

LA GIRALDA

literatura

Número 1
Abril 1995
Buenos Aires

•diálogo inédito Artaud-Breton
sobre sexualidad.

•María del Carmen Colombo:
reportaje y poemas inéditos.

•DOSSIER: seis narradores argentinos

Chernov, Sánchez, Feiling, Chejfec,

Guebel, Jeanmaire

sumario

María del Carmen Colombo: reportaje y poemas

Dossier: Seis narradores argentinos

Carlos Chernov: El estado y el crimen
por Martín Kohan

Sergio Chejfec: Una literatura de retaguardia
por Damián Tabarovsky

Matilde Sánchez: La literatura en fuga
por David Ouviaña y Adriana Amante

Federico Jeanmaire: Fricciones
por Gustavo Generani

C. E. Feiling: Erudición y masividad
por Jorge Consiglio y Marcos Herrera

Guebel: El eterno objeto de la narración
por Leandro Araujo

Los surrealistas y la sexualidad

Paredes delgadas
por Marcos Herrera

staff

DIRECTOR:
Marcos Herrera

CONSEJO DE REDACCION:
Leandro Araujo
David Ouviaña
Martín Kohan
Jorge Consiglio
Gustavo Generani

COLABORARON EN ESTE NUMERO:
Damián Tabarovsky
Adriana Amante

DISEÑO GRAFICO:
Gabriel Jabiansky
Luis Cúneo

DISEÑO DE TAPA:
Estudio Pirca

ASESORAMIENTO EDITORIAL:
Adrián Figueroa
Reinaldo Acevedo

MARIA DEL CARMEN COLOMBO:

En una casa ajena



Con *BLUES DEL AMASIJO*, publicado en 1985 y reeditado en 1992, ingresa en el mapa de la poesía argentina ésta poeta nacida en 1950 en La Boca. Con *LA MUDA ENCARNACION* gana el concurso Quinto Centenario, organizado por el Honorable Consejo Deliberante de la Ciudad de Buenos Aires, cuyo jurado estaba formado por Leónidas Lamborghini, Joaquín Giannuzzi, Irene Gruss, Horacio Zabaljauregui y Jorge Aulicino. En el siguiente reportaje se encuentran algunas pautas de su forma de trabajar y se plantean algunas de las polémicas que agitan el panorama actual de la poesía.

-¿Qué autores te gustan?

-Bueno, yo leí mucho a Leónidas Lamborghini. Me gusta. Lo mejor de él me parece que son *Las patas en la fuente*. Ensayista, me gusta Calvino. El tipo de ensayo de Calvino y no el de los franceses. Me gustan los ensayos de Calvino porque es como si te contara un cuento. De narrativa me gustan muy pocas cosas. Andrés Rivera, me gusta: *El amigo de Baudelaire*, *La Revolución es un sueño eterno*, *La sierva*. Pero es muy poético, tiene una forma muy poética. Digo esto

porque en general no puedo leer narrativa. Prefiero leer un ensayo. Me cuenta más una historia un ensayo que una novela.

-¿Podrías precisar qué es lo que hace que no leas narrativa?

-Que me lo dan todo servido, desde el punto de vista del lenguaje ¿no? Hay una música, un ritmo que a mí no me convence. Hay algo, también, que tiene que ver con la página demasiado llena. No sé, quizá son

pavadas las que te digo.

-¿Qué sucede con los narradores poetas: con Saer, con escritores que se desdoblán, cómo los lees?

-A mi Saer me gustó mucho. Pero no es un poeta; es un narrador. En cambio, Rivera me parece un poeta. Osvaldo Lamborghini, también. *Sebregondi retrocede*, vos sabés, era un poema y él lo hizo narrativa. Esto se nota. Las narraciones de Osvaldo Lamborghini son poesía. La forma de narrar que él tiene es una forma poética: fragmentaria, que pasa de una cosa a la otra...

-Volvamos a Leónidas: ¿qué es lo que te gusta de su poesía?

-El cruzamiento con el discurso político -por eso te digo *Las patas en la fuente*-. Hay un riesgo en esa poesía ¿no?, una cosa que te hace vibrar.

-Ese riesgo sería lo político...

-Claro, ese entrecruzamiento que él hace.

-Que vos también tenés en tu poesía.

-Yo lo intenté, pero no me salió. Es algo muy difícil... es algo... no sé qué es. Vibra de bronca, de rabia. Es jugarse donde podés caer de la red. Ese entrecruzamiento es poco común. Si bien hay una tradición..., qué sé yo: el *Martín Fierro* lo hace ¿no? Pero Leónidas lo hace de una manera que produce en mí algo físico, corporal, algo que me hace tender hacia eso ¿no?, es una apuesta que me atrae.

-¿Cómo aparece, cómo sale el Blues del amasijo?

-Yo tenía escrito un libro que se llamaba *Blues del amasijo*, que era un libro muy sesentista, en donde yo contaba toda mi historia, muy confesional y con mucha influencia de Gelman. Yo recogí el título, lo guardé. Porque siempre me gustó esa cosa de la contraposición. O sea, una palabra como *blues*, extranjera -no pensé en el significado, después me di cuenta-, y una palabra como *amasijo*, que es bien de acá, con muchos sentidos... Bueno, yo guardé el título y volví a escribir un libro y le puse ese título. En esta segunda escritura trabajé sobre una música, el clima me lo dió la música de Manal.

-Nosotros habíamos dicho Almendra, que había algo spinettiano, pero bueno...

-No. Nada que ver. Manal. Aunque sí, claro, tenés razón, salió spinettiano, porque salió una cosa más formalista, digamos, una cosa hecha con sumo cuidado. Pero la cuestión fue recoger ese clima pesado de Manal. Esa cosa que no es tristeza, que es algo más pesado.

-Además, Manal hizo blues de Buenos Aires. En vez de hacer tango, hizo blues de la Avenida Rivadavia...

