



MITOS

El salvaje Oeste de Búfalo Bill

Búfalo Bill era un explorador especializado, como su nombre lo indica, en búfalos. Agazapado detrás de un mechón de pasto en la pradera observaba sus costumbres, registraba en una bitácora sus hábitos y después, como la conciencia ecológica no era materia urgente en aquella época, les clavaba un tiro en el testuz y luego vendía sus pieles y organizaba una cena, con carpa a la intemperie, de solomillo y entrecot. La abultada agenda de Búfalo Bill se cruzaba todo el tiempo con las actividades de la banda de indios de Toro Sentado. Este mítico líder, capaz de llevar a feliz término una revuelta sin moverse de su taburete histórico, era, después de los búfalos, el eslabón débil de aquel ecosistema que contaba también con la feroz presencia de George Armstrong Custer, un gene-

ral rubio que, en su entusiasmo porque aquel territorio fuera un país de rubios, iba arrasando con todo lo moreno, indios, búfalos. En este punto específico era donde la agenda de Custer entraba en colisión con la de Búfalo Bill y la de éste, a su vez, con la de Toro Sentado, que era, por una parte, el propietario de varios de los búfalos que Bill iba liquidando y, por la otra, el enemigo jurado de Custer. En medio de estas zacapelas, del centro de aquellas batallas campales entre indios, búfalos y rubios, salía periódicamente, cruzando “campos de llamas y lluvias de flechas”, Molly Wingate, una señorita que fue inmortalizada por un pintor de la época como *La Madona de las Praderas*. Aquellas salidas periódicas de Molly obedecían a la pasión que sentía por Búfalo Bill, su héroe, que entre tiro y tiro la citaba, por ejemplo, en el hotel Lone Star de Oregon. Molly acudía siempre puntualmente, esquivaba llamas, flechas y pisotones de búfalo, se bañaba, se perfumaba con la esencia de la época y

preparaba el guiso predilecto de su héroe. Así la encontraba Búfalo, acicalada y con la sonrisa difuminada por los humos que despedía el perol. Todo esto lo sabemos por los lienzos que ejecutó el pintor Karl Bodmer, específicamente los de la serie “Las tribus nativas americanas”, donde están comprendidas las tribus de indios, las de soldados rubios y las de búfalos. Búfalo Bill, a todo esto, era el alias de William Frederick Cody, y sus batallas campales tenían lugar en el Salvaje Oeste, durante la segunda mitad del siglo XIX.

Tras décadas de batallar, aquel ecosistema terminó por desequilibrarse. Un guerrero sioux dio cuenta del general Custer y puso a ondear su cabellera rubia en la punta de su lanza, Toro Sentado se sintió viejo y Búfalo sentó cabeza junto al perol de Molly Wingate y aprovechó su último chisporroteo vital para, encima de una mullida piel de búfalo, hacerle un hijo. Nuestro controvertido héroe pasó los siguientes quince años rumiando sus hazañas hasta que un día, espoleado por Molly y Búfalo junior, decidió emprender un negocio en el mundo del espectáculo. Un pintor de apellido (¡no es posible!) Custer lo immortalizó en un óleo, fechado a principios del siglo XX. Búfalo Bill, de melena y barba blancas, sonríe delante de una carpa de circo donde puede leerse, en letras rojas y azules: Buffalo Bill's Wild West, el salvaje oeste de Búfalo Bill. El espectáculo era una simpleza: Búfalo Bill, acompañado por una copiosa plantilla de extras y una manada de búfalos narcotizados, representaba sus conquistas y aventuras en el Salvaje Oeste. Con el tiempo el espectáculo fue ganando admiradores y prestigio, y tres años más tarde dio un salto prodigioso en cantidad y calidad al incluir en su casting al auténtico Toro Sentado, que para entonces no hacía más que contemplar el campo desde su taburete histórico e intercalar, con la idea de hacerse más ligera la vejez, vasos de aguardiente con pipas de marihuana. La inclusión de Toro Sentado fue un éxito rotundo. El día de su debut quedó cifrada la entrada récord: un millón de



Toro Sentado y Búfalo Bill.

personas apeñuscadas en una explanada de Staten Island. Toro Sentado era un actor pésimo que se sujetaba a la dirección escénica férrea que le marcaba Búfalo. Su papel era sencillo pero de gran peso psicológico: a mitad de la batalla (todo el espectáculo era una batalla ininterrumpida), Toro, bañado por un aplauso caluroso, cruzaba parsimoniosamente el foro y luego regresaba, con la misma parsimonia, a sentarse en su taburete histórico, donde permanecía hasta el final de la función. El empujón que dio la presencia de Toro Sentado al negocio llevó al Buffalo Bill's Wild West a París, y ahí tuvieron, durante un mes, una exitosa serie de presentaciones. Ya para entonces la fama le había dado ideas a Toro Sentado: después de cada show sacaba su taburete afuera de la carpa y, por cierta cantidad de dinero, se fotografiaba con quien se lo pidiera; por una cantidad extra, estampaba también su firma. En el Museo Smith de Arte Indígena, en South Dakota, hay una foto deslumbrante: Toro Sentado (de pie) blandiendo un tomahawk en el Quartier Latin —al fondo puede verse la silueta del arcángel Saint Michel—. Búfalo junior, hijo de Búfalo y Molly y administrador del espectáculo, escribió un libro de memorias de título *A Life with Bill*, una vida con Bill, donde cuen-

ta cómo Toro Sentado, después de sus sesiones de fotografía y autógrafos, se internaba por las calles de la ciudad donde estuviera y repartía sus ganancias entre la gente necesitada. —

— JORDI SOLER

HOMENAJE

La lección del maestro

“El pasado es otro país, allí la gente hace las cosas de otro modo.” El célebre inicio de *The Go-between* de L. P. Hartley se convierte con los años en propiedad común de quienes, aun sin haber leído la novela, ya hemos vivido más de dos tercios de nuestro tiempo posible en este mundo.

