desdichada. Ella también sonreía, tenía ojos claros, una ceñida corrección en los gestos: esa medida le hacía daño. Llevaba a Adela a la playa, le mostraba las iglesias de Ravenna, los patios frente a las iglesias donde la gente se reunía por las tardes, mientras las bicicletas iban y venían. También le mostró a un hombre, un día: ése era el que ella quería y no era un amor posible. Había idas y vueltas, otras mujeres. El hombre, cada tanto, iba hacia ella, la buscaba. Sólo cada tanto. No le mentía, no le decía falsas palabras. El hombre era apuesto, sabía que Teresa estaba enamorada de él y esto le daba cierta arrogancia cuando la miraba con

ojos verdes, sonreía seguro de sí mismo. No es malo, decía Teresa. El amor sucede o no sucede, lo disculpaba. En la casa vivían también los padres de Teresa. El padre tenía los mismos ojos claros que la hija y unos bigotes blancos, grandes que le iluminaban la sonrisa. Llevaba el pelo cortado casi al rape, más como un campesino que como un militar. Y estaba la madre que se movía en la cocina preparando las comidas para servir las después en la mesa del comedor. Los muebles eran oscuros, brillaban limpiísimos. Y la casa era grande, seguramente había vivido más gente allí en otro tiempo. El viejo ponía canzonettas en el aparato de discos, marcaba el ritmo con la mano, parecía plácido, lleno de recuerdos.

Era un tiempo sin tiempo, ése. El verano estaba terminando, sobre finales de septiembre. Los amigos con quienes Adela había emprendido el viaje ya no estaban con ella. Así, sola, entre gente que apenas conocía, era feliz. Había llegado un giro de sus padres, se había comprado un vestido celeste, estaba quemada por el sol. Estaba el mar, ese mar sin olas, tan azul. Estaban las calles a la tarde, caminar. Nunca se sabía qué iba a pasar un rato después. No había planes, horarios. Cada día era un día entero. A veces, a la noche, iban a una trattoria y comían debajo de una glorieta con una parra de uvas moradas.

Teresa le regaló un disco, "ne me quitte pas". Lo escuchaba a la noche, antes de dormirse. A veces lloraba y no sabía por qué lloraba pero llorar no era triste, formaba parte de una expansión donde también cabían las lágrimas.

Fue entonces cuando llegó el telegrama y les dijo que tenía que partir. Ir a Venecia, a buscar al hombre que llegaría en ese tren. La estación estaba

segura de poder encontrarla. Era de lo único que estaba segura. Pero el tren, ¿cómo haría con el tren?

Una estación gigantesca, con negros carteles móviles que indican destinos y llegadas, muchísimos andenes. ¿Cómo saber cuál es el tren?

Llegar temprano sólo acentúa la zozobra. Un bar, pronto: el de la misma estación. Aserrín en el piso, olores mezclados: café, humo, cigarrillos fríos. Una vibración de premura: los que parten, los que llegan, los que están esperando. Un diario para amortiguar la respiración cortada, poder pensar. Los que miran, desde las otras mesas. ¿Por qué miran? Mejor levantarse, andar. Pero aún no son las dos, falta tanto tiempo. Adela se va de la estación, sale a dar vueltas.

En la ciudad, hay indicios de otoño. El aire es un poco agrio. Y están esos palacios verdes, ocres, rosados. Esos gastados mármoles. Esas ventanas de postigos cerrados. Un esplendor que decae, muestra las fisuras. Balaustradas de piedra en los pequeños puentes, sobre el agua. El agua que corre por los canales, en Venecia, no es agua mansa. Es el mar, el mismo mar. Que se encrespa en otoño, como si algo exigiera. Trepa más alto, hasta donde no llega en verano. Góndolas hay, pero no tantas. Un gordo enorme se sostiene contra un muro rojo para bajarse de una, llegar hasta los resbaladizos escalones cubiertos de musgo. Podría ser Orson Welles pero Orson Welles ha muerto hace mucho tiempo. Podría caerse pero no se cae.

Hay pastelerías, olor a masas recién hechas, a pan que se hornea. Puestos callejeros donde venden aros, pañuelos, anteojos de sol. Joyerías, una al lado de la otra. Gente que camina. Muchachos jóvenes con carpetas, portafolios: son estudiantes, entran a los museos, miran cada cuadro largamente, toman notas. Dejan que los impávidos ojos negros de las vírgenes los miren, bajo sus cejas cargadas.

El tiempo ha pasado, ya debería regresar a la estación. Vuelve sobre sus pasos, le disgustan las palomas, los grupos de turistas con cámaras fotográficas que toman fotografías maquinalmente, sin detenerse a mirar. Le gusta el color del cielo, la textura del sol en el otoño. Pero es una ciudad engañosa, no son éstas las calles por las que vino: advierte de pronto que está perdida. Tropezó con plazoleas vacías que no vio antes, rincones con una fuente como un ánfora y un único abedul de hojas amarillas, una iglesia con grandes puertas de madera tallada y el sonido de un órgano, desde adentro, que está segura de ver por primera vez. Se asusta un poco.

Mi vida podría ser así, piensa de pronto, estar sola. Lejos de todo, de todos. Una vida sin nadie. Y es un pensamiento que le produce alegría. Respira hondo, Adela. Y si todo hubiera terminado, piensa. Si pensara que todavía lo quiero y sólo fuera sólo una pereza de los sentimientos. Tal vez lo que realmente quiero sea esto, andar sola, mirar vírgenes doradas, estatuas, patear palomas, asomarme a los puentes, darme cuenta de que esta agua es el mar que se va poniendo más verde cada vez. Quisiera sentarme aquí, piensa mientras sigue andando, en esta mesa de mármol redonda, sobre esa silla de hierro labrado, pedir un café, imaginar cómo es la vida detrás de esas ventanas que no se abren, en esos palacios agrietados, sentir la marea bajo los pies todos los días. Quedarme.

De todas maneras, ahora es tarde para pensarlo. El telegrama está ahí, ella siempre ha sido razonable y tiene que ir a buscarlo a la estación.

El tiempo es otro cuando uno es joven, corre de otra manera. Y pasan demasiadas cosas. Nadie se sienta a recordar nada cuando todavía no tiene veinte años. Y hacía más de dos meses que no se veían. De repente, ese telegrama. Un llamado de atención, en el preciso momento en que la atención está abriéndose al mundo. La cólera es un sentimiento inoportuno, completamente indebido. Pero está ahí, por debajo. Debo, debería estar contenta, se dice. Le dije que lo iba a querer para siempre, y lo piensa como un remordimiento.

Y si no lo encontrara, piensa. Sería el destino, ¿por qué no? Parece tan fácil perderse en esa estación, esa ciudad de calles que vuelven sobre sí mismas. Y el mar que va subiendo, corta las salidas. No es miedo lo que siente o es algo más, detrás del miedo. Perderse y no dejar huellas: una excitación. Sabe, mientras lo piensa, que es imposible. Esas cosas no pasan, se dice, seamos sensatos. Seguramente vamos a encontrarnos, y lo piensa como una desilusión.

