Los preparativos del apocalipsis*

I

Hay ocasiones en que el destino se manifesta o se decide. Una iluminación, una catástrofe o una elección crucial. «Cualquier destino, por largo y complicado que sea, consta, en realidad, *de un solo momento* —escribió Borges—: el momento en que el hombre sabe para siempre quién es». Algo así le tocará vivir a Esteban Espósito cuando llega a Córdoba para participar de un congreso «sobre la Simbólica del Mal o sobre la presencia o ausencia de algo en el arte contemporáneo o sobre la muerte de las ideologías o sobre todo eso junto». El centro de ese remolino narrativo que es *Crónica de un iniciado*, la segunda novela de Abelardo Castillo, es el decisivo encuentro que tendrá el protagonista consigo mismo (o con Otro, según como se mire). Argentino, escritor, 27 años, Espósito cree en la disyunción «vida o literatura» y el viaje a Córdoba es para él la encrucijada que le permitirá elegir. Por exceso de estimulantes y noches sin dormir o por algún otro motivo, el juego al que entra es vertiginoso: las treinta y seis horas de exaltación y agonía que conocerá entonces serán el pasaje a la adultez y a la desdicha, pero también a la sabiduría y a la literatura, entendida como bastante más que el simple oficio de redactar libros.

II

Aunque es una de las mayores y más antiguas ciudades del país, no es común que una novela argentina transcurra en Córdoba. Moderna y a la vez tradicional, famosa por sus iglesias y su universidad, esa capital de provincia adquiere una atmósfera casi fantástica en la visión de Castillo. *Crónica de un iniciado* narra detalladamente la jornada y media que Espósito pasará allí, no sin ramificaciones hacia el pasado (en los recursos del protagonista o de otros personajes) y hacia el futuro (en las acotaciones del narrador —el propio Espósito— desde un presente bastante posterior). Con disgresiones y variaciones, entrelazado con otras historias secundarias, el tema central es una historia de amor y al mismo tiempo una recreación de la leyenda de Fausto. La alusiones al *Fausto* de Marlowe, al de Goethe y al *Doctor Faustus* de Thomas Mann, entre otros antecedentes, son evidentes, a la manera de homenajes o de citas cómplices. Castillo parece haberse propuesto agregar su propia versión a la eterna serie de relatos en los que un hombre pacta con el Diablo, ahora en un escenario sudamericano y en 1962, exactamente en el momento en que Nikita Kruschev y John Kennedy se preguntaban si dar o no el paso que podía conducir a la pulverización del planeta.

III

Crisis de los misiles, «acto decisivo», Pacto con el Diablo, guerra nuclear, literatura como elección de vida: algo suena *démodé* en esta nómina, escasamente compatible con la idea de la deconstrución derrideana, el rizoma deleuziano y la posmodernidad. Armoniza mejor con los años 60, época en que Abelardo Castillo publicaba su revista *El escarabajo de oro*, ganaba el premio de teatro de la Unesco con *Israfel* y descollaba entre los jóvenes cuentistas con *Las otras puertas* y *Cuentos crueles*, en tanto en su país se agolpaban los acontecimientos que, a mediados de la década siguiente, desembocarían en la muerte y el terror. Las huellas de aquella tragedia persisten en los más diversos planos, incluido el de la literatura. Preocupadísima siempre por un estricto estar al día, la literatura argentina acogió a *Crónica de un iniciado* como a un cuerpo difícil de asimilar. La suma de aplausos, reproches, equívocos y silencios da que pen-

* *Sobre* Crónica de un iniciado *de Abelardo Castillo, Buenos Aires, Emecé, 1991, 458 páginas.*

sar, dibuja una presencia rara, quizá demasiado elocuente para lo que tolera la capacidad de recepción de la época.