A mitad y fines de los años cincuenta, años que correspondieron a mi adolescencia y a la primera de mis varias juventudes, la calle Viamonte entre Reconquista y Florida, con la Facultad de Filosofía y Letras, las librerías Letras y Verbum, más tarde Galatea, la redacción de *Sur*, el Teatro de los Independientes, más tarde Payró, y los varios bares, era un territorio rico en promesas y revelaciones para el aprendiz de *flâneur* que lo exploraba cotidianamente sin saber, como dice un poema de Kavafis anterior a Proust, que en los surcos de ese tiempo perdido se depositaba la ignorada semilla de monstruos y, acaso, prodigios venideros.

Una tarde de 1958 en la librería Letras, el joven petulante que yo era, intolerante con la palabra “realismo” (entonces manoseada por una triunfalista izquierda más intelectual que literaria), se atrevió a decir su desprecio por Balzac, “autor realista”. Un desconocido que hojeaba números recientes de revistas literarias lo interpelló: “Disculpe, m’hijo, pero ¿usted leyó a Balzac?” Ante mi silencio prosiguió: “Me da la impresión de que usted leyó más bien algún manual de historia de la literatura francesa.” Indiferente ante mi turbación prosiguió: “¿Por qué no lee ‘Les Secrets de la Princesse de Cadignan’? O anime con *Splendeur et misères des courtisanes*.” Y después de una

pausa, antes de partir, añadió: “Bueno, si tiene ganas...” Esta última manifestación de una cortesía impecablemente espontánea me dejó más mudo aún. Para perfeccionar mi humillación, apenas el desconocido hubo salido, no sé si fue Margarita o María Rosa quien me informó: “Es José Bianco.”

Yo había leído *Las ratas* y *Sombras suele vestir*, que Alberto Tabbia me había prestado, anunciándome que el autor era el dueño del “estilo invisible” más terso y castigado de la prosa argentina de su tiempo. La conciencia de haberme puesto en ridículo tuvo el efecto benéfico de lanzarme a la lectura de Balzac y permitirme intuir lo que años más tarde me iba a explicar Roman Jakobson: la relatividad histórica de toda noción de realismo. Semanas más tarde, de nuevo en Letras, me crucé con Bianco. Él no pareció reconocerme y yo, tras mucha vacilación, me animé a abordarlo, a decirle que había leído “Le Chef-d’oeuvre inconnu” y que agradecía su consejo. Sonrió: “No había leído a Balzac, ¿verdad? ¡Qué suerte tiene, descubrir tan joven a un autor casi infinito!”

No sé si fue esa misma tarde o en algún encuentro posterior cuando me invitó a pasar por la redacción de *Sur*, aún albergada entonces en la vieja casa de altos de San Martín 689 cuya primera pieza, depósito de números atrasados que se vendían por casi nada, yo ya había visitado. La invitación me permitió avanzar por el pasillo bordeado, de un lado, por otras piezas, del otro por vidrios de colores que daban a un patio interior. En la pieza del fondo tenía su escritorio Pepe; en la vecina, tras una puerta apenas entreabierta, estaba (invisible pero ocasionalmente muy audible) Victoria.

No tengo el menor recuerdo de nuestra conversación durante esa primera visita, que imagino muy suelta y afable de parte de Bianco, consumado actor de la vida social, y sin duda difícil y tropezada de mi lado. Lo que sí recuerdo es que salí con el encargo de una reseña. Bianco me dio a elegir entre varios libros recientemente publi-

cados; el único que me interesó fue *Guirnalda con amores* de Bioy Casares, obra “menor” que aún hoy me parece de las mejores de su autor. A Bianco le sorprendió mi elección: “No tenés gusto de joven”, me dijo. No era la primera vez, ni sería la última, que me hacían notar mi predilección por frecuentar, entonces, a mayores, así como hoy me siento más cómodo rodeado de muy menores.

Dos semanas más tarde, interminables días de escritura y correcciones circulares y por cierto ineficaces, volví a *Sur* con tres o cuatro hojas que Bianco prometió leer muy pronto. No tuve noticias de él durante no sé cuánto tiempo. Cuando finalmente me atreví a llamarlo me pidió que pasara a verlo. De un cajón sacó mis páginas, cubiertas de lápiz rojo, y se embarcó en una larga, amabilísima disección: “Mirá, tu nota dice cosas interesantes pero está mal armada y no muy bien escrita. En el primer párrafo nomás adelantás la conclusión: el resto parece entonces pura repetición o, peor todavía, algo obvio. Una reseña hay que contarla, como

cualquier otro escrito: empezar con algo que capte la atención del lector, irse luego por otro lado, volver al principio enriqueciéndolo con esa digresión y hacer como que dejás descubrir al lector una conclusión que vos conocés de antemano. En fin: como un cuento ¿no? Además, esta palabra —no recuerdo cuál— es medio estridente, promete demasiado. ¿Por qué no ponés —no recuerdo cuál otra—, que es más usual y te permite avanzar mejor? Y este otro párrafo, bueno, está bien, pero se siente que estás contento de lo bien que te salió. Tené cuidado: cuando uno queda contento de lo bien que le salió algo que ha escrito casi siempre es porque ‘da literatura’ y es mejor suprimirlo.”