Pero no es él, no es sólo él. Es la vida que se abrió de repente, se volvió tan ancha. No quiere otra cosa más que eso, ese sentimiento. También la incertidumbre, no saber. Mirar el mar verde que va creciendo y borra los bordes, la gente que pasa a su alrededor, apurada, que la borra a ella misma. No recibir más cartas, no tener que responderlas. Sólo referencias vagas, como las que tiene de sus amigos ahora mismo. Uno está en Estambul, quizás Inés ya haya llegado a París. No lo sabe, no quiere saberlo. Quisiera, ella también, ser eso para ellos: un lugar que va diluyéndose, alguna pregunta alguna vez, ¿qué habrá sido de ella? ¿dónde

estará?, recuerdos. Ninguna obligación, ninguna deuda. Sobre todo, ningún refugio.

Sabe también, casi con certeza, que esto que siente es provisional. Tiene que serlo. Si no fuera así, todo habría sido un engaño feroz. La deriva es buena sólo por un tiempo. Pero quisiera darse ese tiempo, que nadie venga a decirle que ha terminado.

Estaba enamorada, sin embargo. Probablemente siga estándolo. No se trata de eso, descubre mientras camina hacia la estación, pregunta cómo llegar, obedece de todas formas el llamado del telegrama. Y sin embargo, insiste, cuando se despidieron dos meses atrás, cuando el tren se fue y él se fue en el tren y ella se quedó en la estación viendo cómo se iba, sólo quería quedarse con él. Esas vacaciones forzosas le parecían un vacío imbécil y, hasta cierto momento, lo habían sido.

El sol de agosto en los caminos, el campo amarillo y seco, la sed. Demasiado paisaje. Una revista de Mickey peleando contra Pete pata de palo era lo mejor que podía pasarle a la noche, en las literas de los albergues donde dormían. Todo era precario y no parecía guardar sentido alguno. Se movía en una suerte de anestesia, nada la tocaba verdaderamente. Pero un día estaba riéndose. Cómo se reía. No podía dejar de reírse, ahí, en la misma corriente de las cosas. Todo era tan vívido a su alrededor. Los tallarines que comía, el mantel de hule rojo, el vino un poco ácido, un hombre que tocaba el violín entre las mesas, más parecido a un mendigo que a un músico, los amigos tan próximos. La alegría no necesita demasiadas razones. Y desde entonces había sido así. El mundo se le había impuesto con la fuerza, la aspereza, el bello corcoveo de un animal sin bridas. No extrañaba nada, no se hacía preguntas.

Las preguntas aparecen ahora, yendo a buscarlo a la estación. El me llevó a ver Hiroshima mon amour y yo le prometí que iba a quererlo más tiempo que ella, toda la vida. Culpa de él crearle a una chica, piensa, se desentiende. Pero también se reprocha las promesas. Siempre hablamos demasiado, piensa. Escuchábamos canciones y nos mirábamos como si nosotros mismos estuviéramos hablando. Igual que a mí, a él le gustan las canciones con argumento. Y lo piensa con cierto desdén: que me las crea yo, todavía. Pero él, un hombre grande.

Una vez dentro de la estación, esa enorme construcción de hierro y vidrio, resulta difícil imaginar que afuera hay una ciudad marcada por las mareas. Hay ruido, confusión de gente y equipajes pero el tren no ha llegado todavía. Entrará

en los próximos minutos, le dicen, por el andén central.

Cuando escucha el silbato de la locomotora, la ve entrando por fin en la estación, las preguntas quedan de lado. Ahora le importa encontrarlo, volver a verlo. No es alegría: de eso, ni la sombra. Sólo una curiosidad nerviosa. El tren no se ha detenido todavía y ella recorre el andén, mirando cada ventanilla, tratando de descubrirlo. Ahí está, finalmente, buscándola él también, asomado. Tiene barba oscura de varios días, está quemado por el sol, lleva una camisa beige de tela rústica que le queda bien y sonríe, le está sonriendo a ella que corre hacia donde está él, extiende las manos para tocarlo.

- Amor mío - dice él. Y hay en su voz una ternura extraordinaria. Y una brusquedad también.

Se besan en el andén, entre la gente que pasa, los choca con valijas, los observa con incomodidad. Están ajenos, ellos. El le revuelve el pelo corto que el sol ha desteñido y vuelto más claro, la abraza. Y la separa después de sí, sujetándola por los codos con una presión que aún no es fuerza pero convierte el abrazo en examen atento. Hay un matiz de inculpación y le dice, lo ha averiguado con sólo mirarla:

- No me extrañaste como te extrañé yo.

- Pero sí - dice Adela. - Mucho - y también es verdad.

- No a cada momento.

- No. No a cada momento.

- Estás más delgada. Distinta.

Tiene los pómulos más marcados que cuando la dejó, y la pollera arrugada, las sandalias hechas polvo, la remera color maíz que se le desliza desde el hombro, el cargado bolso que lleva le hacen sentir vivamente que ella está en tránsito, que no es aquí donde su viaje termina.

Adela lo abraza, quiere esquivar esa mirada, que él no sepa que pensó perderse en la ciudad, que soñó estar sola allí, sin él, porque ahora, cuando la indaga, siente como una traición ese deseo, el amor tiene algo de jaula que te aprieta, piensa, cierra los ojos mientras lo besa para que él no pueda espiarla, adivinar que el abrazo la ahoga, algo cancela en ella. Y encima quería que lo extrañara todo el tiempo, mirá qué vivo.

Pero están aquí, ahora, deben empezar a caminar, salir de la estación, buscar un hotel. Afortunadamente, dejar para más tarde las preguntas. Un tiempo para poner en su lugar las cosas, la gente nueva que ha conocido, aquella antigua ciudad color vino de balcones bajos y bajas recovas, las lunas diferentes que ha visto sin él.

Adela propone una pensión que vio mientras caminaba, en una callecita lateral, a no más de cien metros del Canal Grande. Un conserje pálido, con el pelo de un rojo incierto, los lleva hasta el primer piso. La escalera se empina y es sombría pero la habitación, en cambio, sorpresivamente clara. Hay una cama alta, una cómoda de madera, dos mesas de luz que no guardan semejanza alguna entre ellas. Poco más que eso. En todo caso, una averiada dignidad que les gusta. Se quedan.

