

jos, tan rígidos en su cristal, ondulan como el agua, como el tiempo, como el frío o el placer de la piel viva, y todo se quiebra en sus engañosas certidumbres. La búsqueda sigue por la galería infinita y el último retrato, el de Carlitos Chaplin, lo evoca saltando con un pie a cada lado de la frontera: el camino es el espacio imposible.

Cualquier argentino de la época de Liberman puede identificarse con las grietas y templos de su identidad. Ese nieto de desterrados destinado al destierro es cualquiera de nosotros, o, tal vez, el hombre como desterrado en una tierra ajena que, no obstante adjudicarse al padre (la patria) sólo tiene un punto de identidad cierta: el regazo de la abuela que promete, con sus cuentos, la coherencia de un mundo que, de otro modo, se derrumbaría en el vacío.

Yo, argentino, nieto de desterrados y destinado al destierro, me siento judío al recorrer las confesiones de este judío. Es la tercera vez que me ocurre este fenómeno. La primera fue cuando el historiador Boleslao Lewin me contó que un tal Matamoro había sido procesado como judaizante por la Inquisición de Lima. La segunda cuando, siendo redactor de *La Opinión*, en aquel infernal Buenos Aires de 1975/76, atendí el teléfono y una voz dijo: «Rusos de m... Prepárense porque ya hemos encendido los hornos».

El judío en sí mismo no existe. Es la mirada del perseguidor antisemita quien lo inventa. Es la voz que dice *ruso de m...*, o la que dice *negro, marica, charnego, sudaca*. Es la voz que señala el camino del destierro o de la cámara letal.

Decían los cabalistas medievales que Dios creó a Adán y puso en su frente la palabra *emeth*, que significa «verdad». Quitando el Aleph inicial, esa letra infinita que contiene el nombre secreto y terrible de Dios, la frente de Adán dice sólo *meth*, o sea, «El que está muerto».

¿No está muerto el Dios de los judíos, que no tiene rostro y cuyo nombre no puede pronunciarse? ¿No está muerto y su cadáver disperso en la escritura que, infatigables, descifran los psicoanalistas judíos Freud y Liberman?

Los católicos tenemos un truco más cómodo: la confesión. No podemos hablar con Dios pero sí entrar en cualquier iglesia y confidenciarnos ante un sacerdote que bien puede ser un desconocido. ¿Qué sabe el intermediario acerca del histrionismo de nuestra sinceridad?

Finalmente, hay el Dios pietista, jansenista y protestante, el Padre que oye, oído infinito, todas nuestras palabras. Es inútil que le mintamos, como al Dios católico, o que abusemos de su mudez, como del Dios judío.

La verdad sin Dios es la muerte, pero el nombre de Dios es impronunciable. He allí una de las incontables fórmulas de la condición trágica del hombre. A ella responde Arnoldo Liberman con sus confesiones, sus destierros, su galería de espejos. Desconcertados, sus pies buscan en el laberinto. Sólo tiene una certeza: la abuela, divinizada en la lejanía del Origen, lo quiere mucho.

Brujería de la industria y la memoria

Edgardo Cozarinsky, nacido en Buenos Aires en 1939, vinculado al judaísmo por la cocina de una abuela, vive en París desde 1974. Ha dirigido varios films y publicado dos libros: una tesis sobre Henry James y una antología de textos borgianos sobre el cine. Ahora, con *Vudú urbano* (Anagrama, Barcelona, 1985, 135 páginas) se interna abiertamente en la ficción, prescindiendo de géneros y circulando libremente (y fragmentariamente) entre el libro de memorias, el cuento y la reflexión sociológica.

Conviene recordar que el autor es porteño y judío, porque ambos extremos condicionan la partida y el destierro. Como bien medita Cozarinsky, el nacido en un puerto tiene que ver más con países lejanos que con el *Hinterland* del propio. En cuanto a los judíos, sabemos que heredan la mitología de la tierra prometida y nunca concedida, la diáspora y la masacre.