IV

Como un gran gesto solitario, orgullosamente anacrónico, *Crónica de un iniciado* tuvo la descortesía de poner en cuestión cierto plácido estado de cosas que se denomina «literatura argentina actual»: lo que se publica —y presumiblemente lo que se escribe— en la Argentina, pero también la crítica que sustenta, distribuye y organiza esa producción y la colectividad de lectores acostumbrados a consumirla o necesitados de hacerlo con alguna frecuencia. Con la inoportunidad del fantasma de lo que se daba por muerto u olvidado, esta novela vino, a fines de 1991, a recordar algunas maneras de leer o de entender la literatura, o la relación entre la literatura y los humanos que leen. La literatura, por decirlo así, como una explosión perpetua de significaciones que involucran a mucho más que la razón, el pensamiento y la valoración estética: una manera apasionada y riesgosa de *comprometerse* en el contacto con la letra, de preguntar a la letra por el sentido de la vida, de salir absorto, exhausto o renacido de la lectura. Sí, como puede suponerse, no se ha extinguido ese modo de leer, se lo calla como a una ridiculez o un defecto.

V

Literatura como una manera de comprometer. Esto remite inevitablemente a Jean Paul Sartre, una suerte de antigualla para la moda intelectual argentina. Para muchos argentinos, el nombre de Sartre nos remite a las páginas de *El escarabajo de oro* y a las lecturas febriles de los dieciocho años o los veintidós, con la esperanza de que fuera posible una síntesis entre lo ético, la belleza y lo político, y con la sospecha de que la integridad que un hombre pone en juego en defensa de una causa justa es la misma que se revela en la elección de una frase o de un tono. «No se hace lo que se quiere y, sin embargo, se es responsable de lo que se es. Así son las cosas. El hombre, que se explica simultáneamente por tantas causas, debe, sin embargo, llevar sobre sus hombros la carga de sí mismo. En este sentido, la libertad podría pasar por una maldición. Y es una maldición. Pero es también la única fuente de la grandeza humana», lo escribió Sartre en *Situations II* y parece saberlo el protagonista de *Crónica de un iniciado* al tener que decidir, radicalmente a solas, cuál será su relación con el Mal. De diversas maneras, una pregunta late en todo el libro, y no es Esteban Espósito el único personaje que la encarna: *¿Qué hace uno con su vida?*. Esta pregunta funda, podría decirse, toda la literatura de Castillo, tanto como la de Roberto Arlt, la de Salinger o la de Joseph Conrad. Está en «El Sur» de Borges, en las parábolas de Ford Coppola o en las cartas de Rilke. No una pregunta a la que la literatura debe responder, sino un interrogante que la desata.

VI

Así como el *Ulises* o el *Adán Buenosayres* narran lo que sucede durante uno o dos días, la acción, en *Crónica de un iniciado*, transcurre en treinta y seis horas, pero el orden no es cronológico sino el de una memoria ocupada en reconstruir: a los saltos y a los chispazos, entreverando los lugares y los tiempos. La frase inicial del libro, *Graciela te llamabas*, da el tono de la búsqueda y el esfuerzo por hacer de la palabra una recuperación: en la insensata y brevísima historia de amor ocurrida en Córdoba, y en el recuerdo mismo de la ciudad, con sus cúpulas coloniales y sus vulgarmente modernas galerías comerciales, parece aguardar una cifra. A diferencia de la novela de Joyce, casi tanto como el tiempo en el que ocurren los hechos importa otro, el del momento en que se los recuerda, o —más exactamente— la relación entre ambos: una distancia cargada de sentido. «La memoria —dice Espósito— impone un orden que excede las leyes del tiempo y su lógica. El atardecer en el puente de piedra, la muerte de Santiago, la mirada de Bastián, mi grotesca aventura en el alto recodo de la escalera desde donde se ve el cementerio de las Catalinas, la fiesta en el cerro, las Máquinas que Cantan, todo eso está ocurriendo ahora en una ciudad paralela a esta, hecha de palabras, ciudad que también se llama Córdoba».