Apenas el conserje cierra la puerta, Uriah Heep manos-de-lagartija capturando furtivamente la propina, él empieza a desvestirse. Rápido, tironeando de la ropa como si cumpliera un largo deseo. El pantalón, la camisa van cayendo al suelo detrás de él mientras se acerca. Adela observa las cicatrices que tiene en los pies. Y no es porque no las haya visto antes, esas cicatrices simétricas que le cruzan las plantas, le marcan cada empeine. Pero ahora no puede mirar otra cosa que esas cicatrices. Como si tuviera una lupa maligna, piensa. Quiere escaparse, estar lejos de esa habitación de hotel, cercada, ajena a él e incapaz de decir, sin embargo, cuando la vuelca sobre la cama, que no es así como ella lo quiere pero plegándose finalmente, extraña siempre, a ese deseo que no la alcanza.

Se quedan dormidos, después y, cuando despiertan, una luz violenta prende el cielo detrás de los palacios.

- Vamos a tomar unos vinos, a comer algo -, dice él. - Ese cielo merece verse desde más cerca.

Se bañan, Adela estrena para él su vestido celeste, sonrío: la siesta en parte ha arriado su recelo.

En la calle, por la gente, las luces, se dejan llevar. Hay trattorias, pizarras con listas de comidas escritas a mano, las orquestitas de San Marcos tocan música. La Cumparsita, también El Choclo: repertorio obligado. En el aire, hay un olor de hojas quemándose: algún jardín, detrás de las tapias altas que flanquean la calle donde hace un momento entraron. Pero aquí ya no hay nadie. Sólo gatos, como sombras, que les cortan el paso. Y la calle que bruscamente termina en el mar. Retroceden, se internan en una diagonal que no habían visto antes, tan angosta como una abertura en la pared. La oscuridad tiene espesor, es casi táctil. Y el mar está ahí otra vez, avanzando. Cierra la salida. No saben hacia dónde ir. Caminan, pero es inútil. Es la noche la que los encierra. Y la ciudad misma. Hace frío, no demasiado: sólo el necesario para que la intemperie se cuele. Una intempestiva rama de rosas silvestres, enredada en una reja, se engancha como un pájaro en el pelo de Adela, le sobresalta el corazón. Perderse de noche no es lo mismo, aunque

él esté allí, parezca hablar con desenvoltura, encontrarle cierta gracia al laberinto. Lo recordaremos como una aventura, dice. Siempre acumulando recuerdos, piensa Adela, como si ahorrara para la vejez. Atraviesan una recova desierta y detrás de una escalinata, después de otro puente, sin ningún indicio previo, vuelven a estar las luces. Gente otra vez, restaurantes, cafés.

Eligen una terraza bajo un toldo y una mesa, junto a una baranda de piedra. Detrás, debajo, el sonido del agua marca su cadencia.

Adela recuerda otras tardes, otras noches. No siempre fueron tristes, piensa. Que no me vengan a contar que todos los crepúsculos son tristes. Y lo peor es que no hay razones, se dice. Porque ahora que lo mira mirando a su alrededor con ojos amables, tomando el vino que acaban de traerles, con el olor del cigarrillo apenas encendido, Adela, recién ahora próxima, siente que otra vez lo quiere. Le agarra una mano, lo acaricia. Pero no es igual que antes, piensa también. Quizá sea por eso la tristeza. Aquella emoción de las primeras veces. El vino, la ciudad de noche. El amor. El deseo de saberlo todo del otro, las preguntas absurdas: ¿qué se ve desde tu ventana? Shock Corridor, así se llamaba la película que la había llevado a ver a un cine club. Después de ver Shock Corridor le había dicho por primera vez que la amaba. Le llevó su tiempo darse cuenta, piensa Adela con un rencor abrupto. Quise protegerte, le había dicho él. Pero nos quedan pocos meses, había agregado con una especie de desesperación, vas a irte. No podemos venir al cine, no tenemos un minuto que perder. Y no habían vuelto a ir. Iba ella sola, los domingos, cuando él se quedaba con su mujer y su hijo.

Que estaba en la estación volviendo del trabajo, está contándole ahora, con un compañero de oficina y que cuando llegó el subte, el tipo, en lugar de tirar el cigarrillo, lo había apagado y había guardado el resto arrugado en el bolsillo para terminar de fumárselo cuando bajara. Ahí había decidido hacer el viaje, en ese momento preciso. Por puro asco del mundo. Porque había pensado en ella esperándolo, el pelo corto, los flancos altos. En su sonrisa. Eso era lo único que valía la pena. Y había decidido otras cosas, sigue diciendo. Que ella tiene que quedarse. Que él va a separarse de su mujer, ir a vivir con ella. Porque la ama. La ha extrañado ferozmente. Sí, ferozmente, vuelve a decir. La palabra le suena a Adela como un látigo.

- ¿Pero ella qué va a hacer si te vas?

- No puedo dejar que te vayas. Estas cosas pasan una sola vez en la vida.

La boca de Adela se vuelve vacilante, se empeña en sostener una sonrisa que se derrumba.

- No - dice. - No puede ser. No puedo.

O tal vez no diga nada. Sólo intente cubrirse detrás de esa sonrisa que se deshace. ¿Por qué terminan las cosas? No lo sabe, quizá ni siquiera estén terminadas. Pero esta inquietud, entonces, esta mirada cruda.

- No quiero -, dice. Y esta vez, pronuncia cada palabra. - Así no me gusta. Terminarías odiándome. Terminaría odiándote yo a vos.

Qué manera de hablar, piensa Adela, se burla, ni que fuera una de esas canciones. Todo es tan gris, de repente. La oficina, el compañero de trabajo que ahorra cigarrillos, la sombra de esa mujer que Adela no conoce, que lo espera siempre, no pone condiciones. Tan buena, tan buenísima. Así que era esto, al final: así de vulgar. Me voy a ir, claro que me voy a ir. Tengo una vida entera esperándome. No el recorte de otra. Tiene que ser diferente, se obstina.

Si aceptara, si me fuera con él: Adela considera de soslayo la posibilidad, imagina: un departamento chiquito. ¿Interno? Sí, claro: probablemente interno. ¿Qué se ve desde tu ventana, amor mío? Una pared manchada, con remiendos. ¿Suburbio? Casi seguro, suburbio: hay que ajustarse. Y la señora no ha trabajado en su vida, lo que se dice una mujer de su casa. Dejarla es una cosa pero en todo caso, mantenerla. Pobrecita: le va a llevar un tiempo recuperarse. Y está el chico, además: hay que darle una educación, pobre ángel, ¿qué culpa

tiene? Y yo, ¿qué culpa tengo yo?, arrancar con todo este equipaje justo cuando había descubierto que podía andar sola por ahí con mi valijita. ¿Seré mala? Un poco, sí. Mucho mar, mucho Venecia, pero que estás calculando como una registradora no te quepa duda. Miserable, se dice Adela. Y sonrío de golpe, aliviada. Algo ha descubierto de sí misma, aunque no le guste. Puede reírse de ella, de esa solemnidad que como un ancla la estaba arrastrando. Qué irresponsable, piensa, le dije para siempre y no pasaron ni dos meses. Va a pensar cosas horribles de mí. Pero todavía le duran las ganas de reírse. No habrá sido un gran amor, entonces. O no tendrás pasta de heroína, también puede ser. Novelas son novelas: leíste demasiadas. La vida es otra cosa. Falta que digas qué alivio, que pienses otra vez será. No, si tampoco es eso.

