

## STAFF

### EDITOR GENERAL

Julián Aubrit

### CO-EDITORES

Ignacio Barbeito  
Marcos Carmignani  
Roger A. Koza  
Giselle Lucchesi  
Nicolás Magaril

### ESCRIBEN

Julián Aubrit  
Ignacio Barbeito  
Juan Carlos Gómez  
Roger A. Koza  
Nicolás Magaril

### TAPA

“Jeune fille lisant”  
de María Blanchard

### FOTOS

Motivo: pioneros de la  
aviación (selección de  
Julián Aubrit)

## CONTENIDO

### - Artículos

RODOLFO WALSH: TRES DEUDAS por Julián Aubrit.....	03
EL TÍMPANO DE LA ESCRITURA por Ignacio Barbeito.....	06
NOTAS PARA LA DEVALUACIÓN DE WOODY ALLEN por Jonathan Rosenbaum.....	10
CRÍTICA DEL DEGÜELLO por Nicolás Magaril.....	16

### - Un cuento de

ANTHONY BOUCHER: EL SEÑOR LUPESCU.....	8
--	---

### - Columnas

GOMBROWICZIDAS: NERUDA Y EL SENTIDO DEL HUMOR por Juan Carlos Gómez.....	19
--	----

### - Comentarios

LAS BASES por Roger A. Koza.....	15
----------------------------------	----

www.revistalarana.com.ar / revistalarana@gmail.com / facebook: larana.formasdelanarracion. San Cayetano 3388, Córdoba, CP X5011EAAH. - LA RANA 12 (2012) ISSN 1850-1435

## Walsh oral

“[Ubicaría la Revolución Cubana] En la línea de los grandes movimientos nacionales y populares, aunque estas dos palabras hayan sido tan malversadas aquí... Sigue una línea que se expresa más o menos imperfectamente en la Revolución mexicana, en el aprismo peruano, en el gaitanismo colombiano, en la Revolución boliviana, en el varguismo o el peronismo, que fueron todos ellos grandes movimientos de masas. A lo que más se parece, quizá, es a la Revolución mexicana, con Zapata y su movimiento campesino de masas, que también hicieron un lema de la Reforma Agraria” (1960)

“Teniendo en cuenta el tipo de país que somos, semidependiente, en donde el escritor tiene, además de la función de creación artística o de placer estético, que no puede renunciar, otra función, que es la del hombre de lucha. A esta altura de las cosas ya no se puede ser un mero esteta. Creo que el último escritor de derecha de Latinoamérica ha muerto, o tiene 70 años...” (1965)

“el verdadero instrumento de trabajo, para el escritor, es el oído. Primero, hay que escuchar; después, escribir. Muchos de nuestros escritores son doblemente sordos” (1968)

“En el peronismo, los que realmente resisten son tipos oscuros, que nadie conoce, gente de abajo, que sigue peleando a lo largo de años con torturas, miseria, desesperanza. Esos son, para mí, los héroes. Si en mi futura creación literaria llega a haber héroes, seran éstos. Obreros” (1968)

“hay dos Cortázar: un Cortázar profundamente realista, cuya literatura está perfectamente enmarcada en nuestra situación, y hay un Cortázar metafísico, ambos igualmente buenos en cuanto a la literatura, pero por lo menos para algunos de nosotros no igualmente válidos en cuanto a posición (...) esa actitud yo creo que empalma con algunas cosas de su literatura, que además –a mi juicio– son las mejores, con los relatos de tipo realista como “El perseguidor”, “La señorita Cora”, partes de *Rayuela*, “Encuentros”, “Reunión”.

De alguna manera viene a ser las dos cosas en su literatura; no es su actuación pública y personal, ya que evidentemente es un hombre que tiene actitudes cada vez más independientes” (1969)

“podemos formular la pregunta y discutir, ver hasta qué punto estos géneros –que por algo surgen y por algo adquieren esa fuerza– pueden representar mejor esa realidad revolucionaria en Cuba y PRE-revolucionaria en el resto de Latinoamérica. Más concretamente, ¿hasta qué punto, hoy por hoy, es necesario que nuestra literatura siga planteando, eterna y angustiosamente, los conflictos de la conciencia individual en nuestra sociedad?” (1970)

“mis compañeros obreros que lucharon y luchan poseen una opinión mucho más

real y válida para un periodista, que cualquier opinión y comentario de algún colega por más ilustrado y al tanto que pueda estar” (1971)

“Creo con absoluta certeza que, en su síntesis final, en su grado más alto de compromiso, es decir en la lucha armada del pueblo, la confluencia del movimiento peronista con el marxismo revolucionario será total y definitiva. Con este pensamiento quisiera terminar la charla” (1971)

“La libertad de prensa no es la más importante de las libertades. Además, la única que merece ese nombre es la que expresa los intereses del pueblo y en particular los de la clase trabajadora” (1972)

“En el 45, en el 56 –y en general cuando las papas queman– queda reducido a su esqueleto, los trabajadores y el líder preso o exiliado, o sea la verdad verdadera del peronismo, y la expresión de su espíritu revolucionario: el 17 de Octubre, la Resistencia” (1972)

“Mis propios compañeros –peronistas– me sugirieron que terminara con esas dudas. Objetivamente, me hicieron reflexionar, yo trabajaba para el Movimiento” (1972)

“Ahora, en la Argentina, el cine que merece llamarse cine es un cine “no legal”. Nuestros directores famosos están empeñados en hacer pésimos mamotretos históricos, al nivel de tercer grado escolar, con soldaditos y caballos que los militares les prestan” (1972)

“Más que una posición de rechazo, hay en este momento una posición de olvido. Borges fue muy importante para nuestra literatura hacia el año 1950; creo que no hay un escritor sobre el cual no haya influido positiva o negativamente. Pero creo que el olvido de Borges que se ha producido después, a nivel de otros creadores y escritores en la Argentina, no obedece solamente a motivos políticos, sino que obedece a motivos literarios. Aburre Borges. A mí me cansa. Me parece que está siempre repitiendo la misma muletilla desde hace 30 años, que era interesante cuando la escuchamos por primera vez, pero que en este momento es realmente un poco vieja” (1973)

“A mi juicio hay una crisis evidente en la Argentina, crisis que se ha revelado incapaz de acompañar y de reflejar la importancia y el nivel de las grandes luchas populares que se han librado en los últimos años. Yo encuentro que nuestra narrativa está empantanada y que no encuentra todavía su salida. Hay, sí, un desarrollo de la literatura política; en general importa más un escritor político que un escritor literario” (1974)

# Rodolfo Walsh: tres deudas

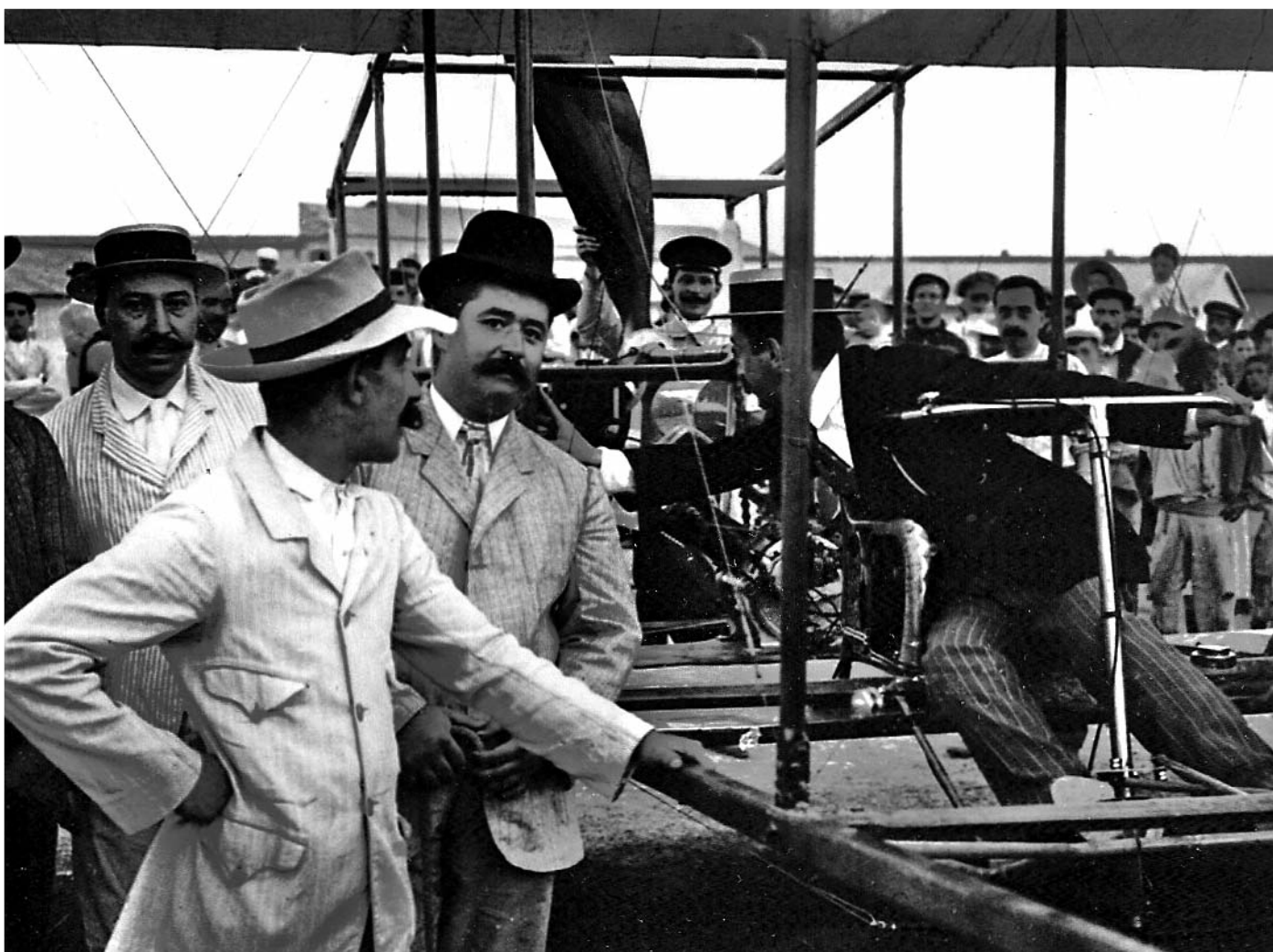
por Julián Aubrit

*A la memoria de Alipio Paoletti*

## I

En las computadoras de la Biblioteca Nacional hay 37 registros de “Rodolfo Jorge Walsh” y 241 de “María Elena Walsh”; *Operación Masacre* va por la cuadragésimo tercera edición en Ediciones de La Flor (que en el 2010 reeditó todos los libros de Walsh menos las dos obras de teatro, reeditadas este año); la primera biografía de

En las bibliotecas hay carencias muy llamativas: ninguna biblioteca argentina tiene las tres primeras ediciones de *Operación Masacre* (para seguir uno de los procesos de reescritura más interesantes de la literatura argentina hay que tener los libros, que es muy difícil, y muy caro, conseguir); ninguna biblioteca de la UBA tiene la obra periodística de Walsh (reconocida como uno de los puntos más altos del periodismo argentino incluso por aquellos que subestiman el resto de su obra); en la Biblioteca de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la UNC solamente hay dos libros de Walsh: *Operación Masacre* y la saga de los irlandeses en la edición de



Walsh la escribió un irlandés; en una encuesta de 1999 “Esa mujer” fue elegido como el mejor cuento de la literatura argentina; según un suplemento de cultura de hace cinco años (*La Voz del Interior*, 22/3/2007), *¿Quién mató a Rosendo?* es una novela: Walsh ocupa en la literatura argentina un lugar difícil de determinar, de entender, de explicar, de justificar. Aunque hubiera escrito solamente *Operación Masacre*, “Esa mujer” y la “Carta abierta a la Junta Militar”, los tres textos a los que con frecuencia es reducida su obra, merecería un lugar que no siempre tiene en las bibliotecas, en el mundo editorial y en la crítica (que a veces están muy por debajo de una obra como la de Walsh).

*Página/12* (en Córdoba, la Biblioteca Mayor de la UNC es la solitaria y notable excepción).