-Eso, algo bien urbano. Ese clima era el que yo quería registrar. En poesía es difícil hablar de un sentido, uno tiene como un núcleo borroso ¿verdad? El núcleo

borroso fue, para mí, una música, ese clima de pesadumbre, de pesadez... tal vez lo que ahora sería el heavy metal. Por otro lado, yo me encontré con un problema -acá viene la cuestión formal-: yo no quería repetir. Y esto me planteaba una dificultad, mi dificultad. Dificultad en el decir. Hay una cosa muy tensa, me parece a mí, que parte del hecho de que yo no quería repetir.

-¿Qué es lo que no querías repetir?

-Mis referentes. En ese momento, Juan Gelman.

-De hecho no lo repetís.

-Claro, pero lo bordeo. Porque cuando vos te metés a... A ver cómo te puedo decir: hay cosas que son previas a uno. Una tradición, hay algo. Vos escribís y creés que lo que escribís lo escribiste vos y no hay nada. Después empezás a darte cuenta que hay líneas tiradas y que vos estás enganchado en una sin saberlo. Vos escribís como te parece a vos y resulta que ahí, en tu escritura, hay cosas, climas, palabras, temáticas, estéticas que ya existen... Entonces yo me di cuenta que entroncaba ahí, en todo lo urbano, la cosa gelmaniana, en la política, en la mezcla del discurso político con el discurso literario... Por mis expectativas, por mi historia, por mis deseos, por lo que fuera. Entonces, mi problema fue rozar pero no repetir. Ver la forma de procesar todo eso. Ver cómo me podía meter en ese nudo y sacar mi propia voz. Digamos, una voz, no sé si propia, propia es muy presuntuoso, pero por lo menos... cómo tomás lo que te dan y lo reelaborás.

-Reconocer la tradición para reformularla.

-Exactamente. Yo lo hacía intuitivamente. No me daba cuenta de lo que estaba haciendo. Ya en el segundo libro trabajé esto con un poco más de conciencia.

-Es muy diferente el segundo libro, La muda encarnación.

-Sí.

-¿También trabajaste sobre una música?

-No. Hay toda una parte que la trabajé sobre los textos de Leónidas Lamborghini. Yo creo que le contesté. La primera parte, la del caballo, la de la vaca.

-Donde están los juegos fónicos.

-Claro, el *alverre*, el *yovaca*, todo eso. Porque al leerlo mucho -a Leónidas- me di cuenta que había cosas... me metí por huecos, me parece, ¿no? Como él usa, por ejemplo, la imagen de la vaca. Gelman también. A los dos les contesté. Tiré para los dos lados, que son como los referentes del lugar de donde yo me siento parte. Aunque yo no sabía que era parte de eso. Me fui dando cuenta y me sentí... Porque la tradición la crea uno. Vos la creás. Yo la creé ahí. Estos son mis referentes, éstos son los que estaban en el lugar, voy a disputar con ellos, voy a pagar con ellos. Porque es así. Y es un lugar muy cerrado, muy difícil.

-Pero está por ahí también Celan...

-Sí. Le hice un homenaje. Pero no es un referente. Además yo no puedo hablar porque leo traducciones. Los referentes son de mi lengua. Los que yo puedo decir que trabajé con ellos.

-¿Y qué te interesa de Celan?

-El manejo de las voces. Esa cosa de trabajar con voces diferentes, esos diálogos en los que no sabés quién habla, esas voces sueltas o coros.

-¿Y la escritura, es una cosa dolorosa o gratificante para vos?

-La vivo como una cuestión de permanente lucha con las palabras. No me siento libre al escribir. Yo cuando termino un poema soy feliz, digamos. Pero todo esto es mucho menos doloroso que exponerse a los demás. Eso es peor.

-¿Exponerse cómo?

-Exponerse al medio literario. Eso es doblemente peor. En comparación con eso, escribir es una fiesta. Porque una está con sus fantasmas, con sus dudas, con sus temores, con que no sabés si está bien o no está bien... Pero siempre hay un momento de gratificación. Aunque tengas que romper lo que escribiste. En cambio, exponerse al público literario es terrible.

-¿Esta exposición empieza con la publicación?

-Claro.

-¿Y por qué publicás?

-Porque tengo necesidad de hacerlo. Porque quiero llevar hacia afuera eso en lo que estuve trabajando.

-De todas maneras, vos estás legitimada...

-No, no creas.

-Por lo menos *La muda encarnación* ganó el premio Quinto Centenario... el Consejo deliberante... un jurado prestigioso...

-Yo creo que no. Creo que para nada. Casualmente estoy bastante rayada con eso.

-Pero ¿por qué?

-Fue muy duro todo lo que pasé con el premio... Primero lo viví con mucha alegría, pero fue como un despertar y ver cómo son las reglas de juego. Y las reglas de juego son muy duras. Está mucho la política. Yo sentí en un momento que si hay una mano que te quiere borrar, no aparecés. Te ganes lo que te ganes. Eso es lo que sentí. Capaz que es muy paranoico lo que te digo pero...

-La fama cuesta. Es el precio de la fama.

-Mirá, te voy a decir una cosa: yo siempre tuve claro que yo Gardel no era, ni era Vallejo, ni Alejandra Pizarnik. Yo eso siempre lo tuve claro. Nunca soñé con... qué sé yo, que era una iluminada, no. Y bueno, siempre trabajé así, como que era una cosa más entre



las cosas, lo sentí siempre ¿no? Y de repente me di cuenta de que me amargué mucho con esto del premio porque, por ejemplo, no me sacaron ninguna crítica en los diarios... Salvo lo que salió en la revista Último Reino, es como que no hubiera existido.

-¿Esto por qué pasa? ¿Porque la poesía no se lee? ¿Porque presenta una dificultad de lectura y por eso no tiene una inserción...?

-Este muchacho Chernov ganó el premio de narrativa. Está bien, es otra cosa, ahí estaba Sudamericana... Pero bueno, Último Reino es una de las editoriales más grandes de poesía, creo que es la única que hay, digamos, con peso. También está la de Mangieri, pero Victor Redondo edita más... Pero además de esto hay una serie de trabas, de rencillas de la poesía en sí misma.