Hoy sé que no siempre he tenido el

coraje de seguir este último consejo, pero sí sé que aquella tarde recibí una primera lección que me iba a acompañar, e iba a crecer, como la amistad de Pepe, toda la vida. —

— EDGARDO COZARINSKY

PENSAMIENTO

La proximidad del mal

El problema del mal ha fascinado desde siempre. Quizá porque su génesis y su discernimiento siguen siéndonos fundamentalmente un misterio, aunque el esquema maniqueo vuelva a hacer furor en la política (la nacional y la internacional) y se haga acompañar por épicas bien definidas como en *El señor de los anillos*. Entiendo que resulta siempre saludable recelar de simplificaciones dualistas. Los ejemplos extremos tienen la virtud de iluminar, o a su vez el inconveniente de abrumar; introducen, en suma, una distorsión de perspectiva que puede no ser siempre del todo inocente. Confío en ilustrar un tanto este problema desplegando una pequeña anécdota, que tomo de un autor desconocido. Como se entenderá a la luz de lo anterior, la elección de escenario es consciente y deliberada. Mi propósito es reajustar las dimensiones.

En su libro *Umschlagplatz*, Jaroslaw Marek Rymkiewicz trata de representarse física y moralmente la plaza así llamada, frente al gueto de Varsovia, desde las que partían los vagones

a los campos de exterminio. Del libro tomaré sólo esta historia, que relata una conocida del autor. Esta mujer vivía durante la ocupación justo al lado del gueto, en una calle en que la zona “aria” y la “judía” estaban separadas sólo por alambradas. A pesar de la vigilancia, las alambradas presentaban siempre estre-

chos huecos por los que a diario se aventuraban niños en busca de comida: uno de tantos recursos desesperados para paliar el hambre en sus familias hacinadas. Los niños eran regular y literalmente cazados por las patrullas de policías letones. La mujer cuyo testimonio reproduzco afirma que su vida entera iba a quedar marcada por lo que vio en aquel tiempo; sin embargo, y reveladoramente, no detalla el horror masivo al que asistió. Cuenta sólo esta anécdota, a cuyo mínimo carácter quiero atribuirle yo potencia metonímica. Me atrevo a sostener que en ella se contiene, en sus reales dimensiones, el problema del mal.

Es un día corriente en la calle referida. Como en tantas otras ocasiones, un niño asoma su cabeza y cruza trabajosamente la alambrada. Varios polacos “arios” son testigos de la escena, pero no hay policías cerca. De pronto, una mujer avista al niño y comienza a gritar desaforadamente: “¡Un judío! ¡¡Un judío!!”

Rymkiewicz se detiene casi con morosidad en esta escena. Intenta comprender la lógica de esta mujer. Puede que se tratase, dice, de una antisemita, que deseaba realmente el exterminio de los judíos (también el de los niños): sin duda no faltaba gente así en Polonia. O puede ser que obrase con acuerdo a algún tipo de cálculo: el colaboracionismo acoge múltiples razones. Pero prefiere descartar estas explicaciones programáticas. Lo que a Rymkiewicz le fascina de este acto (como a mí) es su carácter casi con seguridad irreflexivo y gratuito. Podemos entender, dice, la lógica de aquéllos que chantajeaban a judíos escondidos: sencillamente, querían su dinero. O incluso la de aquellos que decían denunciar por miedo, o por salvar a su familia, o en la esperanza de ganarse algún favor de los verdugos: ni la vileza ni la cobardía son irracionales. Pero lo que caracteriza a esta pequeña escena, para Rymkiewicz (como para mí), es que no había nada amenazando a esta mujer, ni podía esperar ganancia alguna. Simplemente (me atrevo a aventurar) reclamó un castigo para el



José Bianco, el norte de Sur.

pequeño trasgresor (judío, no lo olvidemos): quería que alguien disparase sobre él.

En su comparativa pequeñez, quizá la anécdota pueda ayudar a iluminar este fenómeno moral inveteradamente esquivo. La adecuación de la escala no sólo lo muestra con mayor pureza, sino que lo despoja de su alteridad aurática: de ahí su potencia y su carácter inquietante. Sugerir, como estoy haciéndolo, que el mal puede brotar así, espontáneamente, un poco como por descuido o inconsciencia, es algo que suele escandalizar a muchos. Hannah Arendt suscitó un revuelo incluso ofensivo al titular su extraordinario libro sobre Eichmann *La banalidad del mal*: la fórmula se ha malinterpretado y denigrado tanto que su operatividad es ya dudosa, y sin embargo sigue pareciéndome adecuada. Nadie pretende sostener (al menos Arendt, ni yo mismo) que el mal carezca de importancia, ni mucho menos volverlo exculpable: de hecho, la implicación es casi exactamente la contraria. Lo que parece exasperar es la constatación fundada de que Adolf Eichmann, responsable de la deportación hacia su muerte de millones de personas, *no era un monstruo* en ninguno de los sentidos discernibles y relevantes de la palabra, sino un gestor estúpido y vulgar (el escándalo parece también estar relacionado con otras constataciones de Arendt, como la de que la mayoría de las víctimas fueran llevadas a la muerte sin que interviniera un solo soldado nazi, o la de que allí donde hubo una resistencia civil decidida se interrumpieron las deportaciones). Igualmente albergo la convicción (sin duda indemostrable, como su negativa, pero altamente verosímil a tenor de la psicología social) de que nuestra señora de la anécdota no era un monstruo, sino alguien vulgar, quizás a lo sumo buena cocinera o cariñosa con los gatos. Su acto seguramente fue monstruoso, pero lo ilustrativo de la anécdota, lo verdaderamente turbador, es que no cuesta tanto atribuírselo a millones.