Gracias, principalmente, a Roberto Baschetti, Daniel Divinsky, Roberto Ferro, Daniel Link y Patricia Walsh la situación editorial ha mejorado sideralmente: hace veinte años, en las librerías solamente podían conseguirse algunos de los ocho libros que Walsh publicó en vida, que no se reeditaban desde hacía varios años. Pero sigue habiendo varias deudas: no hay una edición genética de *Operación Masacre*; a diferencia de la permanentemente reeditada *Antología de la literatura fantástica*, es casi imposible conseguir los cuatro tomos de la *Antología del cuento extraño*; dos de los últimos

cuentos publicados por Walsh eran casi inaccesibles hasta hace muy poco.<sup>1</sup> No hace falta tomar partido en la polémica Borges vs. Walsh para considerar casi obscena la diferencia: mientras la Biblioteca Nacional edita un libro con las anotaciones de Borges en libros actualmente de la biblioteca y mientras los tres tomos de *Textos recobrados* incluyen, por ejemplo, una reseña en francés escrita a los 19 años y publicada en una revista de Ginebra, la traducción de un poema de un compañero del secundario, los prólogos a los libros de Wally Zenner o un folleto turístico que escribió para Varig, *Rodolfo Walsh y la prensa clandestina* de Horacio Verbitsky (1985), el único libro que recopila los cables de ANCLA, y *Rodolfo Walsh, vivo* de Roberto Baschetti (1994), el único que incluye los aportes a los documentos de la conducción de Montoneros (y seis entrevistas y dos artículos que no están en ningún otro libro), nunca se han reeditado, y muchos textos de Walsh muy interesantes por varios motivos no han sido recopilados en libro: el prólogo a *Diez cuentos policiales argentinos*, el ensayo sobre literatura policial en *La Nación*, el artículo sobre el General Mosconi, la “Respuesta a Pirán Basualdo”, la réplica a Cabrera Infante en *Primera Plana*, el artículo sobre Vietnam en *Panorama*, las tres reseñas en *La Opinión*, la semblanza de Paco Urondo en *Evita Montonera*,<sup>2</sup> etc.

En la crítica sobre Walsh, además de algunas lagunas increíbles (por ejemplo, nadie parece haber escrito sobre el Walsh traductor), hay desde errores más o menos anecdóticos (como creer que la versión en libro de *Caso Satanowsky* es de 1958, atribuirle una frase

de Ezequiel Martínez Estrada o confundir “El genio del anónimo” con un cuento) hasta desprolijidades filológicas que inciden directamente en la interpretación. Tres ejemplos particularmente elocuentes: a) la versión del primer cuento publicado por Walsh (“Las tres noches de Isaías Bloom”) recopilada en *Cuento para tabúes* es una reescritura que Walsh hizo en 1964 para la antología *Tiempo de puñales*; b) uno de los aportes a los documentos de la conducción de Montoneros más citado y comentado (“Observaciones sobre el documento del Consejo del 11/11/76”) no fue escrito por Walsh;<sup>3</sup> c) el texto más famoso de Walsh sigue circulando con un agregado espurio: según testimonio de Patricia Walsh en el libro de Enrique Arrosagaray *Rodolfo Walsh, de dramaturgo a guerrillero*, el título original era “Carta abierta a la Junta Militar”, sin “de un escritor”. El primer detalle invalida casi todos los análisis que se han escrito sobre ese cuento (y afirmaciones como “alguna referencia—ese día “no había golpe militar. El dólar no subía ni bajaba”—no resulta fácil de entender en la Argentina de 1950” o “El lenguaje, con bastante diálogo y vocabulario usual, incluso lunfardo, es propio de un costumbrismo urbano”); salvo Jozami, que no parece darle la relevancia que tiene, ninguno de los que analizan esos aportes menciona el segundo detalle; el tercero interfiere permanentemente en las interpretaciones (“esta asunción de su rol como escritor tiene que ver también con el futuro político que avizoraba el autor de Operación Masacre y el lugar que a sí mismo se asignaba”).

## II

Todavía siguen vigentes demasiados lugares comunes sobre Walsh. Pero hay uno especialmente injusto e injustificado: la supuesta sobrevaloración literaria de su obra. Suele estar basado en arbitrariedades flagrantes como invertir con pasmosa liviandad el *onus probandi* (como si hubiera que demostrar que Walsh no está sobrevalorado, cuando es exactamente al revés), deducir de supuestas hipótesis parciales una hipótesis general (“Me parece literariamente sobredimensionado, acaso por la admiración que suscitan sus

<sup>1</sup> “La mujer prohibida” (1967) todavía no ha sido recopilado en libro en Argentina; “La máquina del bien y del mal” (1966) está en la antología de Jorge Lafforgue *La máquina del bien y del mal* (1992), nunca reeditada. En el 2010 se editaron en España unos *Cuentos completos* que incluyen estos dos cuentos y otros como “La trampa” y la primera versión de “Las tres noches de Isaías Bloom”, pero no “Cosa juzgada” (el último cuento del comisario Laurenzi) o la primera versión de “En defensa propia”. La primera reimpresión de este libro, del 2011, ha llegado este año a las librerías de Córdoba.

<sup>2</sup> “Dos mil quinientos años de literatura policial” (*La Nación*, 14/2/1954) es una de las cuatro notas periodísticas incluidas en la primera edición de *Cuento para tabúes y otros relatos policiales* que no están en las reediciones de Ediciones de la Flor (pero siguen anunciadas en la contratapa). “General Mosconi, el gran visionario” es una de las dos notas publicadas por Walsh sin seudónimo en *Leoplán* en 1957. “Exilados” es la carta que Walsh manda a *Primera Plana* después de la publicación de las declaraciones de Cabrera Infante sobre Cuba (veinticinco años después Cabrera Infante seguía con ganas de contestar: incluye en *Mea Cuba* (1992) “Invitation to Walsh”, la respuesta a “Exilados” que en 1968 no publicó *Primera Plana*). La llamada “Carta a Paco Urondo” está en *Prosa de prensa* de Juan Gelman y en *Hermano, Paco Urondo* de Beatriz Urondo y Germán Amato con algunas omisiones y variantes, significativas en algunos casos (como la omisión de la frase “junto a tu mujer y tu hijita y a otra compañera” después de “te batis-te” o la variante “como a un perro” en vez de “como NN” después de “te iban a enterrar”).

<sup>3</sup> Jozami lo atribuye, en condicional, a Horacio Verbitsky (y cita como fuente al propio Verbitsky). El aporte está conceptualmente muy próximo a los otros, pero hay muchas razones para no atribuirlo a Walsh: a) se superpone con el del 13/12/1976 (los dos se refieren al informe de la reunión de la Conducción Nacional de octubre de 1976); b) el del 2/1/77 se presenta como complemento del aporte del 13/12/1976 y del otro aporte del 2/1/77, pero no de éste; c) tiene un tono marcadamente crítico (“Tenemos que irnos organizando en la lucha sin delirios de grandeza”, “No es cierto que...”, “Es un grave error olvidar que...”, “Es una barbaridad hablar del...”, “es un error gravísimo”); en ninguno de los otros, casi todos posteriores, hay expresiones parecidas: el tono es siempre mucho más cauto (en el último, de enero de 1977, se afirma: “no debe entenderse como una forma de cuestionamiento sino de diálogo interno”); d) hay frases totalmente atípicas de la prosa de Walsh en general y de la de los otros aportes en particular (“Que sean una bosta es otra cosa”, “Nos parece espléndido que...”, “Es una barbaridad hablar del...”, “No hay que crear estructuras al pedo”).



notables iniciativas personales. Para el caso, por ejemplo, no creo que “Esa mujer” sea el mejor cuento de la historia de la literatura argentina), o subvalorar para no sobrevalorar (que “Esa mujer” no sea el mejor cuento de la literatura argentina o que *Operación Masacre* no sea “uno de los libros mejor escritos de nuestra literatura” no implica necesaria y automáticamente que no sean extraordinarios).

En más de un sentido, la literatura argentina no ha terminado de asumir que no tiene muchas obras ni muchas prosas como las de Walsh. ¿Cuántos libros hay como *Operación Masacre* o ¿Quién mató a Rosendo? ¿Cuántos cuentos como los del comisario Laurenzi, “Cartas” o la saga de los irlandeses? ¿Cuántas notas periodísticas como la serie sobre Palestina o las notas sobre el leproso de la Isla del Cerrito, sobre San La Muerte, sobre el Iberá, sobre los frigoríficos, sobre los prácticos del Río de la Plata, sobre La Forestal, sobre el Delta, sobre las centrales eléctricas? ¿Cuántos prólogos como el de la segunda edición de *Operación Masacre* o el de *Los que luchan y los que lloran* de Jorge Masetti? ¿Cuántos retratos como el de Vandor en ¿Quién mató a Rosendo? o el de Cuaranta en *Caso Satanowsky*? ¿Cuántas réplicas como la “Respuesta a Cuaranta” o la “Respuesta a la embajada israelí”? ¿Cuántas cartas como la “Carta a Paco Urondo” o la “Carta a mis amigos”? ¿Cuántos textos autobiográficos como la llamada “Nota autobiográfica” o “El 37”? ¿Cuántos diarios personales como *Ese hombre*?

¿Hay muchas prosas como la de “Esa mujer” (“Él bebe con vigor, con salud, con entusiasmo, con alegría, con superioridad, con desprecio. Su cara cambia y cambia, mientras sus manos gordas hacen girar el vaso lentamente”; “El coronel es apenas la mancha gris de su cara sobre la mancha blanca de su camisa”), la de “Los oficios terrestres” (“las queridas Damas se irían antes del anochecer, dejándonos de nuevo desmadrados y grises, superfluos y promiscuos, bajo la norma de hierro y la mano de hierro”; “En el último alambreado había una gran telaraña con centenares de gotitas y en el brillo de cada una cabían las arboledas, el campo, el mundo. El Gato la pateó en el centro, el agua cayó en breve chubasco sobre el pasto, y la araña gris trepaba hacia la nada en un hilo invisible”), la de “Exilados” (“El Escritor Sagrado puede hablar del hambre sin recurrir a la minucia de las estadísticas: basta su palabra, un adjetivo. No importa que Cuba produzca hoy un seten-

ta por ciento más de alimentos que en 1959: eso se desmiente con la descripción de una bocacalle”; “cuando los más fuertes bloquean, aíslan, desembarcan, la revolución se vuelve fea, se vuelve sucia, se vuelve desconfiada. La revolución de los lunes se transforma en la vida dura de martes a domingo. No lo ve a él, ni a su hermoso semanario, ni las erres al revés de la hermosa tipografía”), la de “¿Quién proscribió a Perón?” (“La tentativa de trasladar al plano del coraje individual el problema político de un pueblo ilumina una vez más las categorías de análisis que la oligarquía aplica a la realidad”; “El general Lanusse abandona la imagen paternal, reaparecen en su discurso los temas irredentos del gorilismo. Las emociones sepultadas del teniente Lanusse ascienden a interpretación de la historia, los rigores y desdenes sufridos por el capitán Lanusse se transforman en reivindicación nacional”), la de “El Caso Satanowsky y los Servicios de Informaciones” (“El “bogar patrio” y el “honor nacional” ya habían sido peloteados por ese mismo Parlamento en el que sólo se sentaban los lenguaraces de las clases dominantes y, para entretenerlo, algún despistado tribuno de la plebe”; “formularon pautas del “ser nacional” en las que se perciben hasta las dificultades de traducción del idioma norteamericano en que fueron originalmente redactadas”), la de los aportes a los documentos de la conducción de Montoneros (“La dialéctica no consiste en saber cuál es la mejor de las cuatro patas de una silla sino en obtener una totalidad superior a las partes, una silla superior a sus patas”; “nuestra teoría ha galopado kilómetros delante de la realidad. Cuando eso ocurre, la vanguardia corre el riesgo de convertirse en patrulla perdida”) o la de la “Carta abierta a la Junta Militar” (“Extremistas que panfletean el campo, pintan acequias o se amontonan de a diez en vehículos que se incendian son los estereotipos de un libreto que no está hecho para ser creído”; “estos episodios no son desbordes de algunos centuriones alucinados sino la política misma que ustedes planifican en sus estados mayores, discuten en sus reuniones de gabinete, imponen como comandantes en jefe a las 3 Armas y aprueban como miembros de la Junta de Gobierno”)?

Parece bastante difícil sobrevalorar cualquiera de los textos más importantes de Walsh. Sobrevalorar el conjunto, en un país donde libros de Bioy Casares han pasado por los quioscos de revistas, donde hay ediciones genéticas de *Don Segundo Sombra* y de *Sobre héroes y tumbas*, donde están editados los cuentos completos de Abelardo Castillo, de Mujica Láinez, de Jorge Asís, es directamente imposible.

# El tímpano de la escritura

por Ignacio Barbeito

A comienzos de los setenta, Rodolfo Walsh ensaya algunas observaciones sobre el tipo de escritura que pretende desarrollar. Las reúne bajo el título “Teoría general de la novela”. Se trata de una modesta preceptiva que no está destinada a publicación. La brevedad de estas anotaciones —recuperadas en la edición de *Ese hombre y otros papeles personales*— permite una cita íntegra:

15.1.70

## TEORÍA GENERAL DE LA NOVELA:

1. Ser absolutamente diáfano. Renunciar a todas las canchereadas, elipsis, guiñadas a los entendidos o los contemporáneos. Confiar mucho menos en aquella famosa “aventura del lenguaje”. Escribir para todos. Confiar en lo que tengo para decir, dando por descontado un mínimo de artesanía. Eludir la elefantiasis literaria, tipo David [Viñas].