VII

Abundan las citas que se pueden aprovechar para una reflexión crítica sobre *Crónica de un iniciado,* porque es una novela que se piensa a sí misma. Si es cierto que toda escritura reflexiona sobre sí, aquí eso aparece tematizado, no en función de coartadas o explicaciones preventivas sino como una problematización compleja que se presenta al lector. Por medio de la ficción autobiográfica —aquello que anota el protagonista sobre su operación de recuperación crítica del pasado, en tanto la lleva adelante— Castillo relata, paralelamente a las historias que forman la trama, otra historia, inevitablemente ficticia, y que funciona como la sombra que completa su dimensión: cómo fue escrito el libro. Complejizando esta operación, el narrador evoca desde tres presentes sucesivos: los primeros capítulos dicen haber sido escritos en una habitación de hotel, durante el retorno, muchos años después, a Córdoba, en busca de un imposible cotejo entre el recuerdo y lo real; los siguientes, en un departamento de Buenos Aires y los últimos en el «cuartito azul» de un manicomio en donde Esteban se encuentra por algún motivo. No le resultará desconocido ese motivo a quien haya leído *El que tiene sed,* la primera novela de Castillo: ocho años de la vida de Espósito, entre los treinta y uno y los treinta y nueve, en medio de perpetuas borracheras y mientras trata de escribir un libro que —ahora lo sabemos— es *Crónica de un iniciado,* o se le parece mucho.

VIII

En un momento de «El cruce del Aqueronte» se menciona un cuaderno de hojas cuadriculadas en el que Esteban Espósito tiene escritos los diez primeros capítulos de un libro al que llama «su apuesta contra el tiempo» y «el embrión de su grande y verdadera conversación con el demonio: su Pacto con el Diablo». Antes de convertirse en el segundo capítulo de *El que tiene sed* (1985), «El cruce del Aqueronte» fue un cuento, seguramente uno de los mejores de Castillo, y como tal dio el título a una recopilación publicada en 1982. Allí Espósito, a la edad de treinta y tres años, escribía borracho en el asiento de un ómnibus mientras viajaba a dar una conferencia en una ciudad de provincia. Había descubierto —escribía— que su destino era la literatura, no la felicidad. En su cuaderno Leviatán, robado seis años atrás en una librería de Córdoba llamada *Fausto,* escribía Espósito que estando, como estaba, particularmente dotado para la felicidad —ese arte de simplemente «abandonarse y aceptar las pueriles, hermosas, inocentes cosas de la vida»—, ya no quería acceder a ella, «y ahora, aunque lo quisiera, ya no podría, porque sé que algo hice, o sucedió algo, que me volvió desdichado, algo que me dejó sin alegría para compartir con nadie». De hecho, eso que sucedió es lo que cuenta centralmente *Crónica de un iniciado,* o, más bien, *Crónica...* es el intento obsesivo de precisarlo.

IX

Como quien anticipa una historia mientras cuenta otra, *Crónica de un iniciado* aparece ya anunciada y resumida en *El que tiene sed.* A lo largo de su desarrollo, la primera novela de Abelardo Castillo deja entrever, en referencias más o menos laterales, los principales hechos que relata la segunda. No es inverosímil, dado que, en la cronología de la ficción, ocurrieron antes. Lo que en la anécdota es recuerdo, en la lectura se hace anticipación. Según declaraciones del autor, *Crónica...* fue iniciada hace unos treinta años, bastante antes de que empezara a perfilarse *El que tiene sed,* como si el primer proyecto, mucho más ambicioso, necesitara no sólo de una elaboración más lenta sino también de una suerte de introducción que le abra paso, que establezca la necesidad de un «relato del origen». Visto desde ese punto, el orden de publicación de las novelas parece el más acertado: a la vez que lee la primera, uno se prepara oscuramente para acceder —como quien asiste a una revelación— a la segunda. De ahí que, comparadas entre sí, *El que tiene sed* resulte más «realista», frente al aura casi sobrenatural de *Crónica...*