Estos fragmentos pueden encubrir y mostrar, sutilmente, la historia de un amor conflictivo entre un hombre y su ciudad natal, suerte de madre que, no obstante el corte umbilical, sigue siendo la impronta más profunda del cuerpo: la memoria. Cozarinsky se ha marchado de Buenos Aires, no ha vuelto a ella, pero, de algún modo, sigue viviendo en esta ciudad, que lo persigue como suelen perseguir los que saben del origen a las razas que propenden al exterminio. Tal vez esto da a las ciudades por donde circula el narrador un aire fantasmal, precario, de ceniza al viento, de apocalipsis demorado y cierto.

Un mercado oriental en París recuerda el cine *Armonía*; un puesto de meriendas en Berlín trae el perfume de las especies gastadas en la casa paterna; las palmeras de los afiches turísticos o los jardines botánicos son, finalmente, las palmeras de la Plaza de Mayo; Brigitte Helm, reconciliando al Capital y al Trabajo al final del film *Metrópolis* (que Cozarinsky, con inteligente perfidia, atribuye a la mujer de Fritz Lang, Thea von Harbou) no es más que la prefiguración de Evita Duarte, que la justifica, le da cuerpo histórico y se convierte en su destino.

Esta familia universal de la memoria, desnudez última de eso que llamamos alma o psique, se viste sumariamente con sensaciones muy breves, aisladas, pasajeras. Proust nos ha contado hasta la persuasión que somos esa dispersa manera de asociar por medio del recuerdo (y del olvido, naturalmente) y que nuestra identidad flota en el aire pesado y ajeno de la historia como algo que se huele o que se oye. Proustianamente, Cozarinsky se complace en recordar algo original y lejano en medio de la acuciante cercanía de ciudades extrañas. Acaso, la extranjería de este «turista cultural» sea una forma de aceptar la radical extrañeza del mundo, ese aprendizaje por la paradoja que nos ofrece la vida: cuanto más vivimos, cuanto más reconocibles se nos vuelven las cosas del entorno, más cerca estamos de la muerte y del momento en que debemos aceptar que todo lo habitual nos fue dado por un rato y no nos pertenece.

Esta pertenencia definitiva a la ciudad de la memoria, de la que partimos alguna

vez para no volver y de la que no salimos nunca, duplica la vida del narrador entre un fantasma que sigue deambulando por un Buenos Aires anacrónico y fechado, inmarcesible y dudoso, y otro fantasma, el que habita el cuerpo del viajero. Uno es el doble del otro, se explican mutuamente, se aseguran una compañía en la soledad y se prometen sobrevivir, vencer al paso del tiempo que amenaza con una lluvia de ceniza a las más sólidas ciudades de los hombres.

El texto permite a Cozarinsky reflexionar sobre temas concretos muy variados: la Argentina, el peronismo, la sociedad industrial, la quiebra de las hermenéuticas, la realidad (ese pacto de verosimilitud), las ideologías, el cine. Sería agobiante reseñar el contenido, siquiera sintetizado, de estas ricas meditaciones. Baste alguna cita elegida por su alusión al país de origen: «... la Argentina, una república en el extremo sur de América del Sur, cuya tendencia endémica parece ser la de vivir por debajo de sus medios, así como la de su capital es vivir por encima de los suyos» (pág. 51). «La Argentina se nos aparece como una arena privilegiada donde la bancarrota de sociedades más sólidas fue puesta en escena más temprano y brutalmente... Las metrópolis reciben, hospedan, seducen, doman a los bárbaros. Los países periféricos son simplemente arrasados por su paso» (pág. 54).

El narrador, nacido en un puerto, se identifica con la partida y descubre, a la vuelta de los años, que quien parte elige la extranjería, sus placeres de espectador, su ubicuidad, su libertad y también la servidumbre al fantasma que no ha partido.

La manera de conjurar estas lejanías, de armonizarlas, siquiera mágicamente, es, como corresponde, un artilugio mágico, la escritura que se confiesa vudú, es decir, hechicería de trance que convoca fantasmas, presencias remotas que comparecen, dóciles y terribles, apenas se pronuncia la palabra justa.