El libro de Rymkiewicz no deja de formular en este punto la pregunta que

instintivamente asaltarán a muchos lectores: ¿qué pasó con el niño? Oh, se nos responde casi con despego, nada. Un transeúnte se lanzó sobre aquella mujer para abofetearla y llevársela de allí; no apareció ningún gendarme. En cierto modo, es lógico que no se preste demasiada relevancia a esta continuación, que está lejos de ser un final feliz: antes o después, el niño iba a morir de hambre o de epidemia, ametrallado o gaseado, como medio millón de semejantes encerrados en el gueto. Y sin embargo, este segundo acto brinda aproximadamente el polo opuesto del primero.

¿Qué ocurrió en la cabeza de ese hombre? Su conducta no estaba en absoluto exenta de riesgos: proteger a un judío conllevaba, en la Polonia ocupada, la pena de muerte. Es posible que fuera un miembro activo de la resistencia, incluso uno de los que (no eran tantos) ayudaba expresamente a los del otro lado. Pero no es muy difícil descartarlo: hubiese sido una razón de peso para no exponerse en tal momento. Aquí también es más probable que se tratase de un acto reflejo y de *un hombre normal* (igual que la mujer era seguramente *una mujer normal*).

Ahora bien: si aceptamos que ambos eran *normales* y espontáneamente obraron de manera tan opuesta, es que la libertad moral existe, incluso al lado mismo del infierno. Esta tesis, que para algunos es la enunciación de una esperanza, adquiere para otros el cariz molesto de un mandato. Hago clara mi pertenencia a los primeros. Pero hay quienes prefieren aferrarse a la sententia de que aquella mujer, que gritaba a la vista de un niño esclavizado y hambriento, era un monstruo (como Eichmann). Su corolario, personalizado hasta mostrar la base del alivio, rezaría entonces: ni yo ni mis conocidos hubiésemos reaccionado así.

Probemos ahora, a fin de ser exhaustivos, la afirmación simétrica: tanto yo como mis conocidos hubiésemos reaccionado como el hombre.

Si todos pueden sostener esto en voz alta, confieso la inutilidad de cuanto estoy diciendo.

Pero si al enunciarlo siente un roncar cierto desasosiego, quizá estemos captando algo mejor lo hiriente del problema. La inquietante proximidad del mal. Su turbadora cercanía. —

— IBON ZUBIAUR

SOCIEDAD

Vacaciones de revista

Hace años que gano la misma apuesta: cada vez que me acerco a un quiosco, encuentro por lo menos una carátula dedicada a Lady Di. Es indudable que lo mejor que le pudo pasar a la industria editorial de revistas fue que Diana muriera. Ella, como único producto que no caduca, posee la estimable capacidad de convertir en valiosa cualquier publicación. Pero para los que no tienen la fortuna de poder pagar los derechos de una de sus cotizadas fotos, o tienen reparos en revolver cadáveres nobles, existen los regalos.

Encontrar una revista que no regale algo es casi imposible. En un comienzo, la gente compraba la revista femenina que obsequiaba el bolso chino, la revista de turismo de aventura que venía con el abanico gratis o la revista política que incluía una película de horror. Pero luego las cosas fueron más lejos. Algunos suspicaces comerciantes se dieron cuenta de que los intereses se habían invertido, y que el regalo era en realidad la revista. En ese momento decidieron prescindir del molesto añadido, que al fin y al cabo siempre es un incorpóreo de redactores, fotógrafos y demás fabricantes de opiniones. Ahora la nueva estrategia está orientada a lo que realmente hace que la gente acuda religiosamente a dejar su dinero en el quiosco: la chuchería. Y como una sola chuchería no basta, ni para el consumidor que necesita acumular objetos, ni para el comerciante que necesita acumular dinero para luego adquirir otras baratijas y también acumularlas, es necesario poder contar con baratijas nuevas cada semana. De esta necesidad urgente de baratijas nacieron las

colecciones temáticas.

La colección temática es un despliegue de repeticiones del mismo tema. El proceso es muy simple. Se elige un objeto liviano cuya producción en masa no represente mayor inversión, pero suficientemente atractivo y susceptible de ser travestido de distintas nacionalidades, y luego se le multiplica y se administran sus frecuentes apariciones. Algo así como la demencial cantidad de vírgenes de la iglesia católica romana. Y así como las múltiples vírgenes, cada semana aparecerá una chuchería distinta que en realidad es la misma. Cada semana un país, una época y una cultura distintos. La maniobra no tiene pierde. Si el consumidor se engancha y saborea el placer de poseer una fruslería del mundo, está perdido: el quiosco del mundo no lo dejará nunca en paz. El anzuelo puede ser un dedal holandés que no sirve para nada pero calma la ansiedad momentánea de adquirir, esa imposterizable necesidad de comprar en la que nos vemos envueltos cuando se nos ofrece la felicidad como subproducto de la transacción a través de esa infamia de la publicidad que siempre miente. Y luego del holandés vendrán el dedal paraguayo, el bengalí, el boliviano y el filipino. Y así, hasta que el mapamundi se agote. Entonces aparecerá la colección de taxis y viviremos la experiencia de atesorar y poder exhibir un taxi mexicano que nos venderán como distinto de los otros taxis del mundo, aunque sea exactamente igual a todos. Pero el cliente siempre tiene la razón y no hay que contradecirlo. Cada taxi, cada dedal, cada abanico, será siempre diferente.