Es aire en los pulmones y respirar hondo, volver a ver las luces, escuchar otra vez (como si por un momento hubiera estado mudo el mundo) las voces de la gente, el sonido del agua contra el musgo en la pared de piedra, la música desde lejos, las profundas campanadas y ver también ese gesto hosco que le amarga al hombre la boca y que Adela, ahora, va a empeñarse en borrar porque descubrir que un amor no es para siempre, en caso de que algo así pueda existir, no necesariamente significa que no pueda vivirlo hasta el final, sobre todo en Venecia, con el otoño empezando, una alegría que no por inexplicable es menos cierta y esas lasagnas que van a enfriarse si no les hinca el diente ya mismo.



## LA POESÍA DE C. P. CAVAFIS

E. M. Forster y G. Valassopoulo  
Traducción de Pablo Ingberg

*Este artículo (publicado en **The Athenaeum**, N° 4643, London, April 25, 1919) significó la introducción de Cavafis al público inglés. Luego, en 1922, Forster incluiría el último poema traducido aquí en su **Alexandria: A History and a Guide**. La tercera aparición de Cavafis en inglés sería una traducción de "Itaca" hecha por Valassopoulo, el otro autor de este artículo, en **The Criterion** (la revista de T. S. Eliot), Vol. II, N° 8, London, July 1924. Los poemas y fragmentos de poemas están traducidos directamente a partir de la edición bilingüe de Miguel Castillo Didier, **Kavafis íntegro**, Universidad de Chile, Santiago, 1991.*

La Alejandría moderna no es precisamente una ciudad del alma. Fundada sobre algodón con la concurrencia de cebollas y huevos, mal construida, mal planificada, mal drenada: muchas críticas pueden hacerse, y la mayoría las hacen sus propios habitantes. Sin embargo a algunos de ellos, mientras recorren las calles, una deliciosa experiencia puede ocurrirles. Oyen su propio nombre pronunciado en voz alta con acentos firmes aunque pensativos: acentos que parecen no tanto aguardar una respuesta como rendir homenaje al hecho de la individualidad. Se dan vuelta y ven a un caballero griego con sombrero de paja, de pie, absolutamente inmóvil en un leve ángulo respecto al universo. Sus brazos extendidos, posiblemente. ¡Oh, Cavafis...! Sí, es el Sr. Cavafis, y está yendo o de su departamento a la oficina, o de su oficina al departamento. Si lo primero, se desvanece una vez visto, con un leve gesto de desesperación. Si lo segundo, puede ser convencido para que inicie una frase: una frase inmensa y complicada aunque bien construida, llena de paréntesis que nunca se mezclan y de reservas que reservan de verdad; una frase que se desliza con lógica hacia su fin previsto, pero hacia un fin que es siempre más vívido y conmovedor de lo que uno preveía. A veces la frase termina en la calle, a veces el tránsito la asesina, a veces dura hasta el departamento. Trata del astuto comportamiento del emperador Alexio Comneno en 1096, o de las aceitunas, sus perspectivas y precio, o de las suertes de los amigos, o George Eliot, o los dialectos del interior de Asia Menor. Es pronunciada con igual facilidad en griego, inglés o francés. Y a pesar de la riqueza intelectual y visión humana que muestra, a pesar de la madurada comprensión de los juicios, uno siente que también ella, la frase, está ubicada en un leve ángulo respecto al universo: es la frase de un poeta.

Un griego que desea componer poesía tiene un problema especial, entre su lengua escrita y la hablada se abre un golfo. Hay un argot "literario" artificial, amado por maestros de escuela y periodistas, que ha procurado revivir la tradición clásica, y cuyo único éxito consiste en ser pesado. Y está el habla de la gente, que varía de un lugar a otro, y está atiborrada en todas partes de construcciones y palabras no helénicas. ¿Puede esta lengua ser usada en poesía y en prosa culta? La generación más joven cree que se puede. Una sociedad (*Néa Zoé*) se inició en Alejandría para alentar esto, y hay una admirable publicación literaria trimestral (*Grámmata*) que escandaliza a los aburridos, no sólo con sus artículos sino con su vocabulario: usa expresiones que uno podría oír realmente en un comercio. Movimientos similares nacen y mueren a

través de todo el Levante, desde Esmirna y Chipre hasta Janina, dando testimonio del celo de una raza que, sola entre los pueblos del Mediterráneo oriental, parece poseer sentido literario y desear que las palabras estén vivas. Cavafis es uno de los héroes de este movimiento, aunque no uno de sus extremistas. Ecléctico por naturaleza, ve que una teoría nueva podría ser tan estéril como la vieja, y que la última palabra debe tenerla la incomunicable prueba del gusto. Sus propios poemas están en demótico, pero en un demótico moderado.

Son todos poemas breves, sin rima, de modo que hay cierta esperanza de transmitirlos a través de una versión. Revelan un mundo bellissimo y curioso. Surge a partir del mundo de la experiencia, pero no es experiencia, porque, según él mismo señala a menudo, el poeta es más incapaz aún que la mayoría de la gente para ver con corrección:

*Deténgame yo aquí. Y también contemple un poco la naturaleza.  
Del mar de la mañana y del cielo sin nubes  
un espléndido azul, y una playa dorada: todo  
hermoso y plenamente iluminado.*

*Deténgame yo aquí. Y parézcame que veo todo esto  
(lo vi en verdad un instante recién al detenerme)  
y no también aquí mis fantasías,  
mis recuerdos, visiones de la voluptuosidad.*

Es el mundo interior. Y puesto que el poeta no tiene la esperanza de escapar de ese mundo, debería a toda costa ordenarlo y regirlo razonablemente. "Mi mente es un reino para mí", cantaba el isabelino, y así es el de Cavafis; pero el suyo es un reino real, no uno convencional, en el que puede haber motines y guerra. En "La ciudad", esboza la tragedia de un mal gobernante, que espera dejar el caos detrás de sí y "construir otra ciudad mejor que ésta". ¡Inútil!

*La ciudad te seguirá. Por estas mismas calles  
vagarás. Y en los mismos vecindarios te harás viejo  
y en esta misma casa habrás de encanecer.  
... Hacia otra parte -no esperes-  
no hay barco para ti, ni habrá camino.  
Así como arruinaste aquí tu vida,  
en este pequeñísimo rincón, en toda la tierra la destruiste.*

Y en "Itaca" esboza otra tragedia, más noble: la de un hombre que se esfuerza con orgullo, y al final se encuentra con que la meta no ha valido el esfuerzo. Ese hombre no debería lamentarse. No ha fracasado en realidad.