-Claro, porque en los medios, mucho menos de poesía que de narrativa, pero se habla de poesía. Lo que estarías diciendo vos es que en el espacio que corresponde a la poesía no estabas. Porque, mal que mal, hay un espacio en los diarios donde se habla de poesía: Freidenberg escribe en *Clarín* y Monteleone en *Página/12*... pero claro, digamos que ellos manejan la poesía ¿quién más?

-No sé. No sé, en *El Cronista* estaba Silvia Hopenhaym. Pero a mí me da la impresión de que uno tiene que escribir en los medios. Porque los libros no se venden. Yo me pregunto ¿para quién carajo escribe uno, además de para uno? Es una pregunta que en algún momento te hacés.

-Los poetas tienen fama de leerse entre sí...

-Entonces uno escribe para los otros poetas y para los periodistas. No hay público consumidor de poesía. Y esto es muy desgraciado, es jodido.

-¿Y por qué pensás que no se lee poesía más allá de los grupos iniciados?

-Primero porque en las librerías ni siquiera se molestan en exhibir los libros. Esto es lo superficial. No te voy a hacer un análisis sesudo de que la poesía obliga a pensar, o de que es una deslectura... Todo eso es verdad; pero como las editoriales de poesía no tienen el poder o el dinero para negociar con las librerías para que les exhiban los libros... La gente no va a ir en

masa a pedir un libro invisible.

-Volviendo a tus libros, vos decís que en el segundo libro trabajaste la primera parte contestándole o metiéndote en los huecos de Leónidas Lamborghini ¿y las otras partes? Porque hay una cosa política feminista...

-También en la primera parte. Una voz femenina en un lugar donde había solo voces masculinas y que, además, hacían un permanente alegato en contra de la simbología femenina. Como la cuestión de Gelman con la vaca; yo trabajé con un poema que hizo Gelman en homenaje a Alejandra Pizarnik. Es un homenaje-crítica que está en el libro *Relaciones* en donde le dice: "oh vacas tristes entre la duda y la verdad", haciendo una crítica a la ideología y a la estética de Alejandra Pizarnik. Toma la figura de la vaca como símbolo del contemplador que está rumiando, el que no hace. También Leónidas está con la vaca, una cuestión que parece que es generacional... Yo estuve investigando y descubrí que esa generación toma la idea de Nietzsche. Por eso yo le puse una cita de Nietzsche a los poemas: a éste lo voy a reventar, dije, porque boludo no es. Una vez, yo le presenté a Leónidas Lamborghini el libro *El solicitante descolocado* en la facultad de Filosofía y Letras -el no estaba en el país, estaba en México y yo no lo conocía todavía-. Y estaba Gelman; yo no lo conocía, tenía un tipo al lado mío pero no sabía que era Gelman. Y cuando me dicen que es Gelman, le digo: dígame, le voy a hacer una pregunta: usted en el poema que le dedica a Alejandra Pizarnik habla de "vacas tristes entre la duda y la verdad", me podría decir a qué se refiere. Y él me dice: no, es algo que se me ocurrió. No, le digo, no es algo que a usted se le ocurrió. Bueno sí, se le ocurrió, pero eso tiene otro sentido. Y él no me quiso contestar. Y después lo encontré en *Así hablaba Zarathustra*; ahí está clarísimo: la cuestión de la vaca, del pensamiento de, como él las llama, las consoladoras de la soledad, los que se quejan, los que rumian sobre su existir, sobre su pena, sobre lo que le pasa... Entonces yo dije: chau, esto es clarísimo. Éste hijo de puta le puso la vaca. Y aparte ¿por qué eligieron un símbolo femenino?, porque no dicen el toro, nooo, dicen la vaca. Y después mirá lo que dice Lamborghini -es un misógino de aquellos-, dice: "siempre perdemos, siempre perdemos ¿y qué ganamos con llorar". Viste cuando sos chico y te dicen: no llores, qué ganás con llorar. Uno no llora porque gana o pierde, uno llora porque llora. ¿Y las lágrimas de quién son patrimonio? ¿quién llora?. "Los hombres no lloran", ¿no es cierto? Entonces hay toda una cadena que podés seguir. Entonces yo lo leía y me daba una bronca..., partes que me daban bronca. Y entonces yo escribí eso. Bah, qué sé yo lo que escribí, yo te digo lo que pensé.

-La tuya es una relación de amor-odio, con Gelman y Lamborghini.

-Sí, je je. Y si no, no puede ser. Si no es así, no podés escribir.

-¿Y la poesía de afuera? ¿No, porque son traducciones?

-No, yo he leído traducciones. Si no fuera por las traducciones, yo no leería nada porque yo no sé idiomas. Pero hay algo con la música, el sonido... Yo no te puedo decir de un poeta extranjero: a este autor lo conozco o lo trabajé.

-¿A qué te referís cuando decís "trabajar un autor"?

-Hay autores que a mí me pegan y otros que me gustan nada más. Arturo Carrera, por ejemplo, a mí me gusta, pero no me crea esa cosa de amor o de odio o de desesperación, de la que hablábamos, es otra onda estética, hay una levedad en el discurso de él, es otra tradición. Trabajar un autor es, por ejemplo, lo que hice con Lamborghini: escribirle, dialogar. O Discépolo, que me encanta. Cuando los leo siento que me hablan a mí.

-Son especies de pivotes de escritura.

-Claro, por ejemplo, cuando yo leía "De chiquilin te miraba de afuera, como a esas cosas que nunca se alcanzan". Yo pensaba: ¿qué me quiere decir? ¿que cosas son las que nunca se alcanzan? Y esa mirada desde afuera, donde hay que entrar y nunca podés entrar. Eso es trabajar un texto. ¿Qué es la *poesía cruel de no pensar más en mí*?

-¿Y vos a que respuesta llegaste?

-Yo creo que eso es la política o algo más abarcador que te hace olvidar de vos mismo. Discépolo lo ve como cruel. Gelman, cuando dice *¿por qué hay que detenerse en detalles como la muerte personal?*, no piensa lo mismo que Discépolo. El hecho de que haya usado *cruel* es maravilloso.