X

Sólo durante una segunda lectura se empiezan a asentar las cosas, pueden atarse bien cabos y estructurarse lo que se vivió como un delirio: el proceso de rearmado,

entonces, tiene tanta riqueza como antes lo tuvo la lectura frenética. Quien no opte por abandonar *Crónica de un iniciado* a las pocas páginas será, seguramente, porque logró sintonizar con su propuesta de una lectura apasionada: todo —el ritmo, el vocabulario, la escansión— lleva a devorar páginas. Uno quiere saber qué pasó exactamente, qué va a pasar, por qué se mató Santiago, qué significa poseer a Graciela para la aventura trascendente de Esteban o si los diálogos con el demoníaco profesor Urba son algo que Espósito vivió o un simple producto de su imaginación insomne. Seguramente hay cierto público —el que leía a *Rayuela* y a *Sobre héroes y tumbas* como experiencias existenciales decisivas— que estaba esperando eso. Si además aspira a poner en juego otras capacidades, otras habilidades, otros juegos de la inteligencia y la sensibilidad, la segunda lectura le permitirá un disfrute más demorado y sutil.

XI

La estructura es la de un *puzzle* que se va armando mientras se lee en el orden convencional, desde la primera a la última página. La aparente arbitrariedad en la sucesión de escenas, los puentes en el tiempo, los saltos, los contrastes, no tienden a producir sorpresa sino una oscilación de sentido y un ritmo típicamente poéticos, pero cuidadosamente articulados, con fluidez, evitando cualquier efecto estruendoso. En la alternativa entre tradición y vanguardismo, entre ruptura y continuidad, Castillo se asume como un escritor tradicional capaz de asimilar múltiples hallazgos de las vanguardias y los experimentalismos sin ostentarlos. El objetivo es contar una historia, ejercer el placer de relatar. Una historia, en este caso, que importe tanto por la anécdota como por la manera de contar —el despliegue poético del lenguaje, su fascinación— y por todo lo que implican los momentos reflexivos que emergen como irrupciones de ideas en el transcurso.

XII

Crónica de un iniciado está dividida en cuatro partes («Mapa de la ciudad», «Santiago o las Máquinas que Cantan», «Rito de Pasaje» y «La Noche de Walpurgis»), que a su vez contienen entre dos y diecinueve capítulos cada una, indicados con números romanos y de variada extensión, hasta de cuatro líneas. Cada capítulo mezcla, por lo general, escenas de la historia central, en las que irrumpen a veces unas cuantas historias intercaladas, sobre todo dos: la de la muerte heroica del abuelo Laureano durante las guerras civiles del siglo XIX y los recuerdos de la infancia y adolescencia de Graciela. El grado de incidencia de estos relatos respecto de la historia principal es diverso: si el de Graciela enriquece algunos aspectos del desenlace, la epopeya criolla de Laureano Zamudio puede verse como un relato autónomo, al parecer sin otra justificación que su propia belleza literaria o, acaso, el efecto de proyectar una profundidad histórica. Otra función cumplen ciertas escenas —particularmente los diálogos entre el astrólogo Urba y el padre Cherubini—, virtuales comentarios a la historia principal. En las conversaciones metafísicas y teológicas entre el representante de lo diabólico y el de lo angélico, y en general en los diálogos, Castillo saca el máximo partido de su experiencia como autor teatral *(Israfel, El otro Judas, Sobre las piedras de Jericó)*, pero donde esto se vuelve deslumbrante es en los dos largos encuentros entre Urba y Espósito, directamente redactados como parlamentos dramáticos.

XIII

Urba es pequeño, inteligente, irónico, se parece bastante a uno de los emisarios diabólicos de *Doctor Faustus* y es astrólogo, como el personaje de *Los siete locos* de Roberto Arlt. Cherubini, su casi inseparable compañero, es un cura rollizo y afable que se expresa en una particularmente expresiva jerga propia, mezcla de castellano, italiano, latín, lunfardo y gauchesco, entre otros idiomas. Son los personajes menos realistas de la novela. Los demás, así y todo, nunca dejan de bordear cierta excepcionalidad: caracteres contradictorios pero fuertes, cautivantes, entre los que, además de Espósito y Graciela, sobresalen Bastián y, sobre todo, Santiago, el poeta que se suicidará, desbordado por su amor a la poesía y su dificultad para armonizarlo con las condiciones de la vida concreta. Escritores ambos, Santiago y Bastián son, en cierto modo, otras versiones o posibilidades del

personaje que juega Espósito ante el mundo: la lucidez como una condena y una misión, la conciencia de vivir entre desgarramientos irreparables, el ansia enfermiza de verdad y belleza.