Por eso, cuando vi a ese señor gritando que necesitaba el peón de ajedrez de la semana anterior, que era de vida o muerte, que era grosero comunismo aquello de que todos los peones eran iguales, o peor, era el colmo del fascismo, y que él era un demócrata a pie juntillas, entendí que no transara en sustituirlo por otro igual de la semana en curso. Era inútil convencerlo. Al pobre peón lo hubiera mirado siempre con desconfianza, como a un bastardo, un intruso, un muñeco falso que tala-

draría su cabeza cada vez que lo mirara. Por eso desoyó las recomendaciones que le hizo el vendedor del quiosco y encargó a la compañía distribuidora un peón auténtico de la semana anterior. Luego me miró furioso y me dijo que él había viajado por todo el mundo y que cuando quisiera podría enseñarme la fabulosa colección de álbumes de fotos de sus vacaciones. No gracias, le dije, preferiría cortarme las venas con la navaja suizo-azteca.

Con las vacaciones ocurre lo mismo que con las colecciones, satisfacen nuestra necesidad de evadir, acumular y poseer. No es casualidad que al final del verano aparezcan estas baratijas que calmarán momentáneamente la inercia de consumir y desechar. Las vacaciones pasan por ser un desplazamiento supuestamente relajante, reparador. Pero nadie puede discutir el cansancio posterior y el agobio terrible en el que la humanidad se sume cuando vuelve a trabajar. Salir de vacaciones ha dejado de ser un respiro y se ha convertido en una obligación impuesta por el entorno según la cual debemos movernos de ciudad, disfrutar de los puestos de salchichas, encontrar el rincón más típico para probarle a los amigos que tuvimos unas vacaciones felices y no nos quedamos en casa muriendo de envidia y aburrimiento. Como si toda esta inmensa inversión no tuviera otro sentido que los cinco minutos que deja el público para responder a la pregunta sobre lo que se hizo en las vacaciones. Quizás un simple *nada* tendría como resultado la exclusión total del círculo de gente que se respeta. Entonces nos embarcamos en travesías absurdas con el solo propósito de adquirir recordatorios, muñequitos con el traje típico del lugar, sombreros ridículos que nunca usaremos, camisetitas. Las colecciones temáticas nos permiten la ilusión de viajar y los viajes la ilusión de coleccionar, de apropiarnos por medio de estos patéticos mecanismos del lugar que visitamos. Pero si cuando me muevo de lugar sigo siendo el mismo, no aprendo nada y lo único que logro es cubrirme de souvenirs, de nada me sirven las vacaciones.

Si fuera posible irse de vacaciones no sólo en el espacio sino en el tiempo, si pudiéramos viajar al pasado para aprender, para asumir y borrar nuestros errores, entonces sí serviría viajar. Por eso me pregunto si tendría éxito una colección de estupideces del mundo. Algo así como un repaso por las necesidades del ser humano. Un recordatorio de todas las insensateces por las cuales el hombre ha hecho más infeliz su vida y la de los demás. Una enumeración de los desatinos amorosos, los proyectos sociales fracasados, las contradicciones infalibles del Vaticano, las barbaridades terroristas, los políticos que merecerían ser quemados, los quemados que nunca merecieron serlo. Cada uno de estos infinitos tópicos abriría una colección infinita con la que luego se podría formar una especie de museo de la imbecilidad en donde se exhibieran todas estas baratijas de la maldad. Desgraciadamente esta didáctica colección nunca saldrá al mercado. —

— JAVIER PONCE GAMBIRAZIO

POESÍA

Actualidad de Juan Ramón Jiménez

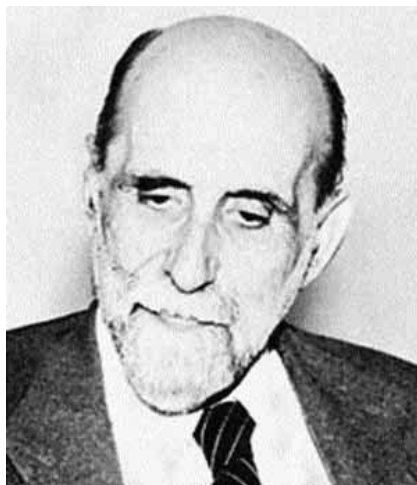
Es Juan Ramón Jiménez, a mi modo de ver, por la significación histórica que ha protagonizado en nuestra literatura y la calidad de su obra, el nombre más prestigioso e inexcusable de la poesía española del siglo XX. Su importancia es tan evidente que no existe otro poeta cuya influencia entre nosotros haya sido ni más constante ni más diversa que la suya. Si maestros, y excelentes, son los poetas de la generación del 27, a su ejemplo y enseñanza deben muy buena parte de su formación. Hablo así desde la percepción, en algunos de ellos, de la huella de la primera poesía sensorial e impresionista juanramoniana, y en otros por la inflexión que se produjo al expresar su voz más intelectual y “pura” de la segunda época de su obra. Todo ello sin olvidar que en el campo de la prosa poética no alcanzo a ver parangón posi-

ble con él, dada su diversidad, abundancia y altura estética.

El tercer gran ciclo del poeta es el sobrevenido en el exilio, con el antecedente precursor, escrito en España pero publicado tardíamente en Argentina, y al cuidado de Alberti, *La estación total con las canciones de la nueva luz*. Los cuatro libros que conforman *Lírica de una Atlántida* nos muestran cumplidamente la meta de llegada del desarrollo poético más vasto y sorprendente de la poesía española en el siglo XX, y que se iniciara en los primeros años del siglo.

Su realización sitúa a Juan Ramón a la altura de los escasísimos poetas universales de su época que pudieran mostrar una evolución de semejante grandeza.