*Itaca te dio el bello viaje.  
Sin ella no te hubieras lanzado al camino.  
Otras cosas no tiene para darte.*

*Y si la encuentras pobre, no te ha engañado Itaca.  
Llegaste a ser tan sabio, tan lleno de experiencia  
que ya habrás comprendido qué cosa significan las Itacas.*

Estos fragmentos ilustran una de las disposiciones de Cavafis: intensamente subjetiva; paisaje, ciudades y leyendas, todo vuelve a emerger en términos mentales. Hay otra disposición, en la cual se aparta de su asunto, y con la imparcialidad de un artista lo cincela hasta darle forma. El historiador pasa al frente ahora, y es interesante notar cuán diferente es esa historia de la de un inglés. Incluso evoca una Grecia diferente. Atenas y Esparta, con las que hemos sido tan vapuleados en la escuela, son para él dos pequeños estados esclavos y pendencieros, efímeros frente a los reinos helenísticos que les siguieron, de igual modo que éstos

son efímeros frente al secular imperio de Constantinopla. Cavafis reacciona contra la tiranía del clasicismo: Pericles y Aspasia y Temístocles y todos esos pelmazos. Alejandría, su ciudad natal, surgió justo cuando la Grecia que se estudia en la escuela decaía; reyes, emperadores, patriarcas han pisado el suelo entre su casa y su departamento; su ancestro literario -si tiene alguno- es Calímaco, y sus poemas llevan títulos como "El desagrado del Seléucida", "En el mes de Atir", "Manuel Comneno", y están introducidos por citas de Filóstrato o Luciano.

Pueden citarse completos dos de esos poemas para ilustrar su método. En el primero adopta el estilo preciso, casi afectado, de una crónica para construir su efecto. Se llama "Reyes alejandrinos", y trata de un episodio durante el reinado de Cleopatra y Antonio.

*Están reunidos los alejandrinos  
para ver a los hijos de Cleopatra,  
Cesarión y sus hermanos más pequeños,  
Alejandro y Ptolomeo, a quienes por primera  
vez sacaban al Gimnasio  
para ser proclamados allí reyes,  
en medio de un brillante despliegue de soldados.*

*Alejandro: lo nombraron como rey  
de Armenia, de Media, y de los partos.  
Ptolomeo: lo nombraron como rey  
de Cilicia, de Siria, y de Fenicia.  
Estaba Cesarión de pie más adelante,  
ataviado de seda del color de las rosas,  
un ramo de jacintos en su pecho,  
su cinto doble hilera de zafiro y amatistas,  
atadas sus sandalias con cintillos  
blancos recamados de perlas color rosa.  
A éste lo nombraron con rango superior a los pequeños,  
a éste lo nombraron Rey de Reyes.*

*Por cierto que entendían los alejandrinos  
que todo era palabras y teatro.  
Pero el día era cálido y poético,  
el cielo un azul claro,  
el Gimnasio alejandrino  
una triunfal hazaña del arte,  
el lujo de la corte esplendoroso,  
Cesarión todo gracia y belleza  
(hijo de Cleopatra, sangre de Lagidas)  
y los alejandrinos corrían ya a la fiesta,  
y entusiastas aclamaban  
en griego, y en egipcio, y algunos en hebreo  
encantados con el bello espectáculo;  
aunque en verdad sabían cuánto valía eso,  
qué palabras vacías eran esos reinos.*

Un poema como éste posee, aun en traducción, un aire "distinguido". Es el trabajo de un artista que no está interesado en la belleza fácil. En el segundo ejemplo, aunque su asunto es patético, Cavafis se mantiene igualmente distante. Los versos están cortados en hemistiquios. Deletrea el epitafio de un muchacho de dieciséis<sup>1</sup> que murió en el mes de Atir, el noviembre del antiguo Egipto, y quisiera transmitir la oscuridad, lo incisivo, que a veces surgen juntos desde el pasado, entrelazados en un único fantasma:

*Descifro con esfuerzo sobre la piedra antigua.  
 "Se[ño]r Jesucristo". Un "Al[m]a" distingo.  
 "En el mes de Atir Leuci[o] se d[ur]mió".  
 En la mención de la edad "Vivió... años",  
 el Kapa Zeta muestra que se ha dormido joven.  
 En la parte más dañada veo "A él[... alejandrino".  
 Luego siguen tres líneas ya muy mutiladas;  
 pero algunas palabras puedo leer: quizá "nuestras l[á]grimas", "dolor",  
 después de nuevo "lágrimas", y "en [no]sotros los [a]migos aflicción".  
 Me parece que Leucio ha sido muy amado.  
 En el mes de Atir Leucio se durmió.<sup>2</sup>*

Un escritor así jamás puede ser popular. Vuela al mismo tiempo demasiado despacio y demasiado alto. Subjetivo u objetivo, es igualmente remoto del bullicio del momento, nunca compondrá un Himno Venizelista<sup>3</sup>. Tiene la fuerza (y por supuesto las limitaciones) del recluso, que, a pesar de no tener miedo al mundo, se ubica siempre en un leve ángulo con respecto a aquél, y, conversando, algunas veces ha dedicado una frase a este tema. ¿Qué es mejor, el mundo o el retiro? Cavafis, que ha intentado ambas cosas, no puede decirlo. Pero hay algo seguro: o la vida supone coraje, o deja de ser vida.

### *Abandona el dios a Antonio*

*Cuando de pronto, a medianoche, se oiga  
 pasar una comparsa invisible  
 con música exquisita, con voces:  
 tu suerte que declina ya, tus obras  
 fracasadas, los planes de tu vida  
 que resultaron todos ilusiones, no lamentos en vano.  
 Como listo desde antes, como un hombre valiente,  
 despídete de ella, de Alejandría que huye.  
 Sobre todo no te engañes, no digas todo ha sido  
 un sueño, que tu oído fue el errado:  
 a vanas esperanzas como éstas no descendas.  
 Como listo desde antes, como un hombre valiente,  
 como te cabe a ti que fuiste digno de ciudad semejante,  
 acércate resuelto a la ventana,  
 con emoción escucha, pero no  
 con ruegos y lamentos de cobarde,  
 como último placer esos sonidos,  
 exquisitos instrumentos del místico cortejo,  
 y despídete de ella, la Alejandría que pierdes.*

#### NOTAS DEL TRADUCTOR

1. Error de los autores: las letras *kapa zeta* (v. 5 del poema que sigue a continuación) representaban, en el sistema numeral de los antiguos griegos, el número veintisiete y no el dieciséis.
2. Los corchetes en el poema imitan la forma de edición de inscripciones antiguas cuando el texto presenta zonas que no alcanzan a leerse: las letras encerradas entre ellos son agregados del editor para subsanar conjeturalmente esas lagunas.
3. Referencia a Eleuterio Venizelo (1864-1936), político griego, jefe del gobierno a la fecha de este artículo.