2. Recuperar la verdad, las propias contradicciones. Evitar puerilidades como la de “Z”, ese personaje impoluto [alusión al personaje de la película de Costa Gavras]. No hay personajes impolutos.

3. Recuperar la verdad del pueblo, de las masas, que es más importante que la de los individuos. Trazar el avance de los héroes, desde la resignación hasta el triunfo que se sabe no-definitivo, porque tampoco es posible ser inocente ante la Revolución.

Todo esto equivale a aprender de nuevo multitud de cosas.

Como se advierte, el término “novela” no aparece más que en el título. Por esa época, Walsh fluctúa entre su ambición de escribir una novela y su inclinación a pensar en la novela como un género decadente, una forma artística parida por la sociedad burguesa y destinada a desaparecer con ella. Si bien no renunciará a satisfacer aquella ambición personal, la realidad política del país le impondrá otras prioridades. En 1970 Walsh es un *cuadro político* que escribe y no un *escritor* políticamente comprometido. La máquina de escribir se le ocurre un arma capaz de movilizar multitudes. Pero para escribir hay que saber oír. Es lo que ha estado haciendo Walsh desde que vislumbró *Operación Masacre*. Por eso su teoría de la novela constituye en realidad una ética de la audición. Ésta no se desprende de un ejercicio de dilucidación especulativa; por el contrario, permanece enraizada en la experiencia de un periodista-investigador cuyo oído es reiteradamente azuzado por fusilados que hablan.

Walsh no frecuenta las novedades teóricas importadas a Buenos Aires desde París. Las sutilezas estructuralistas y telquelistas le son desconocidas. Los lenguajes cifrados estimulan su curiosidad, pero la “elefantiasis” de los escritores y la deriva hedonista de quienes encaran la literatura como una “aventura del lenguaje” suscitan su rechazo. Una de sus tareas predilectas ha sido la de descifrar códigos secretos y discursos encubridores. La clase dominante habla en código; los artistas también. Pero mientras el código encubridor de la primera resulta de su función económica —la

apropiación de la plusvalía—, el código de los segundos resulta de la función ideológica del arte en la sociedad burguesa. En esta sociedad el artista está obligado a singularizarse, a convertirse en “autor”, a expresar el núcleo fundamental de la ideología burguesa: la *robinsonada* del individuo único, átomo social y mónada económica, señor de sí y hacedor del mundo.

Contra ello, la “verdad del pueblo”, es decir, la deconstrucción del código encubridor. Contra la opacidad pretendidamente inexpugnable del código, que expresa la voluntad de la clase dominante de establecer el sentido de la historia en un solo gesto circular y definitivo, las contradicciones movilizadoras, sean personales o colectivas. Para Walsh, el escritor servil al sistema es semejante a aquel constructor que edifica una mansión fabulosa habitando él, sin embargo, en una precaria casilla contigua. Este ser singular no vive él mismo en lo que escribe. “Si nuestra literatura fuera sometida a un marciano —le dice Walsh a Piglia dos meses después de anotar su teoría—, un visitante de afuera para que a partir de nuestra literatura desentrañara la realidad argentina, ese visitante se formaría una idea totalmente exótica”.

Desde *Operación Masacre* hasta la anotación de su teoría Walsh ha recorrido miles de kilómetros oyendo innumerables testimonios. Ha oído a un recién electo Presidente Arturo Frondizi asegurar que “La era de los golpes de Estado ha concluido en nuestro país”. Poco después, con sorpresa e indignación, escucha el discurso del Ministro de Gobierno provincial Juan Ramón Aguirre Lanari en la Escuela de Policía de La Plata. Aguirre Lanari —luego Canciller durante la presidencia de facto de Reynaldo Bignone— felicita al Jefe de la Policía bonaerense, destacando su “acrisolada honestidad y pureza ciudadana”. Es un código encubridor muy burdo. Walsh lo sabe, tiene los oídos aturridos. El honrado por el Ministro es Desiderio Fernández Suárez, responsable de los fusilamientos de los basurales de José León Suárez y de la implementación de la táctica del terror que por esos años se convertirá en seña distintiva de *la bonaerense*. Audaz, desprejuiciado, Walsh arriesga una comparación tan irritante como inaceptable para el poder libertador: “si en la época de Perón la Policía bonaerense era conocida como torturadora, ahora ha cimentado y acrecentado esa fama”. Walsh visita Villa Soldati, sublevada por la decisión del Vaticano de trasladar al Hermano Emilio, un humilde clérigo que durante más de dos décadas ha prestado atención médica a medio millón de vecinos, sin horarios ni aranceles. Escucha que el fraile le dice: “El fundamento de nuestra religión es la caridad. Pero la caridad no tiene límite, no tiene credo. Yo he curado a todos por igual”. Escucha luego a las autoridades de la parroquia. Y escucha a los vecinos: “Lucharemos. No permitiremos que se vaya”. A partir de 1966 publica una serie de notas que reconstruyen complejos e ignotos universos sociales de Argentina: los aprestos para el Carnaval en Corrientes y la hostilidad nacida de las competencias que entablan las comparsas, el leproso de la Isla del Cerrito, las alternativas de la industria yerbatera, el ejército de carniceros del

frigorífico Lisandro de la Torre movilizado en torno al descuartizamiento masivo de reses vacunas y la estructura del negocio de la exportación de carne.

Cada una de esas incursiones lo precipita al caldero pulsional de una literatura que entonces se revela encubridora, exótica, anodina: “Así que algo ha de haber —escribe Walsh refiriéndose a los *matambros* del barrio de Mataderos—, algo que tal vez no entienda del todo el hombre del centro que, desde Esteban Echeverría para acá, proyectó en el hombre de cuchillo del suburbio prevenciones de violencia y de sangre que se disuelven apenas uno se para a conversar con él”. Una y otra vez, Walsh debe aguzar el oído para describir esos mundos y permitir que lleguen al papel en sus propias lenguas. En un tren que transporta mano de obra barata a la ciudad, Walsh observa a un hombre que escucha una emisión en guaraní desde Paraguay. Walsh oye esa emisión incomprensible para la cultura de la que él proviene: “Las radios correntinas son demasiado *sofisticadas* para transmitir en el verdadero idioma

de los hijos del país”. Ha de registrar palabras, expresiones y nombres desconocidos. Las premisas de la escritura venidera no están en la literatura. Walsh no lee para escribir mejor; oye. El oído es un órgano extremadamente sensible, más aún si se trata de escribir. Y la escritura, teoriza, debe ser absolutamente diáfana. En ese país de masas oprimidas y proscriptas, donde una oligarquía agroganadera insaciable y pronto asociada a otra financiera digita los destinos del país, la literatura está agotada, condenada a la repetición de gestos banales y vergonzosos. Si hay un porvenir para la literatura, éste pasa por la traición, es decir, por un desplazamiento hacia lo que no sin ciertas reservas y mucha vacilación puede llamarse *periodismo*, ese arte tan singular de la audición. Oír bien y después escribir: “Sí —confirmó Walsh luego de concluir una de sus incursiones—: las historias existen y no hay más que pararse a escucharlas. Pero un oyente como Horacio Quiroga tardará en nacer, si es que nace”.



# El señor Lupescu

por Anthony Boucher

Las tazas de té tintinearón y las llamas parpadearon sobre los troncos en el hogar.

—Alan, *realmente* me gustaría que pudieras hacer algo por Bobby.

—¿Eso no le corresponde a Robert?

—Sabés cómo es Robert. Está tan ocupado haciendo el bien en cuestiones abstractas, con tantos comités...

—Y titulares en los diarios.

—No lo podemos molestar con cosas como el señor Lupescu. Después de todo, Bobby es sólo su hijo.

—Y tuyo, Marjorie.

—Y mío. Pero para estas cosas hace falta un *hombre*, Alan.

La habitación estaba templada y en paz; Alan estiró sus largas piernas junto al fuego y se sintió como en casa. Marjorie era apacible incluso cuando estaba preocupada. La luz del fuego le hacía figuras en el pelo y en las curvas de la blusa.

Un pequeño torbellino entró a gran velocidad y se detuvo sólo cuando Marjorie dijo: —¡Bobby! Saludá bien al tío Alan.

Bobby saludó y trató de hacer equilibrio en un pie.

—Alan...— dijo Marjorie, invitándolo a hablar.

Alan se sentó derecho y trató de parecer paternal. —A ver, Bobby—, le dijo. —¿A dónde ibas tan apurado?

—A ver al señor Lupescu, más vale. Normalmente viene a la tarde.

—Tu madre me estuvo hablando del señor Lupescu. Debe ser un gran tipo.

—¡Claro, tío! Tiene una gran nariz colorada y guantes rojos y ojos rojos, pero no como cuando estuviste llorando, sino rojos de verdad, como vos los tenés marrones, y unas alitas rojas que se mueven, pero que no le sirven para volar porque son rudimentarias, dice. Y habla como..., bueno, no me sale, pero es genial.

—Lupescu es un nombre raro para un padrino del país de las hadas, ¿no, Bobby?

—¿Por qué? El señor Lupescu siempre dice que por qué todas las hadas tienen que tener nombres irlandeses cuando hay de todo tipo, ¿no?

—¡Alan!— dijo Marjorie. —No me parece que le estés haciendo mucho bien. Le hablás seriamente y así le hacés creer que es un tema serio. Y vos lo sabés muy bien, ¿no, Bobby? Sólo nos estás haciendo un chiste.

—¿Un chiste? ¿Un chiste el señor Lupescu?

—Marjorie, no... Escuchá, Bobby. Tu madre no quiso ofenderte a vos ni al señor Lupescu. Simplemente ella no cree en lo que nunca vio, y no la podés culpar por eso. Supongamos que nos llevaras al patio y pudiéramos ver al señor Lupescu. ¿No sería divertido?

Bobby negó con su cabeza seriamente. —No para el señor Lupescu. No le gustan las personas. Sólo los chicos chicos. Y dice que si alguna vez llevo personas para que lo vean, entonces dejará que Gorgo me lleve. Chau—. Y el torbellino salió.

Marjorie suspiró. —Al menos, gracias al Cielo por Gorgo. Nunca logré que Bobby me lo describiera, pero dice que el señor Lupescu le cuenta las cosas más *terribles* de él. Y si hay algún problema con las verduras o con lavarse los dientes, ¡todo lo que tengo que decir es *Gorgo* y listo!

Alan se levantó. —No creo que tengas que preocuparte, Marjorie. El señor Lupescu parece hacer más bien que mal, y una imaginación activa no es ninguna maldición para un chico.

—Vos no tenés que *vivir* con un señor Lupescu.

—Para vivir en una casa como ésta, me arriesgaría—, dijo Alan riéndose. —Pero ahora me vas a tener que perdonar. Tengo que volver al pabellón y a la máquina de escribir... En serio, ¿por qué no le pedís a Robert que hable con él?

Marjorie extendió sus manos en un gesto de impotencia.

—Ya sé. Siempre soy yo el único que tiene que asumir responsabilidades. Y eso que te casaste con Robert.

Marjorie se rió. —No sé. Pero Robert tiene *algo*...—. Su vago gesto pareció incluir el Degas original que estaba encima del hogar, el juego de té de plata maciza y hasta al lacayo de librea que entró en ese momento a llevárselo.

\*

El señor Lupescu estaba maravilloso esa tarde. Tenía una especie de picazón en sus alas, que seguían moviéndose todo el tiempo. Polvo de estrella, dijo. Me hace cosquillas. Me cayó en la Vía Láctea. Un amigo mío hizo un camino para autos allá arriba.

El señor Lupescu tenía un montón de amigos, y todos hacían cosas que vos ni siquiera podrías imaginar, ni en quichicientos años. Por eso no le gustaban las personas, porque las personas no hacen cosas con las que se puedan hacer cuentos. Sólo trabajan, o se quedan en casa o son madres o algo así.

Pero uno de los amigos del señor Lupescu ahora era capitán de un barco que navegaba por el tiempo, y el señor Lupescu viajaba con él y volvía y te contaba todo lo que estaba pasando este mismo instante hace quinientos años. Y otro de sus amigos era un ingeniero de radio, únicamente él podía sintonizar todos los reinos de las hadas, y el señor Lupescu le daba un tirón a su nariz colorada, que daba vueltas como en el dial del aparato, y entonces se oían todos los ruidos de todos los reinos de las hadas sintonizados juntos. Y después estaba Gorgo, el único que no era amigo de nadie, ni siquiera del señor Lupescu.

Habían estado jugando un par de semanas (en realidad debían haber sido unas horas, porque Mademoiselle todavía no lo había llamado a gritos para cenar, pero el señor Lupescu dijo “el Tiempo es raro”), entonces el señor Lupescu atornilló sus ojos colorados y dijo: —Bobby, entremos en la casa.

—Pero hay gente en casa, y usted no quiere...