Soy, como ustedes lo habrán percibido, un juanramoniano convicto y confeso, y lo soy desde mi primera adolescencia, cuando puse en sus manos, con la reincidente lectura de la *Segunda antología poética*, la educación de mi sensibilidad. En lo dicho hasta aquí hay muchas verdades, tan rotundas como objetivas, y si las he expuesto es para dolerme, con tanto estupor como tristeza, por el silencio nuestro ante las publicaciones de los libros de su última época. Tan sólo apareció aquí, un año antes de su muerte, la *Tercera antología poética*, que reunía poemas de 1896 a 1953. Gran parte de culpa la tuvo el mismo poeta, émulo de la fiel y bella Penélope, tejiendo y destejiendo los libros y poemas como aquella su tela, en lucha ambos por salvaguardar la fidelidad a su particular amor, que se identificaba con su propio destino. Otro obstáculo, particularmente mezquino, se oponía en gran parte a la posibilidad de la publicación: la desvariada censura, en esta ocasión religiosa. ¿Cómo disminuir la mayúscula de Dios? Ni siquiera pensaban, aunque lo predicasen, que Dios se redujo a hombre. Otra oposición, no menos mezquina, reptaba entre nosotros: la dictadura de una estética determinada, la de la poesía social, que expulsaba del reino a quien no comulgara con aquellas rudas ruedas de molino. Recuerdo ahora que cuando le



Juan Ramón Jiménez, “el siempre necesario”.

fue concedido el premio Nobel apareció en los círculos universitarios de Valencia un número de revista contrario a Juan Ramón, como si el exiliado voluntario y consecuente estuviese lustrando en el Pardo, habitando en su torre de marfil, los zapatos del dictador. La dignidad del poeta, que fue máxima, siempre estuvo a la altura, en este terreno, de la del hombre. También es verdad que no todos pensaban así: sé muy bien de la altísima consideración que siempre le guardó José Hierro, quien puso el nombre del poeta a su hijo mayor, y al que estimaba como el origen de la mejor poesía de nuestra época y *Espacio* el máximo poema. La mayoría de los mejores siempre estuvo con él. Y no sólo en España. Cuando me concedieron el premio Adonais por mi primer libro me obsequió Gastón Baquero, cubano anticastista y recentísimo exiliado (que tampoco escribió un solo verso contra su dictador particular), con la primera edición de *Canción* de Juan Ramón, y en la dedicatoria lo denominaba “¡el siempre necesario!”. Lo era entonces y sigue siéndolo.

Es ahora, cuando la poesía española parece obrar desde una nueva inflexión colectiva, que el ciclo último de nuestro poeta estará más presente en la creación nueva de los jóvenes. Así está ya sucediendo, y percibimos cómo la sombra de su magisterio se nos alarga majestuosamente en el siglo recién nacido. Me uno, con gozo, a todos los que aquí se

han reunido para celebrar la salida exenta, por vez primera, de *Una colina meridiana*, libro excelente, escrito íntegramente en su exilio norteamericano, y que por fin se publica después de casi sesenta años de tardanza. Suceso absurdo que hoy se corrige en edición tan bella de la colección “Signos” que hasta el mismo poeta, tan exigente siempre, la celebraría.

Mi felicitación y agradecimiento a la editorial Huerga y Fierro, que alcanza con esta publicación uno de sus logros mayores. También, y muy efusivamente, para Alfonso Alegre Heitzmann, a cuyo fervor, esfuerzo y rigor debemos esta bella edición, como antes lo mereciera tanto por la magnífica edición de *Lírica de una Atlántida*, recopilación de todos los libros que el poeta de Moguer escribió en el exilio. Y para el capitán de este afirmado barco navegador, Ángel Luis Vigaray, la gratitud de este lector, con el deseo de que se pudiera completar en tan bella colección, e individualizados, los restantes libros otoñales y desasistidos del gran patriarca de nuestra poesía. —

(Texto leído en la presentación madrileña del libro *Una colina meridiana*, reseñado en este mismo número por Vicente Valero.)

— FRANCISCO BRINES

TEATRO

Más de medio siglo esperando a Godot

En una página de sus diarios alemanes, fechada el 14 de febrero de 1937, Samuel Beckett escribió: “agradable predilección por dos hombres flacos y lánguidos en sus paisajes, como en el pequeño paisaje lunar, el único tipo de romántico aún tolerable”. Se refería a Caspar David Friedrich y su lienzo *Dos hombres contemplando la luna* (1819), que observó en la Gemäldegalerie de Dresde. Según su propio testimonio, la poderosa escena representada en ese cuadro fue el detonante de una de sus obras dramáticas mayores, la más célebre: *Esperando a Godot*.

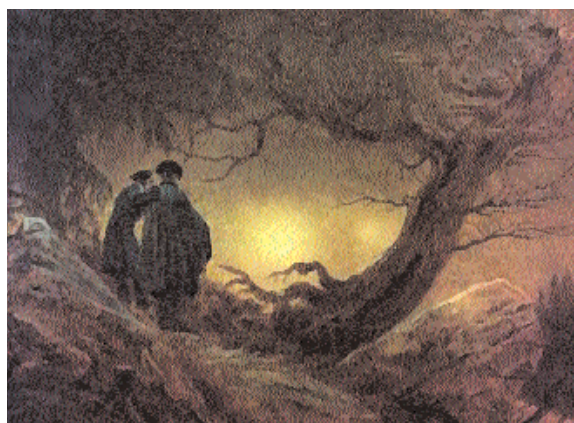
Beckett tuvo desde siempre una pro-

funda fascinación por cierto tipo de individuos, a los que convirtió en su “familia” —para usar la palabra con la que llamó al conjunto de sus personajes—. En su infancia dedicaba largas horas del día a dibujar a los vagabundos y mendigos, que a su vez inspiraron a dos de sus influencias dublinesas: por un lado, el dramaturgo John Millington Synge; por el otro, el pintor Jack B. Yeats, autor de lienzos que podrían ilustrar cualquier edición de *Godot*: *Los muchachos de la esquina* (1910), *Los dos viajeros* (1942), *Hombres del llano* (1947-1948)...