## ANTE LA MUERTE DE CARLOS A. BROCATO

ALEJANDRO SOSA DIAS

“Mantén frente a los otros lo que te has prometido solamente a ti. Ahí está tu contrato.

René Char

Una tentativa de libertad no es algo que atraiga solidaridades. A partir de allí la aspiración máxima es, simplemente, no ser molestado. Vivir clandestinamente, pese a los simulacros de la notoriedad. El escándalo tolerado es aquél que posee alguna arista de institucionalización posible. La reflexión independiente de un escritor no parece llenar estos requisitos. La escasa repercusión que ha tenido la muerte de Carlos Alberto Brocato confirma esta tendencia.

El intento de definir una trayectoria vital tal vez sea conspirar a favor de la estupidez. Decir que Carlos A. Brocato es uno de los últimos intelectuales de valor (en su doble acepción) que en estas tierras tuvo la izquierda es comenzar apenas a marcar en terreno. Fue un intelectual socialista. Quizás el último destacable en nuestro país. Aunque como corresponde a las personas que piensan por su cuenta eludiendo sumarios catecismos de las diversas ortodoxias de izquierda y de derecha, sus lectores e interlocutores se encontraban en individuos adscriptos a identidades políticas diversas, pese a que en muchas ocasiones pueda parecer que su interlocutor es únicamente un público de izquierda. Lo dicho no pretende darle un tono amplio o “multipartidario” a lo que escribía Brocato; él se había desprendido hacía mucho tiempo de la pretensión beata de escribir para un

sujeto social o político. Queremos marcar aún más su carácter específico. Un mensaje para individuos a quienes no horroriza una idea peligrosa. Ésa es la fuente de los rechazos y omisiones que su palabra supo concitar.

Escribió libros de poemas y ensayos. De entre estos últimos conviene diferenciar entre las producciones de tipo humorístico firmadas como Cayetano Bollini (escritor liberal apócrifo) y sus dos libros políticos: **La Argentina que quisieron** y **El exilio es el nuestro**, centrados ambos en la tragedia argentina de los años '70 y sus perdurables efectos en nuestras vidas. El primero es un agudo ensayo sobre la militarización de la política, el desencadenamiento de la violencia guerrillera, la masacre perpetrada por vía estatal y las repercusiones de todos estos factores en la sociedad civil. El segundo es una deconstrucción de nuestros mitos nacionales sobre el exilio, el desarraigo y las fracturas de la sociedad argentina; mostrando que la gramática del consentimiento y la culpabilización encuentran líneas donde reforzarse mutuamente. Beneficios secundarios de la enfermedad, podría decirse, de nuestra argentina condición.

Formó parte del grupo editorial **La Rosa Blindada**, una aventura no por olvidada menos importante en la cultura de los '60. Militó sindicalmente muchos años en el gremio gráfico.

Políticamente, fue miembro entre 1956 y 1965 del Partido Comunista argentino y entre 1974 y 1979 integró las filas del Partido Socialista de los Trabajadores, formando parte del comité de redacción de su órgano partidario **Avanzada Socialista**.

Más que una obra Brocato es un estilo de reflexión. Sus columnas en el semanario **Nueva Presencia** significaron ráfagas de aire fresco en medio del revival de cursilería y demagogia que trajo consigo la superficial politización de comienzos de los '80. El eje de sus intervenciones remarcaba el carácter inédito de lo que había acontecido en nuestra historia (el asesinato de miles de personas) y la ausencia de una reflexión consecuente que fuera más allá de la mera exhibición de atrocidades. Podemos mencionar que antes, cuando la dictadura cívico-militar lanzó su aventura criminal en Malvinas, Brocato fue uno de los escasos intelectuales que manifestaron su oposición durante las hostilidades y dentro del país. Su posición ante el problema de los derechos humanos fue consecuentemente democrática. Esto no le impidió criticar con racionalidad cuando sectores de los organismos de derechos humanos, concluida la transición democrática, se convirtieron en usinas de los mitos más desgraciados de la izquierda armada de los '70. El conformismo de la época, stalinista o progresista, lo calificó lisa y llanamente de "botón" o "servicio" Vichinsky dixit. Sucede con frecuencia: los muertos son agitados para acallar cualquier voz disidente.

Brocato fue un hombre afable agitado por intensas preocupaciones políticas que tardarían en coagular hacia una dirección definida. Buscó su sitio en organizaciones de izquierda que al final de su travesía se revelaron como instancias de dominación sobre los individuos. Espacios de negación de la libertad y, lo que es irónico, en la mayoría de los casos de masoquista pérdida de tiempo ya que esas organizaciones están dirigidas por una élite cuyo único interés real es su autorreproducción parasitaria revestida por una terminología idealizante. Brocato era aún más pesimista en caso de que no se tratase de meras sectas inofensivas, sino de fuerzas políticas que lograsen realizar sus objetivos. La izquierda, en su opinión, había perdido el registro moral de los medios para llevar adelante su lucha. Este hecho era válido para los que estaban en el poder como para los que aspiraban a tomarlo. Para él desde el

punto de vista instrumental la diferencia entre acallar a un disconforme en una reunión de célula y, bajo otras circunstancias, fusilarlo es solamente una diferencia de grado. Fue un testigo lúcido del fin (merecido) de la cultura militante.

Una vez agotada, desde el punto de vista individual, esta experiencia, Brocato dirige el grueso de su reflexión hacia el desciframiento de un desastre del que solamente pudo ser espectador impotente. Fue uno de los pocos escritores que pudo pensar radicalmente el problema de la violencia política de los años '70. Pudo hacerlo desde un punto de vista que evitaba todo consentimiento o justificación retrospectiva de la dictadura cívico-militar del '76 así como descartaba la hagiografía izquierdista autoexculpatoria. El aspecto más irritante de la tesis de **La Argentina que quisieron** era la convicción que anima este libro de que la violencia de las organizaciones guerrilleras deslegitimó toda violencia opositora alternativa a la del Estado. Esto exasperó la confusión acerca de quién tenía una razón legítima para disparar un arma, si el de derecha o el de izquierda. Perdidas las coordenadas morales, un asesinato no deja de ser tal, lo ejecute la derecha o la izquierda. Aunque esta última utilice el eufemismo de "ejecución". Para Brocato la sociedad no fue inocente respecto de lo que pasó, pero evidentemente los niveles de responsabilidad no son idénticos.