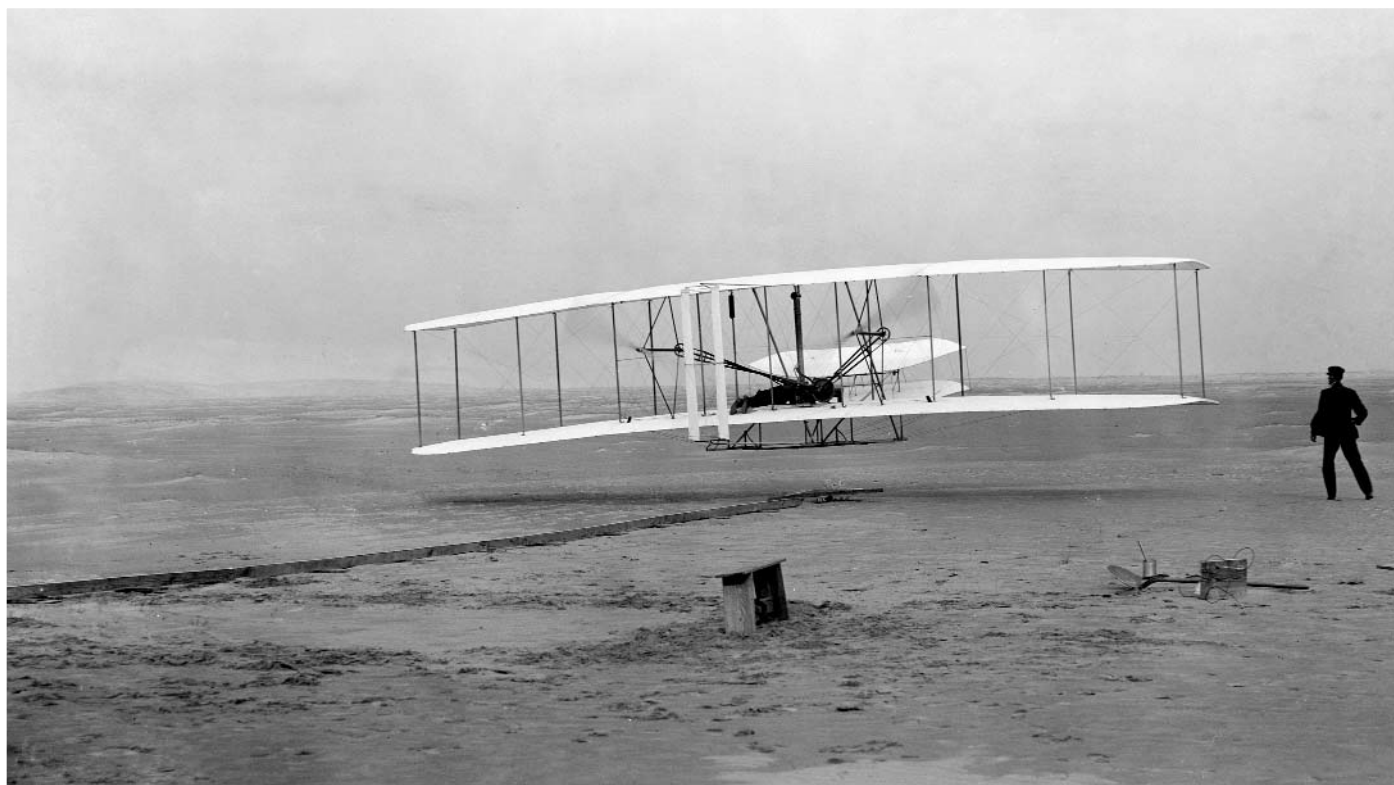
—Ya sé que no me gustan las personas. Por eso vamos a entrar en la casa. Vamos, Bobby, o...

¿Qué se puede hacer cuando ni siquiera querés escuchar el nombre de Gorgo?

Entró en el estudio del padre por la puerta ventana, y había una regla estricta de que nunca nadie entrara en el estudio del padre, pero las reglas no estaban hechas para el señor Lupescu.

El padre le decía a alguien por teléfono que trataría de llegar para el almuerzo, pero que había un encuentro del comité esa misma mañana, así que vería.

Mientras hablaba, el señor Lupescu se acercó a una mesa, abrió un cajón y sacó algo. Cuando el padre colgó, vio a Bobby prime-



ro y empezó a ponerse furioso. Dijo: –Jovencito, ya has molestado lo suficiente a tu madre y a mí con todos tus cuentos sobre el alado y rojo señor Lupescu, así que si ahora estás por empezar...

Tenés que ser educado y presentar a las personas. –Papá, éste es el señor Lupescu. Y mirá, sí tiene alas rojas.

El señor Lupescu extendió el arma que había sacado del cajón y le disparó al padre una vez justo en la frente. Le hizo un agujerito limpio en la frente y un agujero enorme, encastrado, en la nuca. El padre cayó y estaba muerto.

–Ahora, Bobby–, dijo el señor Lupescu, –un montón de gente va a venir a preguntarte un montón de cosas. Y si no decís la verdad sobre lo que pasó exactamente, voy a mandar a Gorgo para que te agarre.

Entonces el señor Lupescu se fue por la puerta ventana.

\*

–Es un caso curioso, Teniente–, dijo el médico forense. –Es una suerte que haya coqueteado un poco con la psiquiatría; al menos puedo darle una pista hasta que lleguen los expertos. La declaración del niño de que su padrino del mundo de las hadas mató a su padre es obviamente un simple mecanismo de evasión, susceptible de dos interpretaciones: A) el padre se suicidó: el niño estaba tan horrorizado por lo que vio que se rehusó a aceptarlo e inventó esta explicación; B) el niño mató a su padre, digamos por accidente, y desvió la culpa hacia su chivo expiatorio imaginario. B tiene, por supuesto, implicaciones más siniestras: si el niño le guardaba rencor a su padre y había creado un sustituto ideal, quizá hizo que el sustituto destruyera la realidad... Pero éstas son las soluciones ante el testimonio del testigo ocular; cuál es la verdadera,

Teniente, lo dejo a sus investigadores a partir de las motivaciones, la evidencia de balística y las huellas dactilares. El ángulo de la herida concuerda con ambas.

\*

El hombre con la nariz, ojos, alas y guantes rojos bajó por el sendero de atrás hacia el pabellón. Apenas entró, se sacó su abrigo con las alas y el mecanismo de piolines y elásticos que las hacía mover. Puso todo encima de una pila recién preparada de astillas y leña y prendió el fuego. Cuando estuvo bien encendido, agregó los guantes. Después se sacó la nariz de masilla, la amasó hasta que lo rojo de afuera desapareció en el marrón neutro de la masa, la metió en un hueco de la pared y la emparejó. Después se sacó los lentes de contacto de color rojo irisado de sus ojos marrones y fue a la cocina, buscó un martillo, los hizo polvo y tiró el polvo por la bacha.

Alan empezó a servirse algo y descubrió, para su agradable sorpresa, que no lo necesitaba tanto. Pero sí estaba cansado. Podía acostarse y recapitular todo, desde la invención del señor Lupescu (y Gorgo y el hombre con el camino en la Vía Láctea) hasta el éxito de hoy y más, proyectando el futuro, cuando Marjorie, la dócil y confiada Marjorie, fuera más apetecible que nunca, como viuda y heredera de Robert. Y Bobby necesitaría un *hombre* que lo cuidara.

Alan entró en la habitación. Varios años pasaron en los pocos segundos que le tomó reconocer qué lo estaba esperando en la cama, pero el Tiempo es raro.

Alan no dijo nada.

–El señor Lupescu, ¿no es cierto?– dijo Gorgo.



# Notas para la devaluación de Woody Allen

por Jonathan Rosenbaum

“¿Por qué los franceses están tan locos por Jerry Lewis?” es una pregunta recurrente que se hacen los cinéfilos en Estados Unidos, pero, por triste que parezca, es casi invariablemente una pregunta retórica. Cuando Dick Cavett lo intentó hace varios años con Jean-Luc Godard, uno de los más grandes defensores de Lewis, rápidamente fue evidente que Cavett no tenía interés en obtener una respuesta e inmediatamente cambió de tema cuando Godard empezó a dar una. De cualquier manera, es una pregunta que vale la pena hacer seriamente, de la mano de otras relacionadas, incluso a riesgo de incurrir en incredulidad y sonar ofensivo.

¿Por qué los intelectuales norteamericanos son tan despectivos con Jerry Lewis y tan fanáticos de Woody Allen? Más allá de diferencias tan obvias como que Allen cita a Kierkegaard y Lewis no, ¿qué es lo que le da a Allen ese estatus cultural tan exaltado en este país, y a Lewis prácticamente ningún estatus cultural? (Charles Chaplin citó a Schopenhauer en *Monsieur Verdoux*, pero seguramente ésa no es la razón por la cual seguimos honrándolo). Si coincidimos en que la legitimidad intelectual es más que citar nombres, ¿qué hay en el trabajo de Allen como un escritor-director-actor judío que le confiere esa legitimidad (legitimidad que le es negada, entre otros, a Elaine May y a Mel y Albert Brooks)?

No es simplemente una cuestión de respeto, sino de identificación y simple encaprichamiento. La consecuencia es que una buena parte de los fanáticos de Allen ven a su personaje cómico casi de la misma manera en que les gusta verse a sí mismos. Si las películas en general deben mucho de su encanto a su capacidad de funcionar como espejos narcisistas, ofreciendo imágenes de identificación glamorosas y mejoradas para autenticar nuestros más preciados autorretratos, la comedia tiende a enaltecer esta tendencia en términos físicos, de modo que difícilmente sería una exageración decir que la manera en que respondemos a figuras como Chaplin, Buster Keaton, Harry Langdon, Harold Lloyd, Jacques Tati, Lewis y Allen tiene algo que ver con cómo nos sentimos con nuestros propios cuerpos.

Como escritor de comedia, Allen es equivalente a Robert Benchley, George S. Kaufman y S. J. Perelman y posiblemente está muy cerca de James Thurber. Como actor, su falta de presencia—su sello de autenticidad— es lejos lo que le ha ganado la simpatía del mundo. Su baja autoestima y su falta de vigor físico lo hacen quizás un dudoso objeto de deseo, sin embargo no hay nada más tranquilizador sobre su personaje que el agudo sentido de fracaso con el que ejecuta cada acción, haciendo de cada pequeña victoria, cada destello de ternura o esperanza un triunfo inspirador.

Como escritor-actor-personaje, es tan personal como le es posible a alguien en su posición. Pero como director y cineasta, incluso después de diecinueve películas, permanece extrañamente inmaduro y no consolidado: no es un creador de formas o un estilista distinguido que puede existir independientemente de sus modelos. Esto puede verse no sólo en la utilización de Sven Nykvist, director de fotografía de Ingmar Bergman, en varias de sus películas (usualmente para crear un aspecto clínicamente anti-séptico que evoca la seriedad escandinava), sino también en las visibles derivaciones de *Gritos y susurros* de Bergman en *Interiores*, de *Sonrisas de una noche de verano* en *Comedia sexual de una noche de verano* y de *Cuando huye el día* en *La otra mujer*; de *8 1/2* de Fellini en *Recuerdos*

y de *Amarcord* en *Días de radio*; y del episodio de Fellini en *Boccaccio '70* en el episodio (*Edipo reprimido*) en *Historias de Nueva York*, entre otros ejemplos. Incluso en *Zelig*, una de sus creaciones más originales, las periódicas declaraciones por parte de intelectuales judíos haciendo de ellos mismos—Saul Bellow, Bruno Bettelheim, Irving Howe, Susan Sontag— son usadas de una manera claramente deudora de las declaraciones de los “testigos” en *Rojos* de Warren Beatty, lanzada dos años antes. (La validación del mundo ficticio de *Zelig* ofrecida por celebridades intelectuales “verdaderas”, comparable con la aparición de Marshall McLuhan en *Annie Hall*, es por supuesto muy diferente a la función dialéctica de los testigos en *Rojos*, que permanecen no identificados, pero la apropiación de la técnica de Beatty es, nuevamente, característica.)

La mayoría de las veces estas licencias, cuando son advertidas, son racionalizadas por la prensa como “homenajes”; sin embargo,



posiblemente revelan la misma clase de inmadurez estética que un escritor novato mostraría al imitar, digamos, a Hemingway o Faulkner. La imitación puede ser una forma sincera de halago, y no hay duda de la adoración de Allen por Bergman o Fellini. Pero, pasado cierto punto, surge la cuestión de si esta clase de emulación está siendo utilizada como una herramienta de nuevos descubrimientos o como un oportuno sustituto de esos descubrimientos: un escudo catalogado como “Arte” que está destinado a intimidar a los no creyentes.