-Está lo trágico, la tragedia de perder el yo.

-Exacto. Es espectacular. Yo pensé en la política. Por la historia de Discépolo, por lo que le pasó. Y después lo relacioné con el verso de Gelman.

-¿Siempre hacés una lectura racional de la poesía?

-Yo busco una cosa de sentido para escribir cosas sin sentido. Yo sueño escribir una poesía sumamente clásica, tipo cantos, que digan cosas. Pero uno no elige. Ojalá yo pudiera escribir como pienso.

-Y después está Pessoa. Hay una cita de Nietzsche y una de Pessoa.

-Creo que es de *Tabaquería: siempre voy a ser el loco de la buhardilla*. Yo siento eso.

-En esa poesía, Pessoa ironiza sobre eso. Cuando al final vuelve a la realidad, es como que da una vuelta de tuerca y dice que es lo mismo estar adentro que afuera.

-Bueno, pero yo no llegué ahí. Estoy detenida detrás del vidrio. Yo no puedo pasar al café. Estoy atrás del vidrio todavía, mirando.

-¿Y ahora qué estás escribiendo?

-Estoy escribiendo un material que ahora les voy a dar (poemas de En una casa ajena), que no es bueno. Lo que me preocupa ahora es decir. Es distinto de lo otro porque yo me dediqué hasta ahora a los retazos. Un discurso balbuceante, que junta los retazos, los pedazos. Un remendón que va remendando y con ese remiendo hace.

-¿Y lo que estás haciendo ahora?

-Quiero salir de la falta. Situarme en lo lleno. Decir. No sé, correrme de lugar a ver qué pasa.

-Sería desplazarse hacia el lugar de poder ¿no?

-Sí, tenés razón. Al lugar de poder. Yo le llamo del heredero.

-¿Por qué?

-Claro, hay gente que es heredera y otra que no. Yo estoy peleando la tradición, pero yo no heredé un carajo. Si lo peleás no sos heredero. Estás ahí, sos la hija bastarda. Entonces yo dije: no, basta. Ahora quiero hablar, quiero ir al heredero y decir: yo tengo atrás un trabajo de palabras.

-Pasando a otro tema, ¿por qué en la facultad de Filosofía y Letras los poetas sufren o huyen?

-Yo veinte mil veces empecé y veinte mil veces la dejé. Siempre me pareció un lugar en el que se desperdiciaban ciertas cosas muy buenas, tipo Pezzoni, Ludmer. Por culpa de algunos plomos como esa Literatura Francesa que no sé quién la da. Pero, es cierto, parece existir una oposición entre la poesía y la facultad. Quizás sea porque, si se hace un balance, se lee mucha más narrativa.

-Pero la facultad como espacio de producción, ¿existe?

-Y yo creo que hay todo un grupo de gente que viene de la Universidad. Todos los barrocos vienen de la Universidad.

-¿Quiénes son los barrocos?

-Kamenszain, Luckin; pero ella es otra onda, no es barroca. Lo notable es que hay todo un enfrentamiento tipo: los de la calle y los de la facultad. Tipo Boedo y Florida.

-En los neo-barrocos lo que parece no haber es una crítica a lo intelectual. En cambio, en otra poesía más vitalista, para llamarla de alguna manera, hay todo un discurso anti-intelectual.

-Yo creo más en el discurso intelectual. Hace un tiempo, hubo una lectura de poesía con gente del taller de Diana Belessi y gente de *18 whiskys*. Coordinaba Freidenberg. Y estos pibes gastaban a los del taller de Belessi. Con el argumento de: *yo no voy a un taller, je je, pero escribo. Yo vengo de la calle*. Y encima decían que ellos no tenían tradición ni antecedente. Y entonces Boedo qué es. ¿Cómo que no tenés antecedente? Yo le dije a este muchacho Durand, que es muy buen poeta, creo que el mejor de ellos, que me parecía

sumamente reaccionario ese argumento, es una cosa lamentable. Esta postura la sostenían hace unos años, tal vez ahora cambiaron. Ojalá hayan cambiado, porque venían con un discurso en contra de la Universidad, contra el feminismo, que eran los discursos que en ese momento estaban boyando. Ellos, entonces, se paran y dicen: *bueno, acá estamos nosotros que vamos a decir todo lo nuevo. Esto ya está dicho, opongámonos a lo que está*. Está bien, me parece un buen comienzo, pero pará flaco porque eso te lleva a cualquier lado. De todas formas, entre ellos hay muy buenos poetas. A mí me gustó mucho *Barrio Trucho* de Juan Desiderio. Pero desmitifiquemos, acá hay alguien que te banca, porque si no vos no te animás a decir estas cosas. Digamos las cosas como son: atrás tenés que tener algo, o tenés un partido, una iglesia, o tenés un *Diario de Poesía* o tenés un editor o alguien que te banca. Porque si no, decís algo y te cortan la cabeza. Esta es la realidad. Acá, todo el mundo es loco pero nadie come vidrio. Nadie es un profeta en el desierto. Muy pocos son los que están respaldados solamente en lo que escriben. Lamborghini se respalda en lo que escribe, no tiene otra cosa atrás. O Gelman. Pero después, viste, qué sé yo. Me parece que hay una cosa medio mentirosa en eso. No creo mucho.

-Volviendo a los barrocos. Hay algo barroco en tu poesía. Un barroco reo, sin el imaginario que caracteriza a lo que conocemos como barroco.

-Mirá, cuando yo llego a los barrocos no los leo como barrocos. Pienso que la acumulación por la acumulación misma no sirve. Tiene que haber un sustento de otro tipo. Perlongher cuando escribe *Austria-Hungría* es una cosa y cuando escribe *Aguas aéreas* es otra. Es como que su discurso se fue lavando. Es muy importante hacer una retórica y seguirla. Ojalá yo pudiera hacerlo. No es una crítica, es una sensación que tengo.