Una experiencia personal daría el impulso definitivo a la redacción de la obra que nos ocupa. Beckett y Suzanne Deschevaux-Dumesnil, su mujer, se involucraron activamente en la Resistencia francesa durante la ocupación alemana. Cuando algunos de sus amigos comenzaron a ser detenidos por la Gestapo, decidieron refugiarse en el pequeño poblado de Roussillon d’Apt, al sur de Francia. Ahí vivieron entre finales de 1942 y principios de 1945, trabajando para un vitivinicultor. En ese periodo el autor irlandés abandonó su lengua natal a favor del francés, el idioma en el que escribiría sus textos a partir de entonces y que le permitió encontrar su propia voz, alejado ya de la influencia temprana de su maestro James Joyce.

Obligado por las circunstancias a aislarse en una comunidad rural, Beckett se ejercitó en el acto insoportable de esperar: el mundo detenido, *suspendido*, una extensión interminable de hastío, de aburrimiento. En *El castillo*, Kafka habló de la espera en estos términos: “ese estar allí en vano, aguardando un cambio día tras día, y una y otra vez de nuevo y sin esperanza alguna, agota y hace dudar y, finalmente, incapacita incluso tanto para cualquier otra cosa como para este mismo estar desesperado.”

La imagen primera de los vagabundos terminó fusionándose con la de la pareja que *espera* la liberación de París. El resultado: una pieza teatral que, a estas alturas, ha producido tantos exegetas como *Hamlet*. Aunque se han estudiado todos sus posibles significados, cada uno de sus recovecos, en *Esperando a*



Dos hombres contemplando la luna (1819), de Caspar David Friedrich.

Godot se impone una asombrosa simplicidad escénica atravesada por la reflexión sobre la espera, que se despliega como una metáfora de la agonía.

Hay un aspecto que, sin embargo, ha sido poco explorado, acaso porque los críticos prefieren concentrarse más en la profundidad filosófica del texto que en su genealogía literaria. Me refiero a la estirpe de Didi y Gogo, los personajes de *Godot*, que pueden ser leídos como el comentario final a una serie de parejas tragicómicas en la historia de la narrativa occidental, que nacieron (al hilo de la novela moderna) con el *Quijote* y Sancho Panza.

El Caballero de la Triste Figura y su fiel escudero recorren el paisaje desolador de La Mancha amparados, principalmente, en el ímpetu desquiciado del primero. Pero en esos periplos sólo las palabras les ayudan a matar el tiempo. Cervantes ideó diálogos admirables donde sus personajes, más que argumentar, pueblan el silencio aterrador con sus peroratas. En su interminable espera, Didi y Gogo (o Vladimir y Estragon, como se les llama en el libreto) hacen lo mismo, llenar la escena (y el universo) con esas “manchas en el silencio” (Beckett *dixit*).

Didi y Gogo son el fin de una descendencia, el *Quijote* y Sancho *después* de la historia, como cerrando un círculo abierto por sus lejanos ancestros: los personajes de la picaresca. Tienen en cuenta a todos sus parientes: Bouvard y Pécuchet, los guardianes de Josef K. en *El proceso*, los ayudantes de K. en *El*

castillo o sus propios hermanos, Mercier y Camier. Pero también a toda una serie de cómicos fascinantes: Buster Keaton, Charlie Chaplin, Laurel y Hardy y los hermanos Marx, sin olvidar a los lejanos pero siempre vigentes bufones shakespearianos. (Hay una lectura paralela del *Quijote* y Sancho dentro de la misma obra: el tirano Pozzo y el esclavo Lucky, que

fragan una especie de fin genealógico alternativo, animado por la crueldad.)

Los modelos de *Esperando a Godot* son de una variedad apabullante: el vodevil, la mímica, el cabaret, el circo (en última instancia, Didi y Gogo son un par de payasos *clochards*), el *music ball*, el cine mudo, la comedia, la farsa. Entre octubre de 1948 y enero de 1949, el periodo en el que fue redactada la obra, el autor irlandés reunió una serie de materiales tan diversos que su síntesis sólo puede atribuirse a una inteligencia y un talento descomunales.

Godot aporta, entre muchas otras cosas, una manera inédita de crear tensión dramática: a través del hastío. Los prolongados silencios, la ausencia de acción —de elementos propiamente dramáticos—, sumen al espectador en una extraña incomodidad, que termina convertida, gracias a diálogos magistrales, en un humor desesperado, una risotada que, ay, tiene muy poco de alegre. A más de cincuenta años de su estreno (el 5 de enero de 1953, en el parisino Théâtre de Babylone, bajo la dirección de Roger Blin), *Esperando a Godot* es ya un clásico indiscutible y, como ha visto Harold Bloom, seguirá siendo representada mientras exista interés por Shakespeare, o sea por la literatura.

Para terminar, formulo mi escena ideal. Casi al final del primer acto, Didi y Gogo esperan a Godot a un lado del camino, en la monotonía del páramo, apenas rota por el árbol que nace a un lado de ellos (el de Giacometti, Odéon Théâtre, París, 1961). El Muchacho

acaba de irse, luego de avisarles que Godot no llegará ese día. Súbitamente se hace de noche y, bajo una luna pálida (la de Louis Le Brocquy, Gate Theatre, Dublín, 1988), Gogo parafrasea un par de versos de “A la luna”, de Shelley. (Beckett sólo incluyó ese pasaje en la versión inglesa.) El poema íntegro dice:

¿Estás pálida de hastío
de escalar el cielo y contemplar la
tierra,
vagando sin compañía
entre estrellas de orígenes distintos,
y siempre cambiando, como un ojo
sin alegría
que no encuentra un objeto digno de
su constancia?