Hay un mundo de diferencia entre la *aplicación* de modelos cinematográficos realizada por un Jean-Luc Godard o un Jacques Rivette, que ofrece un conocimiento crítico sobre una película o director particular (como las comprimidas referencias a *Monsieur Verdoux* y *Psicosis* en *Weekend* de Godard, que señalan los vínculos entre asesinato y capitalismo en los dos films anteriores), y la sim-

Tikkun, mayo-junio de 1990  
[www.jonathanrosenbaum.com](http://www.jonathanrosenbaum.com)  
 Traducción de Giselle Lucchesi

ple transposición de una mirada o una forma empleada por Allen. Quizás si los marcos de referencia cinematográficos de Allen fueran más amplios —incluyendo, digamos, tanto a Carl Dreyer como a Bergman y tanto a Roberto Rossellini como a Fellini— sus apropiaciones no parecerían tan premeditadas y automáticas. Una razón por la cual los usos creativos que Rivette hace de Fritz Lang y Jean Renoir parecen mucho más productivos es que ninguno de estos dos cineastas está atado exclusivamente a un determinado país o cultura. Como los estilos de Bergman y Fellini, en cambio, están vinculados intrínsecamente a las culturas de Suecia e Italia respectivamente, ¿qué sentido tiene transponer estos estilos a un medio exclusivamente neoyorquino? Sin embargo, Allen es tratado frecuentemente por la prensa como si fuera más importante que los directores a los que copia.

En un libro esclarecedor acerca de edición de films llamado



Cuando termina el rodaje... empieza el montaje, Ralph Rosenblum describe en detalle cómo tuvo que rehacer sustancialmente la mala e indiscriminada edición de media docena de las primeras películas de Allen, incluso pidiéndole con éxito que filmara nuevos finales para *Robó, buyó y lo pescaron*, *Bananas*, *El dormilón* y *La última noche de Boris Grushenko*, y transformando un rejunte egocentrista llamado *Anbedonia* (“incapacidad para experimentar placer”) en una agraciada comedia romántica llamada *Annie Hall*. Aunque Rosenblum ya no edita las películas de Allen, quizás como consecuencia de haber escrito este libro, el más reciente libro de Thierry de Navacelle, *Woody Allen en acción*, un diario de la filmación de *Días de radio* que incluye en columnas paralelas el guión original y el primer “corte”, muestra claramente que todavía en 1987 había un abismo entre las concepciones originales de Allen y lo que finalmente se vio en pantalla. Parte de eso parece ser un prudente

recorte de morbo compulsivo: *Robó, buyó y lo pescaron* originalmente terminaba con la sangrienta aniquilación de su héroe, mientras que *Días de radio* originalmente comenzaba con una incómoda cobertura radial que relataba la muerte por ahogo de un personaje similar a Houdini en una prueba subacuática. Pero una parte igualmente importante del problema parece ser que Allen usualmente comienza con una concepción más literaria que filmica. Como le señaló a Godard en una entrevista grabada en 1986, él considera los intertítulos en *Hannah y sus hermanas* como un recurso literario (como palabras), mientras que Godard los usa en sus propias películas como un recurso cinematográfico (como planos).

Obviamente, no hay nada de malo en esto en sí mismo; el cine literario norteamericano tiene pocos talentos sostenidos que puede considerar propios, y no hay duda de que el talento de Allen como escritor mejoró ese cine en ciertos aspectos. Tampoco puede culparse a Allen por las afirmaciones desmesuradas de Vincent Canby y otros sobre sus films; sus propias observaciones sobre sus películas tienden a ser mucho más modestas. Uno también respeta su pasión y seriedad al hablar en contra de la colorización y su negativa a dejar que su única película en CinemaScope, *Manhattan*, fuera reducida al formato televisivo perdiendo sus bordes laterales (algo que ni Bernardo Bertolucci ni Steven Spielberg lograron hacer con las versiones para video y televisión de *El último emperador* y *El imperio del sol*, por ejemplo).

Pero aun así uno debe preguntarse por qué Allen ha sido nominado y casi elegido como nuestro cineasta más “artístico” y el poeta laureado de nuestras incertidumbres colectivas en tantos círculos, la mayoría de ellos acomodados y medianamente cultos. ¿Qué es lo que él hace para este público que es considerado tan esencial e irremplazable? ¿Hasta qué punto su talla es un factor de progreso en nuestra cultura cinematográfica, y hasta qué punto es reaccionaria? ¿Cuánto representa su estatus como cineasta intelectual un genuino interrogante intelectual, y cuánto sugiere algo más cercano a lo inverso: la representación de los intelectuales por no intelectuales e incluso anti-intelectuales que sirve para satisfacer la curiosidad sobre las preocupaciones intelectuales sin ningún desafío intelectual?

¿Por qué los franceses están tan locos por Jerry Lewis? Bueno, por un lado, algunos lo ven muy parecido a Estados Unidos: infantil, histérico, descontrolado, atolondrado, desinhibido, chabacano, enérgico, desarticulado, odioso, sentimental, autoritario, social y sexualmente inadaptado, y expansivo (por contraste, al menos en la superficie, Allen es adolescente, neurótico, controlado, quejoso, inhibido, aletargado, articulado, cínico, desgarrado, social y sexualmente inadaptado, y contenido). No es tanto una cuestión de amar estas cualidades como de envidiar o admirar o identificarse con algunas de ellas, y horrorizarse con otras: una suerte de modelo comprimido del amor-odio que muchos franceses sienten hacia Estados Unidos como un objeto de fantasía. Me parece que lo que muchos franceses experimentan como las restricciones hipercultas de su cultura encuentra una agradable liberación en la capacidad explosiva y la torpeza de Lewis, y el gusto de los franceses por la fantasía desprejuiciada se satisface, en parte, con la lejanía de Lewis con respecto al realismo: el lado puramente salvaje de sus ideas como escritor y director, y los hábitos deconstructivos, como

por ejemplo el modernismo vulgar que comparte con Mel Brooks, que casi siempre nos recuerda, de diferentes maneras autoreferenciales, que estamos viendo una película (en algún momento de la década de los sesenta, Godard describe a Lewis como “el único hombre libre trabajando en Hollywood”).

De todas maneras, nada de esto debe considerarse monolítico o exclusivo en cuanto a los gustos franceses: sucede también que los franceses están locos por Woody Allen. Pero vale la pena remarcar que los franceses son menos propensos que nosotros a ver en Allen alguna clase de mejora o sustituto de los directores europeos de cine-arte. La esencia de cualquier gusto es en gran medida tanto lo que excluye como lo que incluye, y el ascenso de Woody Allen como un director de cine-arte en los Estados Unidos coincide con la sostenida caída en el interés por las películas de cine-arte en lengua extranjera. Podemos contar con que cada película de Allen esté disponible de una u otra manera en todo Estados Unidos, pero no todos los films de Bergman o Fellini (cuya última película, *Entrevista*, nunca fue lanzada aquí); en el caso de Antonioni, Godard y Alain Resnais, la mayoría de sus últimos films no está disponible en los Estados Unidos.

Allen está lejos de ser el único director cómico que piensa más verbal que visualmente; lo mismo es cierto sobre Mel Brooks, y una orientación general hacia la palabra más que hacia la imagen puede tener que ver con la naturaleza del judaísmo como cultura oral. Cuando alguien en *La loca historia del mundo* de Brooks remarca: “Las calles están plagadas de soldados”, uno sabe de antemano que Brooks deberá seguir esto con un equivalente visual *non sequitur* (primando la palabra y la voz, haciéndolas literalmente palpables en forma de jeroglíficos). “La muerte fue recibida con cierto asombro”, entona el narrador Orson Welles cerca del comienzo del mismo film, y en ese plano mecánico e inmediatamente olvidable todos los que están parados alrededor que no son cadáveres gritan “Guauuu...”. Tanto diciéndolo como desparramándolo, masticando y escupiendo palabras hasta que rebalsan y comienzan a llenar algunas de las grietas dejadas por las imágenes ilustrativas, los personajes de Brooks y sus rutinas cómicas van mucho más lejos en literalidad que los de Allen, hasta tal punto que a menudo la narración coherente y consecutiva se vuelve imposible, adhiriendo a las estructuras más libres del *stand-up* (para que conste, su atípica primera película, *¿Qué pasa, Tiger Lily?*, de 1966, fue tan salvaje y deconstructiva como cualquier cosa de Brooks o Lewis).

Allen, en contraste, depende principalmente de historias con base naturalista; cualquiera sea el barniz estilístico usado en un film particular, la forma es frecuentemente bastante convencional (lo que ayuda a entender que sus películas sean relativamente accesibles). Pero los héroes de Allen se mantienen fundamentalmente como figuras de *stand-up*, y en general lo que es gracioso de ellos son sus ocurrencias. Esta tendencia está ligada, en cualquier caso, al creciente problema formal en la obra de Allen de integrar su lado cómico y su personaje actoral con sus aspiraciones como cineasta más serio. Varias de sus últimas comedias han propuesto diferentes soluciones para inyectar a Woody en una trama: incorporándolo en falsos noticieros de actualidad (e inusualmente privándolo de voz) en *Zelig*, presentándolo como un simpático héroe romántico en *Broadway Danny Rose* y como un héroe kafkiano en

*Edipo reprimido* (en *Historias de Nueva York*), usando a Mia Farrow como un parcial sustituto de Woody en *La rosa púrpura de El Cairo* y *Días de radio*, usando a Dianne Wiest como un Woody femenino en *Hannah y sus hermanas* y *Días de radio*, y aislándolo como una bacteria en las tramas paralelas tanto de *Hannah y sus hermanas* como de *Crímenes y pecados*.

Un mejor sentido de cómo Allen maneja estos problemas de lenguaje y personajes puede deducirse comparando sus estrategias con las de Chaplin, Tati, y Lewis. Para Chaplin, el habla produce una transformación del vagabundo al final de *El gran dictador*, y su eliminación de los films posteriores. Monsieur Hulot, de Tati, inicialmente pensado para aparecer sólo en *Las vacaciones del señor Hulot*, es complementado con una hermana adinerada y un sobrino en *Mi tío*, multiplicado y universalizado por varios dobles en *Playtime* (para probar que todos somos potenciales Hulots), recuperado desesperadamente como el héroe central en *Tráfico* después del desastre comercial del film anterior, y finalmente abandonado con alivio en *Zafarrancho en el circo*. En todos estos films, los diálogos son oídos más que escuchados con atención, y el sonido es generalmente usado para complementar y enfatizar (más que ilustrar) las imágenes. Lewis en sus propias películas —haciendo poco por alterar sus personajes (más allá de adecuarse a los efectos del envejecimiento)— acompaña sus deformaciones físicas con deformaciones del lenguaje, creando en momentos de histeria una especie de *Jabberwocky* espástico para reflejar su desgarrada inestabilidad física.

Al igual que Allen, estas figuras pueden ser vistas como artistas autobiográficos en el más profundo de los sentidos, con sus chistes y ocurrencias saliendo directamente de sus experiencias y de su vida (esto puede parecer menos obvio con Lewis, pero vale la pena señalar que su última película, *El loco mundo de Jerry*, tiene secuencias que aluden tanto a su operación a corazón abierto como a su intento de suicidio). Puede decirse que los tres están motivados por un conflicto entre narcisismo y auto-denigración en relación con sus personajes cómicos. La diferencia crucial con Allen está en el grado en el que expresan dialécticamente este conflicto. En vez de ubicarse en ambos lados, como hace Allen, ellos normalmente mantienen suficiente distancia de sus propios personajes, permitiendo a la audiencia tener una perspectiva crítica sobre ellos. Allen, en cambio, está muy cercano a Woody como para permitir esta disociación; su tarea es seducirnos para compartir las confusiones y ambivalencias de su personaje sin poder resolverlas (después de todo, Woody no puede resolverlas, ¿por qué deberíamos nosotros?). Y más que proponer una solución artística a un conflicto personal como hacen Chaplin, Tati o Lewis, él ofrece una especie de cortina de humo destinada a impedirnos ver que el conflicto no está siendo enfrentado directamente.

Intelectuales y anti-intelectuales, liberales y conservadores pueden salir de las películas de Allen sintiendo que sus visiones del mundo han sido corroboradas e ilustradas porque ningún problema es forzado al punto de crisis: normalmente alcanzan algunas críticas fáciles en todas las direcciones posibles. El chiste en *Annie Hall* sobre *Dissent* y *Commentary* combinándose en *Dysentery* tiene algo para todos: los lectores de ambas revistas se sienten agradecidos por este atípico reconocimiento en un film comercial; la gente

que siente desagrado por el intelectualismo asociado a ambas publicaciones se siente recompensada; e incluso aquellos que se encresparían por la incompatibilidad política de las dos revistas pueden divertirse con el juego de palabras.

*Crímenes y pecados* ofrece otro buen ejemplo. Un film que profesa tratar sobre la inmoralidad desenfrenada y el egocentrismo de los '80 nos presenta a un oftalmólogo (Martin Landau) que planea y logra asesinar a su amante, y a un director de documentales socialmente comprometido (Allen) que no es recompensado por sus buenas intenciones. Pero ambos personajes parecen igualmente motivados por su propio interés, y se nos pide que nos preocupemos más por el personaje de Allen como víctima que por la amante asesinada (Anjelica Huston). El masoquismo de Landau por sus primeros sentimientos de culpa se corresponde con el masoquismo de Allen por ser un perdedor. Hay una falta de distancia irónica en este aspecto de ambos personajes, y si el film está genuinamente atacando al egocentrismo, se encuentra bastante disminuido al no poder ver más allá de él.