Para muchos porteños de estas décadas, *Vudú urbano* será un espejo preciso. Para muchos argentinos de la emigración, un ajuste de cuentas tranquilo y lúcido. Para otros argentinos, una imagen de esa parte del país que, dada la naturaleza del mismo, viven normalmente esa suerte de anomalía que es la emigración. En cualquier caso, un documento privilegiado sobre esa nación que, como dice Susan Sontag en el prólogo, «es en cierto sentido un país transnacional, con ideales culturales crónicamente desplazados».

Insumisa a las leyes orgánicas de la novela, al aparato documental del tratado y a la prepotencia del panfleto, *Vudú urbano* se refugia en los encantos formales de la tarjeta postal: la que escribe, desde distintos puntos del mundo, el Cozarinsky que se fue al que siempre estuvo volviendo.

Retrato del artista como borracho

Tras casi treinta años de carrera, Abelardo Castillo, cuentista, dramaturgo, animador de grupos literarios, entrega su primera novela, *El que tiene sed* (Emecé, Buenos Aires, 1985). En ella está presente el anterior ejercicio del narrador, ya que se resuelve en una serie de episodios cerrados, trabajados a partir de la sugestión de una

escena. El juego de la primera persona que habla de sí misma como tal y luego se refiere a ella en una tercera persona que se produce de modo megalómano, aporta un elemento teatral al discurso.

Se nos presenta Esteban Expósito (Stefanós, el coronado, alguien que fue expuesto por sus padres y que lleva un atributo regio). Una asociación es de rigor: Esteban Dédalo, perdido en el laberinto de Dublin, miniatura del mundo, llevado por su maestro inconsecuente y también borracho, Leopoldo Bloom.

En la superficie, la novela nos cuenta cierta cotidianeidad de un alcohólico. Pero, en un estrato más hondo, lo que nos propone es un retrato de artista bajo las especies del borracho. Expósito se presenta como escritor, pero nada sabemos de su obra ni de su escritura, salvo este texto, donde un doble sujeto se encarga de hablar con lucidez de su doble, que está siempre con unas copas de más. Las apelaciones a los grandes ejemplos (Edgar Poe, Dylan Thomas, agregaríamos de nuestra cuenta a Malcolm Lowry) subrayan la megalomanía de este abandonónico coronado. Los párrafos de un libro con anotaciones científicas sobre el alcoholismo sirven de contrapunto «sobrio» al mundo de Expósito. De este modo, los sujetos de la narración son, al menos, tres.

Pero quizás haya un cuarto, porque Castillo nos describe a un alcohólico para el cual la embriaguez es una forma de seducción. Una escena insistente en la novela es aquella en que el narrador, o quien fuere, algo bebido, debe dar una conferencia y, finalmente, la suspende para marcharse con una chica. En rigor, siempre está eludiendo la conferencia para marcharse con el lector, al cual le cuenta sus desdichas de borracho, de amante frustrado, de maldito.

Castillo caracteriza al artista como un santo, un iniciado, un iluminado, que se cree enviado de un Dios mimético y que deriva, solitario, en medio de una sociedad cuya reserva de sacralidad intenta rescatar, pero que lo considera endemoniado.

La mayor perplejidad del artista es sospechar que Dios es el Demonio y que los filisteos tienen razón: si en un momento del Padre Nuestro se dice *no nos induzcas en tentación*, es porque el Padre Supremo es el Tentador Sumo, o sea, el Diablo.

En tal caso, la clave dostoievskiana se impone: el santo es aliado y víctima del Demonio y se ejercita en una suerte de narcisismo de la vileza, que lo lleva a enamorarse de su verdugo. Se lo explica su maestro tabernario, «el hombre de los ojos de plata»:

Vale la pena vivir... para ver dónde está el límite de la degradación, la infelicidad y el sufrimiento. Hasta dónde somos capaces de humillar y hacer sufrir a los demás, o hasta dónde la vida es capaz de vejarnos, envilecernos y hacernos padecer.

En medio de un país de muertos, Expósito se considera una de las pocas personas que va quedando con vida. Tal vez por esto, para apartarse definitivamente de la mayoría moribunda, se mete en un manicomio, donde encontrará a Jacobo Fiksler, su maestro definitivo. La imagen del poeta encerrado en un loquero y simulando la locura hasta que una enfermera descubre la impostura y lo manda a la calle, per-