Aún a riesgo de pontificar desagradablemente podemos decir que los tópicos tratados por Brocato no han sido debatidos en la sociedad argentina. Quizás sea imposible y la verdad muestre otra vez su arista insoportable. Los medios intelectuales han estado al mismo nivel de la sociedad lo cual, precisamente, no los honra. Brocato supo estar a la altura de lo que su ética intelectual le exigía. Esto es así aunque se disienta con alguna de sus tesis o con su posición política general. La radicalidad de su estilo de pensamiento iba a ser el pasaporte más seguro a la soledad y el aislamiento. La inteligencia, el vigor de un pensar son atributos que tornan algo más soportable la vivencia individual de esa cuestionable aventura colectiva llamada vida social. La muerte de Brocato nos induce al pesimismo. Pero por otra parte nos impulsa hacia otras conversaciones, otras palabras. La búsqueda de lo que resta por decir.

---

# MI PRIMER ARMA, ES PERTENECER A “LE MONDE”

Entrevista con Edwy Plenel  
publicada en la revista francesa “Autrement”

Traducción de Malena Pozzi

**Autrement:** ¿Cuál es según Usted la relación entre filtración y delación? ¿La filtración supone que alguien traicionó un secreto?. ¿Cómo identifica Usted una información que puede tener conexión con la delación?

Edwy Plenel: Primero quiero destacar algo: no hay información sin manipulación. La fórmula es deliberadamente abrupta. Pero yo estoy de acuerdo con esto porque está bien visto acordar el riesgo de la manipulación a los periodistas confrontados a la zona de sombra, a los secretos de Estado, a las informaciones escondidas. Es una hipocresía. Todo periodista, incluso el que practica un periodismo que no tiene necesidad de filtraciones o de secretos, es manipulado. Nuestro trabajo viene a, ser en suma, identificar claramente la fuente ( no apoyarse en una fuente anónima de la que no conocemos ni la identidad, ni la motivación), “recortar” la manipulación (no apoyarse en una única fuente o en fuentes de motivaciones idénticas), y así, asegurarse que es una información. Lo que recibe un periodista, ya sea que cubra los debates de la Asamblea, que asista a una conferencia de prensa o que se ocupe de la policía o de los servicios secretos, no le es dado por su linda cara. Le dan información porque tienen interés en dársela. La honestidad es decir: soy consciente de que hay manipulación forzosamente - del hombre político que quiere seducir, del hombre de la sombra que transmite una información delicada, etc. - y mi trabajo es asegurarme que no me embarco en cualquier cosa

**...Por ejemplo, ¿en un rumor?**

Si, en un rumor...Pero vuelvo a la delación. Cuando alguien nos da una información delicada, podríamos creer que ese alguien, traiciona la confianza de su ministro o de su superior jerárquico, podríamos hablar de delación. Ahora bien, uno tiene todas las posibilidades de equivocarse. Generalmente, la intención de esos informantes no es de esa índole.

La mayoría de las veces, parte de cierto juicio sobre la institución, sobre la policía, sobre lo que hace, sobre el conjunto de los temas, sobre el hecho de que no debe servir para cualquier cosa...

Ese fue el caso en el asunto *Greenpeace*, como en el asunto del *Carrefour du Développement*.

Después de investigar en el asunto *Greenpeace*, llegamos a decirnos a nosotros mismos, en cierto momento, que algo no andaba, que no podía ser ni la gente de la Ouvea ni los Turengues quienes habían puesto la bomba, y que si descubriamos lo que había entre los dos, comprenderíamos un poco mejor. Luego de haber visto bastante gente, comprendimos que había un tercer equipo y que estaba compuesto de buzos de combate que dependían directamente de la DGSE. Finalmente, aquéllos que poco a poco, nos permitieron recortar esta información lo hicieron con cierto espíritu: se dijeron que era inadmisibile que un servicio secreto mienta al Estado, y lo ponga en una situación difícil.

**¿Quiere decir que ellos “denunciaban” en nombre de la moral?**

No son moralistas, son bastante pragmáticos. Estimaron que el Estado se había vuelto ridículo puesto que había llegado - guardando todas las proporciones - a una situación parecida al caso *Dreyfus*: éste era inocente pero el honor del ejército exigía que fuera culpable; en el caso *Greenpeace*, es: “Somos culpables, pero el honor del ejército exige que se nos proclame inocentes.” Aquéllos que nos permitieron aproximarnos a la verdad juzgaban perjudicial y ridículo este engranaje de la mentira. No estaban, por principio, contra la

razón de Estado. Pensaban, que en este caso, no se trataba de eso, que era sólo la razón de una casta, de un clan, resumiendo, una razón imbécil.

### **¿Cuál es su parte en la solicitud de la información?**

En los asuntos delicados, cuando el periodista comienza a tener buen dominio de su investigación, está un poco en la situación de un agente de Policía: para encontrar, es necesario saber lo que se busca. Hay un momento en el que uno se dice al confrontar los elementos conocidos: “esto no cierra”.

En el caso del *Carrefour du Développement*, tenemos desde el principio, una investigación clásica acerca de un escándalo político-financiero, nos damos cuenta de que Chalier no está en Francia, que no es buscado de manera muy vehemente, que humilla al antiguo ministro socialista Nucci a distancia, etc. Chalier vuelve y da, antes de entregarse a la justicia, una entrevista a la revista **Point**, en la que afirma que tenía un protector en la policía. No precisa de quién se trataba. Nosotros nos informamos y descubrimos que el hombre así acusado era Jacques Delebois. A partir de ese momento, comprendimos algunas cosas: conocemos a Delebois y sabemos que no era un francotirador, que participó en el asunto de los micrófonos colocados en el diario **Canard Enchaîné**, que es íntimo de Pasqua, etc. Así, comenzamos a “escarbar”: ¿cómo es posible esos seis meses de desaparición de Chalier? Ahí hay algo raro... Advertimos que hay un problema, buscamos y ... encontramos. Luego, algunos pretenderán que aquéllos que hablaron del verdadero falso pasaporte, de la orden dada a la DST, de la responsabilidad del ministro del Interior, lo hicieron para desplazar a Pasqua... Absolutamente, ¡no! Lo que descubrimos, por el contrario, en esa clase de asuntos, es que la institución policial, es un lugar muy contradictorio, muy paradójico, mucho menos unívoco de lo que uno cree, una institución donde la gente puede decirse: no es normal que se haya ordenado a un servicio policial semejante cosa.

### **¿Usted no piensa que aquéllos que hablan puedan tener otras intenciones?**

No lo excluyo, desde luego. Pero no creo que en los temas más delicados, nos hayamos encontrado de entrada frente a una intención de perjudicar. Resumiendo, me resisto a la connotación peyorativa de la palabra “delación”.

### **¿Con qué tipo de interlocutores tiene trato?**

Soy alguien que cubre una sección. Eso significa que hablo de la policía en todos sus aspectos: decretos, congresos sindicales, conferencias de prensa, estadísticas, etc. Mi credibilidad en relación con mis informantes en principio es ésta: “El escribe sobre nuestro trabajo, no nos reprende, no está permanentemente juzgándonos, etc.” La credibilidad se juega, ante todo en ese trabajo, la recompensa: las grandes noticias.