Una distinción importante aquí es el contexto social. Chaplin y Tati ofrecen personajes cuyo principal problema es lidiar con el mundo; los personajes de Lewis y Allen, sin embargo, están preocupados tanto por esto como por destacarse, y la importancia de destacarse —mayor en el caso de Allen que en el de Lewis— implica una relación diferente con la sociedad en cuestión. Destacarse es el objetivo de esa avidez extrovertida por la aprobación y el aplauso de la sociedad; y a pesar de todos sus aparentes desajustes, los héroes de Allen pertenecen completa e íntegramente a la sociedad en la que quieren triunfar. Nunca son presentados como totalmente marginados, como con frecuencia sucede con los héroes de Lewis.

Lo que hace a Chaplin y Tati profundos críticos sociales es el hecho de que las dificultades de sus personajes para lidiar con la sociedad llevan a la consideración de las dificultades de la sociedad para lidiar con ellos. Lewis continúa parte de este proceso (véase, por ejemplo, *El profesor chiflado*), pero Allen prácticamente lo abandona. Aparte del entrañable auto-desprecio y del atrevido sarcasmo hacia sus espectadores en *Recuerdos*, su crítica social raramente llega más allá de chistes de una línea, mientras que la obsesión por el éxito y la aprobación normalmente implica que es el individuo, y no la sociedad, quien necesita hacer los ajustes.

Uno de los más perturbadores hechos sobre la vida norteamericana contemporánea es su rechazo al concepto de víctimas; el sinónimo corriente para “víctima” es “perdedor”. Cuando el personaje de Allen en *Crímenes y pecados* está escuchando a su hermana describir su humillación a manos de un sádico luego de responder a un aviso clasificado, las respuestas horrorizadas de Allen son telegrafiadas a la audiencia como invitaciones a una risa cruel y burlona, no a la compasión. Ésta es una curiosa estrategia en un film que profesa estar en contra del deterioro de los valores éticos y morales, pero que es consistente con los métodos convencionales de Allen, ya que es mucho más fácil reírse de un perdedor que de una víctima.

La dicotomía entre Ganadores y Perdedores en las películas de Allen se corresponde perfectamente con la dicotomía entre Incluidos y Excluidos. Allen generalmente pone un pie de cada

lado: mirando con desprecio a los Incluidos (el productor televisivo Alan Alda en *Crímenes y pecados*) desde una posición de Excluido, pero también mirando con desprecio a los Excluidos (los fanáticos del cine en *Recuerdos*) desde una posición privilegiada de Incluido. En *Días de radio*, la cálida superioridad asumida por el narrador (de vuelta Woody) ante su familia y la inferioridad abyecta sentida por Sally (Mia Farrow) frente a las estrellas de radio (antes de convertirse en una) están cortadas con la misma tijera. Tiñendo ambos espacios con nostalgia, mientras critica una posición desde la opuesta, Allen se niega a comprometerse completamente con uno de los grupos, o incluso a hacerse cargo de esta negativa (una decisión que conformaría y delimitaría el alcance de sus chistes y su posibilidad de combinarlos). Cambiando de bando, puede hacer a gusto que sus personajes sean queribles o el hazmerreír. Un mayor coeficiente de risas se logra con este proceso, pero a costa de una perspectiva moral más difusa, ya que la vanidad complaciente y la falta de compromiso con cualquiera de las facciones se convierten en los pre-requisitos para una posición semejante. Una lectura generosa de este rasgo sería llamarlo una forma de objetividad; una respuesta más escéptica sería verlo como oportunista.

Se ha notado más de una vez que parte de lo que hace tan “atractivo” el Manhattan de *Manhattan* —más allá de los acordes de Gershwin y las vistas en CinemaScope en blanco y negro de lugares famosos— es la ausencia casi total de negros e hispanos. En la medida en que éste es el Manhattan que cierta clase de blanco ya “ve”, o quiere ver, *Manhattan* valida e idealiza esta visión altamente selectiva de la ciudad.

La pobreza en los films de Allen, más allá de los chistes de una línea, es casi invariablemente pobreza judía y está originada en algún lugar del pasado; las penurias contemporáneas de los que viven en la calle, por ejemplo, pueden ser evidentes para cualquiera que camine un par de cuadras en Manhattan, pero no son evidentes en los exteriores urbanos de *La otra mujer*, *Edipo reprimido* o *Crímenes y pecados*, como tampoco lo es la presencia del racismo. Todos los personajes principales de Allen están protegidos contra semejantes problemas por la interioridad de sus asuntos, y también, indirectamente, están protegidos los espectadores de estos films. Una verdadera introspección sobre los principales problemas del mundo y la decadencia de los valores morales es propiedad exclusiva de unos pocos hombres urbanos exitosos cuyas exclusivas ventajas somos invitados a compartir, y cualquier conjunto de suposiciones que se encuentre más allá del ámbito del *New Yorker* o del *New York Times* tiende a ser tratado como esotérico y provinciano.

La crítica de Robert Warshow sobre el *New Yorker* como una institución cultural (en “E. B. White y el *New Yorker*”) parece particularmente relevante para la naturaleza del atractivo especial de Allen:

*El New Yorker siempre ha tratado la experiencia no intentando comprenderla sino prescribiendo la actitud a ser adoptada hacia ella. Esto hace posible sentirse inteligente sin pensar, y es una forma de hacer tolerable todo, ya que la suposición de una actitud acorde a la experiencia puede darle a uno la ilusión de haberla tratado de manera adecuada. La falta*

de gracia del capitalismo se convierte en un fenómeno enteramente externo, un espectáculo que uno puede observar sin ser tocado: sobre todo, sin sentirse verdaderamente amenazado. Incluso la propia incompetencia se hace placentera: ser desconcertado por una máquina, una trabajadora doméstica o una idea es el sello de membresía de la minoría humana civilizada.

Estoy dispuesto a creer en la afirmación de Allen en “Reflexiones al azar de una mente de segunda clase” (*Tikkun*, enero-febrero de 1990) de que su reputación como un “judío que se odia a sí mismo” puede estar de algún modo fuera de lugar (“Aun cuando es cierto que soy judío y que no me agrado demasiado, no es por mi credo”). Pero debido a los elementos autobiográficos en su obra sigue siendo difícil dar cuenta de la fuerte relación entre destacarse y ganar el amor de una bella mujer WASP (usualmente Diane Keaton o Mia Farrow) en la mayoría de sus comedias (aunque, para ser justos sobre esto, su personaje termina con una mujer judía igual a su (terrible) madre al final de *Edipo reprimido*). Lo que parece más problemático es el fracaso de la mayoría de las películas de Allen para enfrentar este tema directamente (hasta el punto en que lo hace Elaine May en *Relaciones prohibidas*, por ejemplo, cuando el héroe judío (Charles Grodin) planta a su esposa judía (Jeannie Berlin) durante su luna de miel en Miami para perseguir a Cybill Shepherd). El hecho de que en este caso May esté dirigiendo un guión de Neil Simon (basado en una historia de Bruce Jay Friedman) que nunca alude en el diálogo a la naturaleza étnica del conflicto hace su éxito tanto más impactante: para decirlo de manera directa, la dirección de actores de May expone repetida e incómodamente hasta qué punto la libido de Grodin es afectada por su propio antisemitismo. El héroe de Allen en *Edipo reprimido* puede haber cambiado su nombre de Millstein a Mills, y está claro que está saliendo con una shiksa, pero éstos son simplemente datos en la trama: el conflicto nunca se explora en términos psicológicos, ni en el diálogo ni en la dirección, y finalmente se resuelve de manera sentimental cuando la trama le ofrece una novia judía para remplazar a la shiksa.

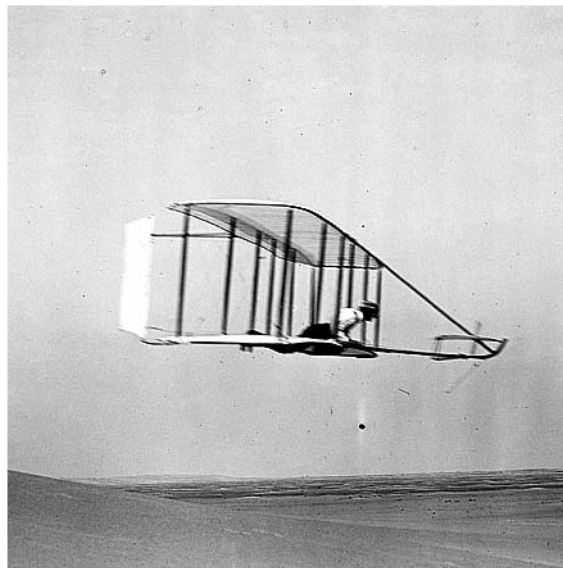
La usual reticencia de Allen a ganarse la antipatía de su circunscripción —con algunas excepciones notables y valientes, como *Recuerdos* y su columna en el *New York Times* criticando a los soldados israelíes— generalmente significa evitar temas y posiciones controversiales en sus películas, a pesar de un barniz de actualidad. Esto es, por supuesto, típico del cine comercial norteamericano, y debe agregarse que la popularidad de Allen entre los intelectuales norteamericanos no significa un éxito automático en las boleterías (curiosamente, *Crímenes y pecados* ha sido un fiasco comercial más allá de sus reseñas entusiastas, y ha habido muchas otras instancias

similares en la carrera de Allen). Su inusual libertad para continuar a su gusto con films personales tiene claramente un precio asociado —la necesidad de lograr suficientes ganancias en algunas de sus películas para poder continuar con este arreglo— y sería ingenuo asumirlo de otra manera. La representación de Allen de sí mismo como artista y como intelectual (en oposición a un “mero” animador) nos obliga a tomarle la palabra; y cuando lo hacemos, aparece inmediatamente el problema sobre lo que los intelectuales y artistas son y deberían ser en nuestra cultura. Eximir a Allen de ese problema implica aceptar el tipo de impostura por la que la industria del cine es famosa: la idea de que el arte es una forma de entretenimiento que genera dinero, y que “intelectual” sólo es sinónimo de “pseudo-intelectual”.

Noam Chomsky escribió: “Es responsabilidad de los intelectuales contar la verdad y desenmascarar las mentiras. Esto, al menos, suena demasiado a un lugar común como para pasar desapercibido. Aunque en realidad no. Para el intelectual moderno, no es para nada obvio”. Si vemos a Allen como un intelectual o no depende, en último análisis, de si aceptamos o no la visión de Chomsky de lo que debería ser obvio.

Entonces, si queremos ver una comedia que nos diga algo sobre, digamos, la idiotez norteamericana pifiando acerca del Tercer Mundo y la ecuación reaganiana de entretenimiento y política, un producto dudoso como *Ishtar* de Elaine May va a llegar más cerca de la meta que cualquier film que podamos esperar de Woody Allen. (La idea de un agente del mundo del espectáculo negociando un tratado de paz en Medio Oriente como parte de un contrato podría arreglárselas como un chiste de una línea en una película de Allen,

pero sólo May tendría las agallas para usarla integralmente, como una resolución de la trama.) Si queremos conocer *algunas* de las verdades sobre el desempleo en los Estados Unidos a comienzos de los '80 —una revelación que podría hacernos temblar tanto como reír— es mejor recurrir a *¡Dale fuerte, Jerry!* de Lewis que a cualquier film de Allen, así como hasta un tambaleante intento de Mel Brooks como *S.O.S. Hay un loco suelto en el espacio* tiene más que decir sobre el mercantilismo de la industria del cine que cualquier cosa que podríamos esperar de Woody. De manera similar, para un genuino trato satírico de las sensibilidades de un yuppie limitado, uno debe reparar en *Perdidos en América* de Albert Brooks y no en *Hannah y sus hermanas* o *Crímenes y pecados*. En cambio, lo que encontramos en las películas de Allen, más allá de una serie de vívidos parloteos, es la adulación a nuestros egos como individuos que piensan lo correcto y una forma de introspección que excluye cualquier posibilidad de cambio social: un narcisismo provinciano que se corresponde precisamente con nuestra situación actual en relación con el resto del mundo.



# Las bases

por Roger A. Koza

*Tierra de los padres*, Argentina, 2011.  
Escrita y dirigida por Nicolás Prividera.

\*\*\*\*\* excelente

---

El polémico film de Nicolás Prividera prevalecerá en la historia del cine argentino como uno de los hitos indiscutibles de la evolución del documental político.

---

“¿Cree usted que a punta de dicterios y de bayoneta conseguiremos alguna vez que de los elementos que nos ha legado la vida colonial; de la anarquía habitual que nos ha dado la república (...) salga una organización política intachable?”.