XIV

Antes de que apareciera Esteban Espósito en la obra de Castillo, ya estaba presente esa figura del intelectual, el artista o el poeta en su novela breve *La casa de ceniza* y, magníficamente, en el Edgar Allan Poe de *Israfel*. Pero donde aparece definida es en «Los ritos», dentro de *Cuentos crueles* (1966). En buena medida, también están anticipados allí otros dos personajes de *Crónica de un iniciado:* la bella y aristocrática Verónica Solbaken y su marido, el cornudo doctor Cantilo. Agrónomo en la novela, en el cuento este personaje era un bioquímico con pelos en las orejas, un típico representante del tipo de burgués sensato y superficial, opuesto frontalmente a la insolencia y la angustia del artista. Pero este hombre ridículo y prolijo adquiere sorpresivamente en *Crónica...* una grandeza que lleva a poner en suspenso ciertos esquemas más o menos aceptados sobre los tipos humanos. Una característica de esta novela es la permanente descolocación del Bien y del Mal, de la mezquindad y de la grandeza. Nadie está del todo seguro de un lado o del otro. Lo trágico no nace ya de una predestinación —social, psicológica o metafísica— sino de una incerteza radical.

XV

Para mi gusto, los méritos más altos de esta novela son dos: la lucidez, la intensidad y la complejidad con que reinstala la cuestión de la grandeza y del sentido de la existencia, por un lado, y, por el otro, la perfección que alcanza en el arte de escribir bellamente. En un comentario a *El que tiene sed* hablé de «un poeta de la prosa», de «largas operaciones envolventes en las que todo cabe, una musicalidad de oratorio salvaje atravesada por el asombro de lo inesperado» y de «palabras que encuentran el lugar exacto para restallar». Una maestría en el humor irónico y el sobreentendido, un arte de la oración como sucesión de intensidades, suspensos, aceleraciones y ralentamientos, el resplandeciente contrapunto de lo sagrado y lo vulgar, lo concretísimo y lo abstracto. «En una palabra —decía Baudelaire de Poe—, el arte de encantar, de hacer pensar, de hacer soñar, de arrancar a las almas de los pantanos de la rutina». Castillo parece sopesar cada palabra en busca de los más ínfimos matices en la connotación, pero lo inserta todo en períodos musicales amplios con movimiento propio, como si cada palabra fuera el acorde de una frase musical que debe subordinarse al desarrollo armónico de la composición entera. Es, también, el arte de un orador: las novelas han sido para Castillo la posibilidad de incorporar a la creación literaria aquella admirada elocuencia de sus editoriales de *El escarabajo de oro.*

XVI

Dar cauce a una necesidad ensayística. La novela como conjugación jubilosa de la narración y el ensayo. Kundera en Europa, Piglia en la Argentina. En Castillo, además de la narración y el ensayo, la poesía. Pero, a diferencia de Kundera o Piglia, el ensayo no aparece francamente manifestado sino intenta justificarse narrativamente dentro del relato, como el tema de una conversación o alguna disquisición del narrador. Se habla de estética y de ética, se reflexiona sobre el modo de ser de los argentinos, sobre el peronismo y sobre la modernidad de la manera en que discurre Thomas Mann, como un conversador sin apuro que no teme demorarse en tal o cual cuestión. Sólo en una segunda lectura, probablemente, se pueda acceder a estos párrafos sin la ansiedad de esperar a que se terminen para seguir averiguando *ese enigma* que desde un principio lanza señales al lector. Tampoco resulta fácil en principio abordar esos pasajes, inevitablemente más discursivos, con la tensión poética y la actitud un tanto alucinada, tendiente a la caza de lo extraordinario, que impregna a la escritura en la mayor parte del libro.