-Es una sensación bastante compartida.

-Es que hay una diferencia muy grande. Si comparás *Aguas aéreas* con el último poema que escribí, antes de morir, te das cuenta que ahí hay otra cosa. Un bellissimo poema. Quizá acá haya recuperado algo de *Austria-Hungría*: jugamos pero odiamos. Es como que se fue lavando, no repitiendo, eso no me interesa. En el primer libro hacía una combinación medio explosiva ¿no? Eso lo fue perdiendo. Se quedó con la cáscara, nada más.

-¿Qué más podés decirnos, sobre el material que nos entregás?

Yo pensé llamarlo *Una casa ajena*. Sé que es horrible, pero no lo tengo como un título fijo, es más bien una guía. Yo lo pensé así porque dije: acá me encuentro en territorio extraño, no conozco lo que voy a hacer. Es empezar de cero otra vez, bien de cero. Y yo me dije: cuidado, no apoyarse en la falta sino en la ilusión de lo lleno. Esto implica para mí un corrimiento del personaje que escribe. Ya no el unidor de retazos, sino nombrar enteramente.

MARIA DEL CARMEN COLOMBO

Poemas

LA VOLADORA HOTEL

paisajes
hay que ver
como la virgen pudre
naranjas
en el techo pintado
de trapo japones
el ojo donde
dios se desvirgue
frente al reino
animal
a horas un querubín
empapelado té por
margaritas de plástico
resbale y no
la orgía de zapatos o
tules que nunca
detendrán amarillos
bajando en
escalera
alguna
luz escasa para gitano
tornasol que toque
chamamé se emborrache
de miedo
llame a vieja
medalla con rodete
peinarse mientras pasan
serpientes de orin
por su pelambre

(de **Blues del amasijo**)

CANCION

a Paul Celan

agónico pelo de ceniza
brillante del anzuelo
pende un pez
tu lenguaje
a la sombra del sena
de otras aguas suspende
toda respiración hace un silencio

fino el hilo del cuerpo
un pez un pelo
cuelga sus escamas tu lenguaje
en el anzuelo del aire
ese silencio toda respiración

(de **Bailanta**)

TO SEE I

al compás de ese blues la mujer
se desnuda
le sale de la voz un viejo armifio
turbio
y deshuesado
el sol de algún zapato
brilla
como seno de lava
revolverá la noche con un pubis
violáceo
frente al pezón opaco de su espejo

(de **Blues del amasijo**)

Yo vi jugar al ciego de Baudelaire.
Vi cómo levantaba
sus ojos hacia el cielo.
Al ciego vi como si yo me viera
escarbar en la cuenca
vacía de un bolsillo.

Y las cejas finitas
de la polaca más famosa
en la Isla Maciel
como si fueran mias
alzarse vi hacia dios.

Pecadores y justos
en un libro de calles
dispersas

una madre cantaba: "vaite
a lavar, porcona,
vaite a lavar".

Era la mía yo la vi.

(de **La muda encarnación**)

En una casa ajena

I.-

"el arte de perder es fácil de aprender..."

E.Bishop

tengo facilidad para perder
objetos queridos sobre todo
aquellos felices y los otros
recuerdos en mi mente
se deshacen. Acaso me prepare
para el futuro y ejercite
sin nostalgia
ni culpa la desaparición
final: una casa, una calle, nada
queda de mí. Cada día
me acerco más a lo que soy,
artesana del olvido.

II.-

si fuera segura
como una montaña -las cosas
claras, la palabra
precisa-. Si fuera calma, una
piedra de quietud, mi derrotero
culminaría -seguramente-
en la cima de cordura
y así colmada miraría
desde allí, un ojo de vértigo, el otro
de abismo.

III.-

si tuviera valor
abriría la puerta, pero tengo
miedo: algo acecha
del otro lado. Escucho un latir
contra las hojas y tanteo
mi corazón. Si tuviera
coraje, olvidaría para siempre
pero sólo puedo presentir. El peligro
de la cosa sin nombre, su brillo
que despierta esperan más allá
para abirme como una puerta
como una herida en dos mitades.

II.-VIAJE POR TIERRA

únicas herederas
de este cielo voraz
las águilas me guían

voy entrando al camino
lentamente

sólo mis espaldas miran
lo que dejo, la ciudad abandona
abandona toda esperanza

bajo un cielo vacío voy entrando
no acepto todavía
pero voy

nada mejor que la tierra ¿sabés?
apaga a los violentos
lentamente

la mano que saluda
se parece al camino

I- HOMBRE AL VOLANTE

en manos
de sus anchas manos firmes
un hombre
no piensa en otra cosa

su potente perfil
hacia destino
como un ave de piedra
el que sabe conducir no deja
que nada lo devore

de sus pies salen
chispas
rojas alas de su nave
leva el hombre

preciso es que no crea
en otra cosa

un ateo cabal
sólo piensa en sus manos

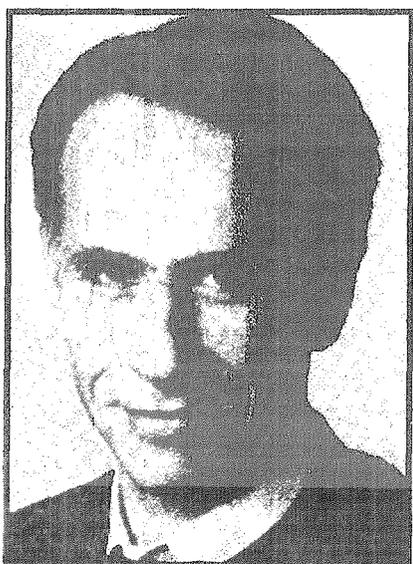
SEIS NARRADORES ARGENTINOS

Una oscura costumbre literaria supone que toda renovación viene acompañada por un movimiento crítico que explicitaría sus fundamentos teóricos y legitimaría su revolución estética. En la literatura de este fin de siglo los movimientos han derivado en dispersión y las vanguardias parecen haber retrocedido, dejando lugar a los reciclajes cosméticos de la posmodernidad. Sin embargo, a pesar de todo, se sigue escribiendo y se sigue leyendo. Si la literatura es motivada por el deseo de agregar al mundo algo que antes no existía, entonces aún es posible rastrear las estrategias de ciertas escrituras para reformular la serie de su tradición literaria.