Entre las citas que leen los vivos de los muertos que reposan en la necrópolis aristocrática de La Recoleta, esta epístola de Alberdi a Sarmiento, de 1853, es mucho más que una cita en la extraordinaria *Tierra de los padres*. Es la evocación de una razón y una razonabilidad que no excluye a nadie: el bárbaro tiene sus razones, pues no es una bestia aún no redimida por la ilustración blanca. Más allá de aquel contexto, en el film de Prividera las citas de Alberdi instituyen un organizador conceptual para el conjunto de planos y lecturas que repiquetean como una batalla discursiva inacabable. El nacimiento de la nación fue violento, el desarrollo de su historia también.

Distintos lectores, casi siempre frente a las tumbas de los autores de los textos elegidos, ponen su voz. Militares, presidentes, comunicados anónimos, periodistas e incluso poetas son nuestros fantasmas. Lo que dicen aún pervive; aquellos textos pretéritos podrían haber sido escritos en el 2008, por ejemplo. Rosas, Mitre, Lavalle, Moreno, Urondo, Ascasubi, Silvina Ocampo, Lugones, entre otros, resucitan, y en sus palabras la lucha de clases, mucho más que un concepto marxista, palpita entre los silencios. Pero esto no significa necesariamente estar destinados a una confrontación campal.

No sólo están las lecturas y el mármol trabajado en símbolo; el cementerio, a pesar de su costado siniestro, es también un lugar vivo: están los turistas, los maestros y sus alumnos, los familiares, los animales. Unos gatos se disputan una paloma; una mariposa intenta remontar vuelo; los seguidores de Evita le cantan a su panteón la marcha peronista. Por cierto: la lectura de un pasaje de “Mi mensaje”, de Eva Perón, más que arengar por una empatía partidaria, se conjuga amablemente con varios planos de los trabajadores de la necrópolis, coronados por un plano justo sobre la tumba de David Alleno, un cuidador de mausoleos. La presencia de los trabajadores es una constante de la puesta en escena. No se trata de una inclusión caprichosa sino de una exposición ideológica. Los personajes conceptuales de los textos leídos se refieren en reiteradas ocasiones elíptica o metafóricamente a todos ellos: son los salvajes y los bárbaros, la mugre humana que supuestamente deshonra la estirpe de un país. En algún pasaje casi imperceptible, uno de los trabajadores habla en guaraní, un detalle exquisito, entre tantos otros, que constituye la materia del film.

La política formal de *Tierra de los padres* implica una forma de política. En principio no se trata de un film histórico, acaso habría

incluso que retomar un viejo término de Nietzsche, lo intempestivo, para ubicar la fuerza secreta de la película. Aquí, ningún prócer resucita con sus patillas y atuendos para entrometerse en el cuadro cinematográfico y jugar con ese procedimiento absurdo y cómico, pocas veces conjurado en el cine histórico: la representación de una época. En esto Prividera asume completamente una evidencia: el cine sólo registra el presente. Pero, entonces, ¿cómo (de)mostrar las *epistemes* que configuran las luchas discursivas de la nación? La asumida veta Straub-Huillet es una huella menor, casi anecdótica (lo mismo respecto de la otra referencia ineludible, las tumbas de John Gianvito). ¿Por qué si alguien lee frente a una cámara ya debería ser decodificado en esas coordenadas? Prividera no busca la naturaleza ahistórica como escenario, una estrategia de puesta en escena por la que los viejos textos de antaño quedan destituidos de una referencia específica y de ese modo se derrota la representación. El extrañamiento radical de los Straub apoyado en una universalidad abstracta del escenario natural y conjugado con un antinaturalismo sonoro en las lecturas está ausente en *Tierra de los padres*. El procedimiento es casi opuesto. El cementerio funciona como una cantera arqueológica y fantasmal de los discursos del presente (de allí que hacia el final en los planos generales sobre el cementerio suenan al unísono todos los textos). Como espacio simbólico La Recoleta está saturada de signos y Prividera en su registro destierra cualquier gesto minimalista. La profusión de signos escritos y leídos, incluso las citas que se ven y no se leen, como la de San Agustín, entre otras, estimulan un hiperrealismo omnipresente e intempestivo de todos los discursos, modalidades de enunciación que chocan entre sí hasta el infinito. Se trata de una historia de la verdad acerca de la verdad de la historia, desde donde se fundamentan y se anclan las luchas del presente. En lo específico y singular reside la universalidad de la película. Prividera, en cierto sentido, no contrae deudas con ningún cineasta anterior, lo que no implica que esté buscando el reconocimiento de un supuesto mérito de originalidad. La forma elegida, en todo caso, es la que él cree necesitar en esta circunstancia.

Si bien el material de archivo que abre la película (un montaje visual con varios episodios sangrientos de la historia argentina del siglo XX, incluido el 2001, musicalizado con el himno nacional) y el magistral cierre (un travelling aéreo sobre el cementerio, con algunos compases de Verdi de fondo, que desemboca en el camposanto de aguas marrones sin tumbas) dan la impresión de que Argentina es toda un destino violento, hay voces que, sin negar los conflictos, prevén otros caminos. Es que en Alberdi, Walsh, Gianuzzi (y en este film de Prividera) se vislumbran otras bases discursivas para la República.

# Crítica del degüello

por Nicolás Magaril

para H.C.

Se podría decir, citando mal a Viñas, que la literatura argentina emerge alrededor de la metáfora del degüello. No por el “cajetilla” de *El matadero*, que prefiere el degüello al vejamen sexual, hasta que al final explota de rabia, sino por el chico que, mezclado entre la chusma y las mulatas, mira como en un juego la escena que se desarrolla en el corral. Unos gauchos están intentando mover a un toro empacado en el barro, azuzándolo y picaneándole la cola. Se afloja el lazo y el toro arremete “lanzando a entrambos lados una rojiza y fosfórica mirada”. El lazador suelta el lazo, que se sale del asta pegando un zumbido en el aire. Al mismo tiempo, sin apurar el énfasis ni la bizarría, se informa que “se vio rodar desde lo alto de una horqueta del corral, como si un golpe de hacha lo hubiese dividido a cercén, una cabeza de niño cuyo tronco permaneció inmóvil sobre su caballo de palo, lanzando por cada arteria un largo chorro de sangre”. Es llamativa la normalidad de esa escena desquiciante. El “muchacho degollado por el lazo” empieza el relato más acá del cual se produce la historia del degüello faccioso y funciona como un emblema ominoso del “espantable realismo” del que habló Calixto Oyuela. Después Matasiete lo desjarreta al toro, le hunde la daga “hasta el puño en la garganta” y se adjudica el matambre. Pero el matambre de toro, explica Echeverría en su “Apología del matambre”, “rechaza al más bien engastado y fornido diente, mientras que el de un joven novillo, sobre todo el de vaca, se deja mascar y comer por dientecitos de poca monta”.

Un arquetipo atroz del inconsciente literario argentino conecta el degüello con la infancia y va de “El matadero” a “La gallina degollada”. Menos por el desenlace sangriento de este último que por la escena previa, cuando la causalidad es inexorable en la mentalidad ofuscada de los cuatro hermanos idiotas que miran, sentados en el banco del patio de la casa, “cómo en puntas de pie [Bertita, la hermana menor, subida a un cajón de kerosén] apoyaba la garganta sobre la cresta del cerco”.

El degüello como escarmiento tuvo un lugar destacado. El de Francisco Ramírez, perpetrado el 10 de julio de 1821, resume una trama de sediciones, sobornos y defecciones entre líderes de la ciudad-puerto, el litoral y la patria grande. El hecho es que su cabeza fue enviada en un estuche a Estanislao López, que dio parte al gobernador de Buenos Aires en estos términos: “La heroica Santa Fe, ayudada por el Alto y aliadas provincias, ha cortado en guerra franca la cabeza del Holofernes americano”. La noción de “guerra franca” es significativa a propósito de lo que será la “guerra de policía” mitrista. También es curiosa la referencia bíblica de López: no habría en el caso de Ramírez una Judith nativa, ni algo como la “Dalila criolla” que decía Groussac que traicionó al matrero Calandria, sino todo lo contrario. Lugones le dedicó los tres primeros *Romances del Río Seco*: “Le cortaron la cabeza / que es lo que voy a contar, / cerca del pueblo llamado / San Francisco del Chañar”. El tema venía a cuento por haber intervenido la localidad de Río Seco en algún momento y haber sido el coronel Bedoya, cordobés, el que mandó en la operación. La historia la refiere un criollo experto en la estrofa octosilábica: “Viera que linda mozada, / curtida en tanta refriega”. Se narra la persecución

de Ramírez, que se sacrifica en ese trance por la Delfina, la mujer que lo ha seguido “en todas las correrías”. Pero esta vez ella flaquea: “Aunque moza de avería”, se dice, “al fin es mujer, la pobre”. Los perseguidores bolean el caballo de la Delfina, y en una demostración de “baquía en la fibra” el supremo entrerriano la agarra en el aire y la deposita en el anca del caballo de un “compañero”, para encarar acto seguido a los perseguidores. Son cuatro contra uno. Lo matan de “un tiro de carabina” y “le cortan / sin dilación la cabeza”. Ahí empieza la historia propiamente dicha de “semejante achura”. Las representaciones de degüellos suelen ser precisas: “todavía y que el garguero”, se detalla, “le palpitaba en el tajo”. En el segundo romance, López recibe ese “presente inhumano”. En fin, concluye: “Ésa es la guerra civil”.

Respecto del tráfico de semejantes achuras, según la denominación joco-siniestra de Lugones, valga el ejemplo de “Isidora, la federala y mazorquera”, que llega desde Montevideo de visita y le lleva de regalo a su “amiguita” Manuelita Rosas una “lonja” que le sacó a un francés (“juntala”, le dice, “con las orejas / que Oribe te regaló”). Pero en un acceso de paranoia Rosas manda que la degüellen a ella también, “como un pato”. Después se sienta encima de la cabeza y “le da un beso”. Sobre la poética del descuartizamiento sado-necrófilo ascasubiano cabe recordar que el mazorquero de “La refalosa” le explica a Jacinto Cielo que cuando el degollado saca la lengua (“tamaño lengua”, dice), “entre nosotros no es mengua / el besarlo / para medio contentarlo”.

*Amalia* podría considerarse como la consecuencia de un degüello no perpetrado por efecto de un *deus ex machina*. Mármol aprovecha el instante en que Eduardo Belgrano está a punto de ser yugulado para entregar un primer plano expresionista del mercenario: “Sus ojos se dilatan, sus narices se expanden, su boca se entreabre, y tirando con su mano izquierda los cabellos de Eduardo casi exánime, y colocando bien perpendicular su frente con el cielo, lleva el cuchillo a la garganta del joven”.

Martínez Estrada observa que la práctica del degüello “es de la técnica del cuchillo más bien que de las formas de la barbarie”. En su momento de mayor auge se distinguía entre la técnica oriental, de oreja a oreja; la brasilera, por detrás de la tráquea; y la argentina, con dos cortes en la carótida —“abajito de la oreja”, se indica en “La refalosa” (cf. [www.revisionistas.com.ar](http://www.revisionistas.com.ar)). En la “Milonga para los orientales” de Borges hay una confirmación respecto de la técnica de estos últimos: “Milonga del olvidado / que muere y que no se queja; / milonga de la garganta / tajada de oreja a oreja”. El tema en su variante oriental parece haberle interesado especialmente a Borges. En “El otro duelo”, dos paisanos enemistados por viejas cuestiones pero ambos en la tropa de los blancos son hechos prisioneros de los colorados después de la Batalla de las Lanzas. Sabiendo la enemistad, Juan Patricio Nolan, al mando de los vencedores, decide: “los voy a hacer degollar de parado y después correrán una carrera”. No menos notable es el hecho de que los otros prisioneros, que correrían igual suerte, pidieran hacer apuestas, y que todo el mundo durmió un rato antes la siesta.

En *El río sin orillas* dice Juan José Saer que hasta 1860 aproximadamente se podría hablar de una Argentina clásica, “de la que la región pampeana suministraría los grandes arquetipos”. Regía un “sistema patriarcal” que, observa un poco más abajo, “se autorrep-

resentaba imaginariamente como una totalidad cultural”. Lo que interesa ahora es citar el remate: “propietarios, indios, gauchos y soldados pasan el tiempo degollándose mutuamente, pero comparten el mismo desprecio por el que no sabe andar a caballo”.

Para el joven Sarmiento, el degüello era la entera solución jacobina para el problema argentino. Está pensando todavía en una especie de guillotina histórica y colectiva. Usa el verbo *segar*, que sugiere otro tipo de eficacia, casi aséptica: “En mi juventud”, escribió en *Mi defensa*, “hubiera deseado que los que han trabajado por establecer el despotismo y hacer desaparecer toda forma constitucional, hubiesen tenido una sola cabeza para segárselas de un golpe”.