### **¿Es un homenaje?...**

La idea de delación, con relación a nuestros informantes, es muy desacreditante, deja suponer que de un lado están los periodistas buenos y puros y enfrente, los traidores y sinvergüenzas. La verdad es que nuestro trabajo, en el fondo, consiste en suscitar la información. Conocemos generalmente a nuestros informantes desde hace mucho tiempo; en caso de complicación en la investigación, podemos decirles: es necesario que nos ayuden, ustedes deben estar al tanto.

Nosotros pedimos mucho más de lo que nos piden.

### **¿Existen los informadores que se presentan espontáneamente?**

Cada vez que nos llega un informe por sorpresa, más precisamente, por intermedio de alguien anónimo, que no conocemos y que pretendía hacernos una revelación, está comprobado que se trataba de un golpe bajo.

De hecho esta situación es excepcional. Cuando esto pasa hay que empezar por preguntar al informante quién es, antes incluso, de saber que nos trae.

¡Estoy de acuerdo en ser manipulado, si es que hay una información real al término de la operación, pero sabiendo por quién!

### **¿Usted trabaja con una red de informantes?**

Habitualmente, cuando un tema se inicia, hacemos una lista de personas susceptibles de darnos información. A continuación, seguramente, tendrá lugar toda una negociación a fin de lograr obtener lo que buscamos saber. Pero de una manera general, nosotros somos más bien los actores. Es muy raro que la voluntad de dar la información venga del informante, somos nosotros quienes vamos a buscarla solicitándosela.

### **¿Provocaría la confidencia?**

La confidencia, sí, pero no estamos en un clima de delación. Es la diferencia entre testimonio y delación. Tome por ejemplo la campaña de denuncia con relación al terrorismo, hecha en afiches. No es otra cosa que la prolongación de las prácticas tradicionales: el hecho es que a los informantes se los remunera. Simplemente ahora lo dicen. Sin embargo veo en eso una regresión. Es la negación del testimonio. Hay una dimensión cívica en el testimonio. Pienso que, en nuestra práctica profesional, existe la misma distinción. Provocamos que haya testigos, no delatores. Está cerca de lo que la policía llama la investigación entre los vecinos.

### **¿Pero en la transmisión de la información con la que Usted va a operar hay una selección, está la autocensura, hay otros fenómenos?...**

Tendría tendencia a responder haciendo banal nuestra práctica. Es cierto que se trata siempre de elegir. En nuestro caso, estamos en contacto con un medio, la policía, que sabe un montón de cosas que nadie sabe. Es una suerte de biombo social detrás del cual una mezcla de cosas se derrama. Nos toca a nosotros ir a mirar detrás de ese biombo. Seguramente, procederemos a seleccionar. Hay una dimensión política en el primer sentido del término: los intereses de la Ciudad - polis-policía - y tenemos una particular sensibilidad con los asuntos que presentan una mezcla de géneros entre policía y política. Estamos persuadidos de que hay un rol cívico del periodista. Dicho esto, en la medida en que se trate de asuntos delicados, el periodista se encuentra solo. La democracia francesa es muy deficiente en su manera de afrontar los secretos de Estado, de controlarlos, de legitimarlos. Hay por cierto, secretos legítimos y los respetamos, en la medida que éstos protegen las misiones normales de la policía en un estado de derecho. Pero si la policía, hace otra cosa que no sea su trabajo, nosotros estamos ahí para decirlo, debemos hacerlo.

### **¿Cuáles son sus “armas” durante la investigación?**

La “primera” no es necesario esconderla, es pertenecer a **Le Monde**. Ser periodista de **Le Monde**, es poder apoyarse en una tradición, en una imagen, en una reputación. Es aprovechar una independencia - respecto de poderes políticos o financieros - pacientemente conquistada desde la Liberación. En resumen, es un privilegio que le debemos a aquellos que, en el pasado, han hecho **Le Monde**.

La segunda “arma”, es la credibilidad de nuestro trabajo. Nosotros tenemos relación con informantes serios. Si esa gente ve que uno trata mal la información, que no comprende bien, que explica mal, es evidente que nuestra credibilidad cae. Y además está la relación personal, la confianza, el respeto.

### **¿Cómo definiría Usted a un “buen” informante?**

Yo diría que es aquel que no hará jamás ningún comentario después de publicado un artículo. Es en eso que uno siente que el contacto existe realmente. Hay una relación de confianza durable que se ha creado.

No estamos en el debate de “Cómo trataste lo que te dije”, estamos por encima de eso. Cada uno hace su trabajo y cada uno sabe por qué lo hace. La persona sabe por qué yo quiero información y sabe también por qué se calla o habla. Y eso no es nunca una negociación mercantil. No trabajamos jamás en el “toma y daca”.

### **¿Con qué tipo de gente tiene contacto socialmente?**

Hay un mito que dice que para asegurarse la Información de la policía, es necesario andar por los bares hasta las tres de la mañana y tener pocos escrúpulos. La policía está a la vez mitificada y desvalorizada: habría primicias, puesto que hay que hurgar en un universo secreto, pero sería necesario buscarlas en las cloacas. Ocurre que puede haber citas por la noche con gente que uno no puede ver en el día. Pero no exageremos. En cuanto al plano social, nosotros tenemos trato con altos funcionarios, con miembros del gabinete, pero igualmente y sobre todo, con la policía en toda su diversidad que está marcada por una fuerte cultura popular.

### **¿Y la cuestión de los límites en cuanto a la repercusión de la información?**

Existe una frontera que nosotros nos hemos fijado que hay que respetar, es la de la vida privada.

Tratándose de un responsable político, yo tengo el derecho de conocer su pasado, su origen, su fortuna, puesto que él viene a la plaza pública a reclamar mi sufragio y pretender hacer mi felicidad. me asiste el derecho de saber. Por el contrario, la familia que elige, su o sus mujeres, sus hijos, etc., corresponde a su vida privada. Es su intimidad...

# LA BALLENA BLANCA

Año 1  
Número 2

Agosto de 1997

## EL CINE

Robert Bresson

*Notas sobre el cinematógrafo*

## PRIMER CAPÍTULO

Enrique M. Butti

*Indí*

## UN POEMA

Hugo Savino

*Los intereses del tiempo*

## ENSAYO

Alberto Delorenzini

*Utopía y crisis de la apariencia estética*

## OTROS POEMAS

*Celia Coido*

## LA MÚSICA

Giácomo Puccini

Diez cartas sobre el "Tríptico"

## HALLAZGOS

Ernesto Giménez Caballero

*El escándalo de "L'Âge d'Or" en París*

## POLÉMICA

El recurso a la infancia

*Alejandro Sosa Dias*

## RESCATES

Enrique Méndez Calzada

*La enamorada de Rodolfo Valentino*