— NICOLÁS CABRAL

CARTA DE ARGENTINA

Los cartoneros de Buenos Aires

Se los ve pasar con sus carromatos repletos de cajas vacías, papeles, periódicos, revistas viejas. Algunos enganchan un caballo entrado en años para que empuje la pesada carga, la mercancía del día. Otros van en camioncitos destartalados, subidos sobre pilas de cartones, pero la mayoría anda a pie, arrastrando carritos de supermercado o llevando la carga sobre sus hombros. Solos, o en grupos de amigos o vecinos, o también en familia: padre, madre e hijos grandes y chicos. Pasan a cualquier hora, preferiblemente en las tardes, cuando los servicios de recolección de basura todavía no llegan. Se agachan sobre las bolsas apiladas. Las abren cuidadosamente y buscan entre los residuos. Apartan, separan, discriminan. Seleccionan y llevan consigo el producto de su trabajo, que al final de cada jornada venderán por cuarenta centavos el kilo.

Son plomeros que ya nadie contrata, albañiles que quedaron sin trabajo por la paralización de la construcción, obreros fabriles, electricistas, empleados de estaciones de servicio, personas que

alguna vez tuvieron un oficio como cualquier otro y lo perdieron. Mujeres, hombres, niños y adolescentes. Incluso nenes, sentados en su cochecitos, acompañan a sus padres en las tareas de la recogida.

No hay inmigrantes entre ellos. Los bolivianos, paraguayos y peruanos que llegaron a Buenos Aires en busca de algo mejor son vendedores de hortalizas, obreros o mucamas. El negocio del cartón (paradójicamente ecológico, por contribuir al reciclaje) es exclusivo de los nacionales.

Se los ve por Santa Fe, Corrientes, Las Heras, Libertador, Callao, Córdoba, todas las grandes avenidas. Pasan por Barrio Norte, Caballito, Palermo, Belgrano, Flores, Villa Crespo. Su trabajo los obliga a recorrer a diario toda la ciudad de Buenos Aires, que es enorme, ilimitada, y los catorce millones de habitantes son testigo.

Varias veces al día sonaba el timbre de casa y eran ellos: “¿Tiene algo para darme?”, escuchaba través del intercomunicador. Y cuando decían eso se sabía que buscaban papel y cartón, su mercancía predilecta, pero también aceptaban ropa y comida. Iban de un edificio a otro, casa por casa, cuando todavía los vecinos no habían sacado la basura a la calle.

Vienen de lejos. Del sur de Buenos Aires, la zona más pobre, donde están las villas miseria. Muchos llegan en el “tren ecológico”, también llamado el “tren blanco”, habilitado para ellos. El tren sale y llega a horarios fijos, durante todo el día. Viene de Bartolomé Mitre, de José León Suárez, hace un trayecto de unas 16 estaciones hasta llegar a Buenos Aires capital. En realidad son galpones rodantes, vacíos por dentro, sin asientos, para que unos doscientos cartoneros puedan entrar con sus carros. No tienen ventanas sino rejas, para evitar que los más agresivos arrojen piedras sobre la gente que espera en los andenes. Viajan apretados, “gritan, se golpean como las bestias”, me dijo un policía: “son bestias”, repitió.

Y es que entre doscientos cartoneros siempre se cuelan delincuentes. Ladro-

nes de medio pelo, sabandijas que van armados con navajas para asaltar o amedrentar a los miserables usuarios. Regordetes oficiales de policía se encargan de la vigilancia interna, pero es imposible evitar abusos y robos durante semejante viaje. Cuando bajan en las estaciones, todavía les queda un largo trayecto a pie. Entonces las mafias les aligeran la carga y estratégicamente colocan camiones con básculas para comprar la mercancía a precios de remate.

Hay una maestra que alfabetiza en los vagones a los muchachos. Sube al tren y les dedica una hora de docencia durante el viaje. Al principio fue una tarea peligrosa: los chicos se burlaban de ella con esa burla feroz y agresiva que practican los adolescentes que se han criado en las calles. Pero con el tiempo se hizo querer. Los muchachos ahora dicen que es una buena persona. La maestra no recibe ni un peso. No trabaja para ninguna institución. Es de esas almas caritativas que sólo se ven en las películas. Pero esto no es ninguna película.

También hay un señor que se para en las calles con comidas y bebidas. Se planta en una esquina, despliega sus mesas, organiza el banquete y los invita. Lleva consigo un lavamanos portátil y cada cartonero que desee comer es obligado, previamente, a lavarse las manos. “¡Quien no se lava las manos no come!”, dice el benefactor con voz de mando, y con eso evita la llegada de algunas enfermedades.

Aun de noche se los ve trabajando. A eso de las nueve yo solía asomarme por la ventana para distraerme un poco y tomar aire. Y sentía la brisa húmeda y caliente que venía del puerto: era verano. Entonces los veía. Contra el empedrado traqueteaban los cascos del caballo flaco que tiraba de una carreta llena de cartones. Iba por el medio de la vía a una velocidad lentísima. Sus tripulantes apenas se diferenciaban del conjunto. Bajo la extrañeza que otorga la luz eléctrica de los faroles, parecía una imagen arrancada del costumbrismo, una silueta campesina pintada por la mano de Van Goyen. —

— GUSTAVO VALLE