Psicológicamente hablando, Félix Aldao es una anomalía de la barbarie. Es el caudillo atormentado por su apostasía, el teniente coronel es un fraile, su posición es “equivoca”. Sarmiento traza a partir de la semblanza del mendocino (de 1845) un recuento de batallas y gestiones de la guerra civil: “ahí se están preparando los destinos hispanoamericanos”, dice. En esa frase está casi literalmente el “destino sudamericano” con el que se encuentra el doctor Francisco de Laprida en el “Poema conjetural” de Borges, cuando alcanzado por los montoneros de Aldao siente “el íntimo cuchillo en la garganta”. La clave, como ha destacado José Pablo Feinmann, está en el adjetivo “íntimo”, que opera una especie de “totalización superadora” de la polaridad sarmientina. En la biografía de Aldao la figura del degüello aparece varias veces. Por un lado, es la inversión grotesca de la guillotina con la que soñaba

Sarmiento en su juventud, casi un chiste ridículo en ese sentido: “En Francia en 1793 se guillotina a los que *sabían leer*, por aristócratas; en la República Argentina se les degüella, *por salvajes*, y aunque el chiste parezca ridículo, no lo es cuando el asesino, que os burla así, tiene el cuchillo fatal en la mano”. Por otro lado, deriva su praxis de la pericia con el cuchillo y es una metáfora de la violencia política. Rosas, dice Sarmiento, “dijo: esto se entiende así, y pasó a sus peones el cuchillo con que degollaban reses para degollar hombres”.

A propósito, Mansilla cuenta que un día, cerca de Ramallo, su papá lo agarró leyendo *El contrato social* en francés cuando debía haber estado dando una mano en el saladero. El joven Lucio se “entretenía inocentemente” desnucando a las reses, “imitando la destreza salvaje de aquellos carniceros”. Un vasco le ayudaba a “introducir la mortífera daga en la nuca”. Algunos se envalentonaban diciendo “¡*tomá, salvaje!*”, y agrega que “seguramente en los saladeros de los unitarios, decían *¡tomá, mazorquero!*”, y concluye su risueño apocalipsis ahora exclamando “¡Qué horror!”.

Pero la parábola del degüello prosigue en Sarmiento. Es el instrumento de escarnio por excelencia, y su rendimiento retórico está garantizado. En la “Carta de Yungay”, del 13 de octubre de 1852, será Urquiza, a quien está dirigida la carta, el que concentra esa ignominia: la del degüello de prisioneros. Sarmiento le recuerda: tres mil en Pago Largo, ochocientos cuarenta en India Muerta, quinientos en Vences, doscientos después de Caseros. Sarmiento es la voz de la piedad: “eran... hombres... eran argentinos... eran





gauchos... eran padres de familia, esposos, hijos, hermanos". Más abajo le recuerda que "usted es desde Artigas, Quiroga, Rosas, Urquiza, el que más prisioneros ha degollado". El degüello colectivo que *hubiera deseado* Sarmiento en su juventud, lo vio parcialmente ejecutado casi veinte años más tarde. La figura central en este contexto es la de Chacho Peñaloza: "sin cortarle la cabeza al inveterado pícaro", le escribió a Mitre, "las chusmas no se habrían aquietado en seis meses". Recae sobre su persona, finalmente, la ignominia que se había pasado la vida denunciado. Lo notable es que fue José Hernández el que llevó a cabo esa operación en una pieza maestra de la indignación nacional: "El general Peñaloza ha sido degollado (...) y su cabeza ha sido conducida como prueba del buen desempeño del asesino, al bárbaro Sarmiento". La estrategia del futuro autor del *Martín Fierro* para alertar a Urquiza se construye obsesivamente, como en contrapunto con la "Carta de Yungay", a partir de la inminencia del degüello: "tiemble ya el general Urquiza". Hernández lo incita a reconstruir la escena realista del crimen en el rancho de Ota: "representése el cadáver del general Peñaloza degollado, revolcado en su propia sangre, en medio de su familia". Más abajo insiste en "el festín del degüello que se divisa en San José" y le advierte de "la mano alve que espía vuestro cuello". Se podría decir que hubo una retórica casi gótica del degüello, relativa a la vulnerabilidad del cuello, que funcionó por lo menos hasta que se generalizó el uso de la Remington y el telégrafo. Florencio Sánchez cuenta que, después de alguna degollina en Santa Ana do Livramento, "cuando dos amigos se encuentran en la calle al comunicarse sus impresiones: —¡Fue la gente de João Francisco!— se susurran, bajando la cabeza. Para hablar de esas cosas no se puede alzar mucho el cuello".

En la *Historia funambulesca del profesor Landormy*, el profesor en cuestión hace su viaje de ida a la Argentina con la compañía de Mme. Glatigny. Una de las muchachas del elenco lo instruye respecto del país diciéndole entre otras cosas que Rodin había cobrado "una suma fabulosa" para ejecutar la estatua de Sarmiento, que era "el más grande pensador de la Argentina". Le explica también que las últimas palabras del prócer, antes de morir degollado, habían sido, lo dice en francés, *las ideas no se matan*. La estatua, prosigue, lo representaba desnudo "con la cabeza apoyada en la palma de la mano, ofreciendo resignadamente la nuca al machete del verdugo". Pero la vedette se explaya incluso y le dice que el nieto de Urquiza le contó que había dos partidos políticos en el país que "divergían en una cuestión capital, si se debía degollar por la nuca o por la garganta". Es interesante el final del pasaje, también respecto de lo señalado más arriba, cuando la muchacha le asegura que con "la importación de los fusiles... se acabó la disidencia".

La biografía de Chacho Peñaloza por Sarmiento, réplica de la campaña de Hernández, es en última instancia una legitimación e instigación del degüello como procedimiento en el marco de la "guerra de policía" contra "salteadores", no protegidos por el "derecho de gentes". Sarmiento niega "la generalidad" de la doctrina de *habeas corpus*, la pretensión, dice, de "aplicarla a quienes sostuvieron durante treinta años (...) que la mejor Constitución es el cuchillo aplicado a las gargantas".

Entre las repercusiones del caso Peñaloza se destaca el home-



naje de Olegario Andrade, del cual interesan estos versos: "¿Qué importa que se melle en las gargantas / el cuchillo del déspota porteño...". El déspota, en 1863, es Mitre. Cuando en 1882 la Cámara de Diputados de la Nación sanciona la publicación de la obra de Andrade, y estando Mitre vivo, el editor resuelve cambiarle el título al poema permutando "Lavalle" por "Peñaloza" y convirtiendo por carácter transitivo al "déspota porteño" en Rosas.

Lavalle no fue degollado, pero sí el coronel Bonifacio Acevedo, que había sido parte de la legión que custodió el cadáver del jefe unitario hasta Bolivia para evitar que lo fuese, y que era tío abuelo del bisabuelo de Alejandra en *Sobre héroes y tumbas*: "Ésta es una familia de locos". Escolástica, la hija de Bonifacio, había vivido ochenta años, desde 1852, un poco antes de Caseros, hasta 1932, con la cabeza del finado, que todavía seguía en la casa cuando transcurre la novela en cuestión. Qué otra cosa se podía hacer, le dice a Martín, "¿un entierro chiquito?".

*Una sombra donde sueña Camila O' Gorman* (1973) es un "análisis poético", como dice Molina en el prólogo, de la sociedad de facciones, alienada por la crueldad, en la que *fue posible* un fusilamiento como el de Camila O' Gorman, símbolo del amor y de la poesía. La cabeza cortada, "una cabeza cortada es otra cosa", señala, también funciona en la novela como esa metáfora a la que se hizo referencia al principio.

# Gombrowiczidas: Neruda y el sentido del humor

por Juan Carlos Gómez

En una de las vacaciones que Gombrowicz pasó en la ciudad de Córdoba se alojó en la residencia de un nuevo rico argentino que había llegado al lugar con unas monedas en el bolsillo y que en la actualidad poseía doscientos millones, un Rolls Royce, un yate, un avión y una piscina de tres plantas que se adaptaban a cada nivel del terreno.

*Soparto mal la riqueza, la brutal preponderancia del dinero por lo general me ofende, de modo que interiormente me preparé para mostrarme disgustado y rebelde. Pero resultó que mi rebeldía estaba fuera de lugar.*

Gombrowicz se fue dando cuenta de que en la mesa donde estaba cenando había una especie de sinceridad infantil y una falta total de afectación y arrogancia. El dueño de la casa, a diferencia del tío de *Ferdydurke*, miraba sin temor a los criados, y eso porque aún hoy seguía trabajando duro, probablemente más duro que sus sirvientes.

No había reticencias entre el magnate y los empleados, la situación era evidente para todos, en la vida unos tienen suerte y otros no.

*Es cierto que en la Argentina, y quizás en toda América, se da menos importancia al dinero que en Europa. El dinero es más ligero. Es más inocente. Tiene menos pretensiones. Y cambia de manos con facilidad.*

El vecino de mesa, un coronel simpático, le señala discretamente a un señor corpulento sentado junto a la señora de la casa: –Es Neruda.

Y aquí comienza el desarrollo de un malentendido que tiene un final inesperado, como tantos otros finales inesperados que lo persiguieron durante el cuarto de siglo que vivió en la Argentina.

Neruda, ese bardo comunista, tenía más suerte que Gombrowicz, un burgués instalado en el capitalismo que vivía apenas mejor que un obrero.

El cantor del proletariado, en cambio, censor de la explotación del hombre por el hombre, se revolcaba en millones largos gracias precisamente a su melopea revolucionaria.

*No hay mejor cosa que ser un poeta rojo en el podrido Occidente: se goza de una fama universal, también detrás del ‘telón de acero’, se gana un montón de dinero y encima todos los placeres de ese capitalismo podrido están a mano. Sin hablar de que una situación casi oficial te convierte en una especie de embajador o ministro.*

Cuando se había realmente contrariado con todos estos pensamientos que le habían venido a la cabeza se le acerca la señora de la casa: –Señor Gombrowicz, el señor Neruda es un gran admirador suyo.

Gombrowicz no comprendía nada. ¿Cómo ese enemigo suyo podía ser su admirador? El coronel, muy nervioso, le da un codazo: –Es Neruda, pero no el que usted piensa. Es otro Neruda. Éste es del Chaco. Gombrowicz juró para sus adentros que iba a aprovechar la primera ocasión que se le presentara para vengarse de ese coronel gracioso.

Salieron a pasear por el campo; lamentablemente para Gombrowicz la primera ocasión para hacer una nueva broma no se le presentó a él, se le volvió a presentar al coronel.

Si en la Polonia de antes de la guerra, en un campo de doscientas hectáreas, vivían más o menos diez familias de jornaleros, en la Argentina, en cuatro mil hectáreas, no habitaban más de quince personas.

Todo se hacía a máquina, y el ganado no vivía en establos como en Europa, vivía en el campo día y noche, en verano y en invierno.

Otra cosa que llamaba la atención de Gombrowicz era que por la noche no se cerraban las puertas, quedaban abiertas, y esto era así seguramente porque a los habitantes del lugar, con una población tan escasa, les hubiera resultado difícil cometer delitos sin que los identificaran, todos se conocían.

A la vuelta del paseo se sentaron en el salón, y como las puertas estaban abiertas se metió una serpiente.

*Perdí la conciencia de lo que pasaba conmigo y sólo al cabo de un rato constaté que estaba de pie sobre una frágil mesita de caoba: un milagro de equilibrio, que no sé cómo se produjo.*

Antes de irse a dormir en la maravillosa residencia del magnate a Gombrowicz le ocurrió algo que me hizo recordar a una aventura que había tenido con el Beduino.

Una tarde conversaba con el Beduino en un banco de la plaza principal de Santiago. Este pichón santiaguino de sociólogo le preguntaba de vez en cuando si tenía tanto sentido del humor como parecía a primera vista. Mientras tanto le contaba que cada uno de los hermanos Santucho tenía una tendencia política diferente, gracias a lo cual la familia no le temía a las revoluciones, tan frecuentes en aquella época; cualquiera fuese la que triunfara algún hermano ganaría: el comunista, el nacionalista, el liberal, el cura o el peronista. El Beduino trataba de asegurarse, más que de ninguna otra cosa, de que Gombrowicz tuviera sentido del humor. Cuando estuvo seguro, con mucho disimulo, encendió un petardo y lo puso debajo del banco, el petardo estalló y Gombrowicz saltó del banco como un resorte: –Perdón, Gombrowicz, ¿se asustó?; –No utilice, jovencito, esas armas infernales. Me contaba el Beduino que se puso blanco como un papel y durante un largo rato no pronunció palabra.

*El coronel me preguntó si me gustaba que me gastaran bromitas. Le contesté que sí, que un hombre dotado de un sentido del humor como el mío puede deleitarse con cualquier bromita. El coronel se alejó un momento para beber agua, mientras yo pegaba un brinco, debajo de mi sillón se produjo un estallido ensordecedor. ¡Me había puesto un petardo!*