A menudo las ambiciones editoriales convierten rápidamente un conjunto de textos en dossier. Las páginas que siguen quisieran rechazar esa denominación: no pretenden diseñar un objeto transparente o enmarcar un campo de análisis homogéneo. Guiadas por elecciones personales, arbitrarias, no pretenden revelar una supuesta generación de escritores, ni apuntar el manifiesto de una estética de recambio, ni definir el marco de un movimiento joven en la literatura argentina. Son, simplemente, intentos de leer algunas de las nuevas escrituras que han aparecido durante los últimos años en nuestro país.

CARLOS CHERNOV:

EL ESTADO Y EL CRIMEN



1. Crimen y Estado: una historia argentina

Entre las muchas historias que cuenta la literatura argentina, está la de las diferentes articulaciones posibles entre el Estado y el crimen. Poder político y criminalidad aparecen y reaparecen en diversas zonas de esa red de relatos que conforman una tradición literaria. El hecho de que algunos de los textos que narran determinada variante de esa historia hayan sido integrados al canon literario nacional, indicaría que la cuestión que conecta Estado y crimen constituye una narración relevante.

Concebir al Estado como lo contrario al crimen es la fórmula más previsible, y por eso aparece

con frecuencia en el género policial: el Estado y el crimen son antagónicos, y mientras el Estado se propone acabar con el crimen, el crimen se instala en los bordes sombríos que escapan al control estatal.

Pero la cuestión ofrece otras alternativas. El Estado puede ser representado ya no como el que sostiene la ley frente a la ilegalidad del crimen, sino precisamente como aquel que viola la propia ley: el Estado es el criminal. Así lo representa y lo denuncia Rodolfo Walsh en *Operación Masacre*.

Cuando el crimen se enfrenta al Estado, no se propone necesariamente acabar con él ni se propone necesariamente ocupar su lugar. Pero también es posible organizar el crimen para tratar de tomar el Estado: esta es la historia que cuenta Roberto Arlt en *Los siete locos*.

Una y otra variante -el Estado vuelto criminal, el crimen que procura volverse estatal- suponen el trastocamiento del orden legal: en ambos casos el poder aparece como ilegítimo y la hegemonía es puesta en cuestión.

Sin embargo, el Estado y el crimen pueden vincularse aún de otro modo: el Estado persigue y combate el crimen, sí, pero también lo produce. O dicho de otro modo: el propio Estado inventa el crimen y después lo persigue y lo combate. O en una formulación más maliciosa: el propio Estado inventa el crimen para poder, después, perseguirlo y combatirlo.

Esta última instancia, lejos de apuntar a una coyuntura de debilitamiento o de fractura de la legitimidad del poder estatal, alude a la forma regular en que el Estado funciona y se afirma. Quizás por esto la literatura argentina narre esta variante a través de uno de sus textos canónicos por excelencia: el *Martín Fierro*. Si el gaucho Martín Fierro es un gaucho delincuente -y lo es, porque roba, mata, deserta- se debe a que el Estado lo ha puesto en ese lugar, forzándolo en la leva, quitándole su familia, no dándole su paga. Lo persigue por criminal después de haberlo hecho criminal. Fierro se lamenta, pero su situación no es excepcional: el crimen es, siempre, una creación de la ley.

2. El Estado criminal

Una genealogía de las representaciones del Estado como agente del crimen en la literatura argentina probablemente debería remontarse hasta los textos del antirrosismo, y a partir de allí encontraría múltiples eslabones a través de los cuales ir tramando el género.

Pero la organicidad y la sistematicidad con la que el Estado argentino se abocó al crimen durante la dictadura que comenzó en 1976, marca a esta cuestión con una impronta particular. Nunca el Estado fue tan criminal en este país.

Acaso esta sea otra de las formas posibles para pensar a la literatura argentina escrita en estos últimos años: una literatura en la

que la relación entre Estado y crimen se escribirá después de que los más aberrantes actos criminales han sido ejecutados por el Estado.

Obviamente, los nexos que van de la coyuntura a los textos no son causales ni carecen de mediaciones. Se da el caso de **Paredón**, **paredón** de Gabriel Báñez, novela en la que se vuelve al modelo del complot contra-estatal pero sobre la intención evidente de poner otra vez en funcionamiento la matriz narrativa de los textos de Arlt. Crimen y Estado aparecen también en las dos novelas de C.E. Feiling: en **Un poeta nacional**, hay un intelectual que investiga un crimen en nombre del Estado; en **El agua electrizada**, hay también un intelectual que investiga un crimen, pero independientemente del Estado. En ambos casos los crímenes se resuelven, pero en la investigación de **El agua...** -que ocurre en 1989, y no a principios de siglo- el Estado aparece sosteniendo la ley, y a la vez vinculado con el crimen.

3. Anatomía humana: ¿apocalipsis o génesis?

Carlos Chernov publica sus dos primeros libros en 1993: primero los cuentos de **Amores brutales**, y poco después su novela, **Anatomía humana**. Uno de los ejes que van de un libro a otro es el planteo de la utopía de un mundo en el que el Estado se ha atenuado al máximo, o bien en el que directamente el Estado ha sido suprimido.

El mundo sin hombres de **Anatomía humana** -que en más de un momento parecería convocar una lectura en clave psicoanalítica o de estudios de género- es, desde la perspectiva de las articulaciones narrativas de Estado y crimen, un mundo sin Estado.

Los primeros signos de la catástrofe que ha tenido lugar y que ha acabado con casi todos los hombres, son signos de la ausencia estatal: se ve a un policía muerto en una vereda; no hay ambulancias ni patrulleros que acudan ante

la proliferación de la muerte; se dice: "...ahora no existía ejército ni policía: era la guerra de todos contra todos".