XVII

Tal vez la idea de *lo extraordinario* no coincida exactamente con la de la «iluminación profana», en reemplazo de la iluminación religiosa, que encontraba Walter

Benjamin en el arte contemporáneo, pero ambas unidades sintetizan *eso* que persiguen permanentemente los ojos de Esteban Espósito en el mundo que sale a su paso. Una cierta *experiencia poética,* entendida como expectativa e inminencia, una perpetua búsqueda de algún esplendor que justifique la existencia de las cosas. Pero ahí la actitud de Espósito y la de la escritura de Castillo son inseparables: también la escritura de este libro acecha indicios, vislumbra en todo momento lo inquietante, cada cosa y cada acto sugieren *algo más,* como posibilidad al menos. Esa poética baudelariana de auscultar el mundo «como un bosque de símbolos» debe sonar desmesurada e irritante para los pactos de lectura que rigen hoy.

XVIII

Como en la literatura policial y en la de suspenso, hay algo que averiguar, una poderosa razón que lleva al lector a unir las piezas. Pero ya no se trata de descubrir quién fue el culpable, cómo lo hizo o cómo se resuelve la tensión de una amenaza. Lo que importa aquí es *qué significan* los acontecimientos: la inquietud es hermenéutica y metafísica. Virtualmente todo se sabe, o se sospecha, desde un principio. No son los hechos centrales de la anécdota los que faltan, ni siquiera, en grandes trazos, su sentido: lo que la lectura trata de captar es su dimensión profunda, su necesidad. Armar el cuadro que los explique o los muestre en todos sus detalles. No es tanto una lectura movida por la sospecha sino por la necesidad de saber. Puesto el lector en esa empresa, no son los retrocesos ni los meandros los que aparecen como obstáculos —porque aumentan el interés, enriquecen la expectativa y en cierto modo están ya respondiendo a lo que se pregunta— sino las inserciones. También en ese plano se me hizo necesaria una segunda lectura, más calma.

XIX

«Y yo cambié mi vida por la literatura», dice Espósito, condenado a vivir cada cosa para escribirla, sin poder sentirla plenamente, condeado a «ser espectador de los otros». Lo que Urba le otorga es aquello que «distingue a un genio de un ferretero», y para eso hace falta «decidirse a ser un canalla», elegirse único entre los hombres como una misión suprema o una fatalidad. Baudelaire ya había anunciado, hace más de un siglo, que no hay cómo alcanzar el arte sin mirar al Demonio a la cara: «¡Del cielo o del infierno vengas, poco importa./ Belleza! ¡Monstruo enorme, ingenuo y espantoso!/ Si tus ojos (...) me abren la puerta/ De un infinito que amo y nunca he conocido». La persecución sobrehumana —o inhumana— de la belleza y la sabiduría nos coloca ante la plena figura del *poeta maldito.* Otra vez Poe como antecedente, y toda una larga lista que puede llegar a la *beat generation* y a *Rayuela,* pasando por Malcom Lowry y los surrealistas.

XX

Benjamin describió mejor que nadie aquella suerte de santidad negativa que emparenta a algunos grandes poetas románticos —sobre todo Hölderlin— con el *malditismo:* «el culto del mal como un aparato romántico de desinfección y aislamiento contra todo dilettantismo moralizante». *Kitsch,* diríamos hoy, siguiendo a Kundera, en vez de *dilettantismo.* Kitsch como biombo de «buenas intenciones» o «sentimientos nobles» para ocultar la inevitabilidad de la muerte. El problema es que el culto del mal se ha vuelto una «buena intención» a esta altura del siglo. Es kitsch, para la mirada de una época cansada de esencialismos, culpabilizaciones e idealización del sufrimiento. Para bien o para mal, la aceptación de lo contradictorio se ha establecido en la cultura, pero su resultado más frecuente ha sido una radical desconfianza hacia cualquier búsqueda de plenitud y hacia cualquier forma de entusiasmo o entrega. Tal vez no sólo haya un rechazo a la omnipotencia del intelectual en el desprecio actual hacia las grandes palabras y las grandes ideas, sobre todo en un país donde persisten los modos de conducta aprendidos durante casi una década de dictadura salvaje, cuando nada se podía decir con mucha convicción, no sólo porque se corría peligro, sino también porque tampoco había algo que decir con mucha convicción, no sólo porque se corría peligro, sino también porque tampoco había algo que decir que no fuera terror o penuria. César Aira, la estrella más refulgente de lo que se denomina «nueva literatura argentina» lanzó su proclama en 1981: «He descubierto el supremo placer de la indiferencia».