En ese mundo sin Estado necesariamente se modifica la manera en la que el crimen puede llegar a aparecer y a funcionar. La inexistencia de ejército y de policía implica la desaparición de los mecanismos de acción de la violencia legítima, esto es, de la violencia estatal. Ya no hay, por lo tanto, vías de castigo para la violencia criminal: la relación ley-crimen-castigo se desarticula de manera tal que, no habiendo posibilidad de castigo a las violaciones a la ley, no hay ya de hecho vigencia efectiva de dicha ley, ni tampoco -porque existe en tanto que definido por un discurso legal- hay ya más crimen.

Está claro que el personaje de Mario, aún una vez que la catástrofe ya ha ocurrido, demuestra que la normativa legal sigue operando en él, ya no por condicionamientos externos, sino por la eficacia de su internalización. Bajo la fórmula: "...años de educación le prohibían", el personaje aparece reiteradamente inhibiéndose ante la idea de robar un auto, entrar a una casa ajena o tener relaciones con menores de edad.

Pero la cuestión fundamental en **Anatomía humana** es de qué manera se hace el intento de reorganizar diferentes formas de estructuras estatales, o por lo menos protoestatales, que funcionan, a un nivel microfísico y elemental, como lo haría un Estado.

La primera organización que surge, tres días después de sucedida la catástrofe, son las brigadas sanitarias, encargadas de recoger a los muertos que están diseminados por todas partes. Las brigadas se agrupan según relaciones de vecindad o de parentesco, pero también, y particularmente, sobre la base de las organizaciones sindicales preexistentes. Por eso a las brigadas sanitarias se les llama "Las Blancas": porque son, sobre todo, maestras y enfermeras; representan los estereotipos del

trabajo femenino. Se trata de la primera estructura de poder que aparece, pero en ella las mujeres se organizan no tanto desde su condición de mujeres, como desde su condición laboral.

Pronto las brigadas desbordan sus funciones meramente sanitarias, para asumir también funciones policiales: hacen guardias nocturnas, razzias en busca de cadáveres y exámenes ginecológicos que equivalen al pedido de documentos. En la medida en que estas acciones policiales no conceden a "Las Blancas" el monopolio de la violencia, estas formas de organización protoestatal alcanzan un estadio muy primario.

La segunda forma de organización colectiva que se presenta en la novela, una vez que Mario, en un desplazamiento paradigmático en la literatura argentina, abandona la ciudad de Buenos Aires y se dirige al sur, es un circo. El circo es siempre una forma de microsociedad, ligada fuertemente a dos elementos básicos: por una parte, la cultura popular; por la otra, el nomadismo. El nomadismo representa una forma social primitiva, pero en el circo ya existe, de todos modos, la formulación de un pacto: "Las futuras madres habían firmado un contrato por el cual le reconocían al circo la paternidad de sus bebés".

El paso, señalado por la deriva de Mario, a una sociedad que practica la agricultura (la siembra había sido previa, pero las mujeres se quedaban en el lugar para la cosecha) manifiesta un contraste con el nomadismo circense y una aproximación al sedentarismo que se vincula con lo estatal.

En sucesivos movimientos (alguno acaso prescindible) de la narración y del viaje del personaje, aparece la utopía individualista en la figura de un navegante solitario, o la mención de una sociedad situada al sur de Mar del Plata, cuya impronta popular es indicada esta vez por las tradiciones de la gauchesca.

En todos los casos, **Anatomía humana** plantea los diferentes

intentos que se hacen para revertir esa situación inicial en la que, desaparecidos el Estado y la ley, parecería sobrevenir un mundo de crímenes que ya no portará el signo del mal. Por eso, a la verificación de la catástrofe siguen diversas formas de constituir un sistema de prescripción, control y castigo. No hay ya policía ni ejército, pero pronto surgen otros medios de normativa, vigilancia y sanción.

Esa es la peripecia de Mario en la novela de Carlos Chernov: pasar de la libertad aparente que promete un mundo sin Estado, al violento y todavía caótico proceso de constitución de un nuevo orden legal.

Anatomía humana plantea permanentemente la formulación de nuevas leyes que apuntan a regular el orden social (y fundamentalmente, a regular las relaciones a mantener con los escasos hombres sobrevivientes y a racionalizar la reproducción de la especie). Puede tratarse de reglas tácitas o de un contrato que se firma. La violación de las reglas se castiga: a una mujer que tiene relaciones no autorizadas con Mario, se la degüella.

Incluso el navegante solitario que aparece hacia el final del texto, se plantea permanentes autoprohibiciones que limitan y regulan su existencia.

Cuando Mario se encuentra todavía en el circo, tiene lugar un episodio clave para la cuestión de la relación entre Estado y crimen. Cierta mañana aparece una funcionaria a entrevistarse con él. Es abogada.

"La abogada aspiraba a restablecer lo más rápido posible un estado de derecho (...). La abogada no toleraba el hecho de no poder dar un marco legal a temas tan importantes": así como en la ciudad de Buenos Aires las brigadas sanitarias reimplantaban de inmediato los sistemas de control y represión, en esta entrevista se manifiesta la voluntad de reinstaurar rápidamente los mecanismos de autorización y legitimación del control y de la represión. Claro que **Anatomía humana** muestra este proceso en

su constitución, la ley en su complejo devenir ley, no siendo ya caos pero sin ser ley todavía: "Por último quiero decirle -dice la abogada- que todo esto no está escrito, que lo estamos discutiendo. No hay ley escrita sobre este punto".

La novela de Carlos Chernov propone, aparentemente, un relato apocalíptico: una especie de fin del mundo en el que una catástrofe, que acertadamente nunca se define, acaba con casi todos los hombres. Pero en verdad **Anatomía humana** sería menos un relato de apocalipsis que un relato de génesis: un mundo que desaparece es la situación inicial que se plantea, el punto de partida; pero lo que se desarrolla en la narración es cómo un nuevo mundo se origina, de qué manera un nuevo mundo se reconstruye.