XXI

Frente a las propuestas vigentes, que presentan como única disyuntiva la de escribir para el mercado o una actitud extremadamente sofisticada, atenta a una lectura distanciada y notoriamente autoconsciente de la ficcionalización, Castillo es un *outsider*. Presenta cuestiones difíciles de abordar, presenta una novela de más de 400 densas páginas, pero sin hacer un sólo guiño para satisfacer a quienes sólo esperan leer el procedimiento de escritura. Pero tampoco es un mero continuador de los 60 ni un intento de actualizar el malditismo. *Crónica de un iniciado*, como antes *El que tiene sed*, puede perfectamente verse como una dura crítica al héroe romántico, un compendio de la fatalidad y el error. Critica su soberbia y sus falsas oposiciones, pero no lo desdeña ni se burla: lo que hace es dejar a salvo su inconformidad esencial, aunque sea como horizonte de referencia.

XXII

La visión de los años 60, en *Crónica de un iniciado*, sólo podría pertenecer a alguien que vivió intensamente aquella época, pero no podría haber sido escrita sino en los años recientes. «Todos estábamos naufragando en la Nave de los Locos», dice Espósito recordando el clima en que vivían sus personajes. La rapidez y la soltura con que actúan estos intelectuales argentinos, su extrema lucidez y su aturdimiento, su radical descreimiento y su ingenuidad, los muestran como al borde de un apocalipsis, bailando una suerte de estúpida y fascinante danza macabra que ya no podría ser repetida. Teniendo en cuenta que la novela transcurre en 1962 y que fue terminada de escribir en 1991, tal vez podamos suponer que ese cuadro era intencionado, que era una manera de hablar de los años que pasaron desde entonces y también del mundo de hoy. Esto es: vivimos en el mundo posterior al apocalipsis, como absortos habitantes de un desierto de ruinas.

Daniel Freidemberg

Lecturas

Contra el amor en compañía*

La reflexión sobre las circunstancias que rodean la realidad artística constituye materia de creación para Carmen Riera quien, en su obra tiene en cuenta las relaciones entre el arte y la vida. Desde *Una primavera per a Domenico Guarini* (1981) donde se plantea la relación entre una periodista y el supuesto profanador del famoso cuadro de Botticeli, *La Primavera*, la autora se mueve en el espacio de lo metaartístico. Mostrando a través de un caleidoscopio infinitas posibilidades de relaciones entre los elementos que componen el acto de la palabra, el cual va más allá de lo literario, Riera logra crear una serie de pequeños mundos que se integran a un universo más vasto y complejo.

Conforman dichos mundos escritores, lectores, agentes literarios, fans, mitómanos, traductores, estudiantes, profesores, aspirantes a premios literarios, etc. Estos protagonistas, en ocasiones, no son más que piezas manipuladas por intereses ajenos al hecho estético. Así, una computadora establece correspondencia con un provinciano mediante las ventas por correspondencia, en «Letra de ángel»; un onanismo de tipo erótico literario se justifica, evidenciando las incompatibilidades entre el amor y la escritura, en «Contra el amor en compañía»; el tema del doble se maneja mostrando las complejas relaciones entre un poeta y su traductor, en «mon semblable, mon frère»; un alucinado aspira obtener todos los

* Contra el amor en compañía y otros relatos, *Carmen Riera, Ediciones Destino, Barcelona, 1991, 218 págs.*