Allí, antes de que acabe de aparecer el crimen, antes de que se disuelvan las antiguas leyes que han sido interiorizadas, comienzan a surgir nuevas formas de legalidad: nacen los intentos de organizar un Estado. En esta génesis no hay pactos armónicos, sino violencia. Una violencia que se parece demasiado a la violencia criminal y que por momentos puede superponerse con ella, pero que se instala como el modo propio del origen de los nuevos Estados que poco a poco empiezan a ensayarse.

4. El Estado en disolución

El lenguaje neutro y distanciado de Carlos Chernov, el tono de informe que por momentos adquieren sus textos, le dan mayor consistencia al planteo de ciertas situaciones fuertes que al largo desarrollo narrativo de las mismas. En este sentido, algunos de los cuentos de **Amores brutales** son más eficaces que la novela **Anatomía humana**. Y probablemente el mejor de sus relatos sea **Wally, el asesino agrario**.

También en este cuento la

cuestión central es la del crimen: el gordo Wally es un asesino que lleva a las víctimas a su casa y las mata por medios gastronómicos, medio exclusivo por el cual alcanza el placer sexual.

En esta historia criminal, el Estado se diluye. No desaparece, como en **Anatomía humana**, mediante una catástrofe, pero sí se debilita hasta el punto de que puede postularse su virtual inexistencia como contrapunto del crimen.

Excepto el caso de un joven oficinista -que es la última de las víctimas que se singulariza en el relato-, las personas a las que Wally asesina son, o bien trabajadores de baja condición social, o bien directamente seres marginados por la sociedad: se trata de un taxista, de mendigos o mendigas, de prostitutas, de prostitutas a un paso de la mendicidad, de homosexuales, de homosexuales prostituidos.

Cuando Wally está conduciendo a su casa a su primera víctima, un "mendigo prepotente", hace una observación que parece ser casual, pero que define las condiciones de su criminalidad: "En la garita de vigilancia de la esquina no hay nadie -dice Wally, seguramente el guardia se fue a comer". Esa circunstancial ausencia del policía, ese lugar vacante del representante estatal, anticipa las características de la relación entre crimen y Estado en este texto: el crimen es posible porque el Estado aparece borrado o amortiguado.

El gordo Wally pasa por la policía y por la justicia una sola vez, después de su primer crimen. El forense cree que se trató de un accidente, y Wally queda libre. Ya para el segundo crimen, se cuida de no dejar huellas.

A partir de allí, en la sucesión de asesinatos que comete Wally, la policía no vuelve a aparecer. Wally puede esmerarse en ocultar las huellas de los crímenes o poner cuidado al elegir a sus víctimas de manera de no facilitarles las cosas a la policía; o puede también, por el contrario, en un momento de remordimientos, dejarle pistas a la policía intencionalmente. Pero en

ninguno de los dos casos la policía se presenta ni amenaza con una indagación. Es la expansión de la escena inicial, la del primer crimen: el lugar del policía, la garita de vigilancia, está vacía.

A veces Wally piensa en entregarse, aunque finalmente descarta la idea. Pero se trata siempre de un movimiento voluntario, de una decisión del criminal con respecto al Estado, y no de una acción determinada del Estado en contra del accionar del criminal. De alguna manera, en **Wally, el asesino agrario** se concreta la utopía que tensionaba el mundo de **Anatomía humana**: Wally sí dispone de un mundo para el crimen, sin intromisiones del Estado.

Otros dos cuentos de Amores brutales vuelven sobre esta cuestión: **Eugenia convertida en obra de arte** y **La composición del relato**. Sólo que, en ambos, la criminalidad no se inscribe en un individuo -el gordo Wally tiene una criada, pero vive solo- sino en una comunidad: la comunidad necrofílica de Buenos Aires, en el primer caso, y en el otro, el club de los que se reúnen para armar historias a partir de la reconstrucción de cadáveres despedazados.

El Estado no perturba a

ninguna de las dos agrupaciones, que, por otra parte, o no se han constituido de hecho o son secretas, y carecen de sede. Hay un empleado estatal en **Eugenia...**; se trata de otro gordo, el gordo Gómez, que trabaja en la morgue judicial. Pero el gordo Gómez no es agente del Estado, sino de la comunidad necrológica, a la que provee de cadáveres. El gordo Gómez y el gordo Wally se complementan, y entre uno y otro se define el trayecto que va del Estado al crimen.

5. Las huellas de la dictadura

En **Anatomía humana** se produce una catástrofe que acaba con el Estado. Pero, ¿cuál es el Estado que se acaba en la novela? ¿qué clase de Estado había antes de que ocurriera la catástrofe?

Hay un único indicio, una mención casi pasajera, en la tercera página de la novela: "...sentía confusión y desasosiego en las horas de la madrugada -las preferidas por los cuadros de policía política para efectuar allanamientos". Se trata, claro está, del Estado dictatorial.

En la historia de Wally, hay

otras huellas. La primera: los remordimientos de Wally no comienzan ante el hecho de estar asesinando personas, sino ante el hecho de estar haciéndolas desaparecer. Pero Wally consigue calmar su conciencia: "Justificaba sus homicidios diciendo: 'Por algo lo habré hecho' ", que es como decir: algo habrán hecho ellos para que yo los mate, o más precisamente: algo habrán hecho ellos para que yo los haga desaparecer.

El gordo Gómez, el empleado de la morgue de **Eugenia...**, vinculaba al Estado y a la sociedad criminal: iba, por así decir, del Estado al gordo Wally. Pero el gordo Wally tiene las mismas marcas que el Estado dictador del 76, el Estado cuyas huellas podrían ser las de **Anatomía humana** -Wally provoca desapariciones, y dice algo parecido al "por algo será". El trayecto del gordo Gómez, que va del Estado al crimen, es entonces un trayecto circular. A la vez que va del Estado al crimen, va del crimen al crimen. Quizás no tanto por que Wally mate como lo hizo la dictadura, sino por el carácter criminal del Estado dictatorial.

MARTIN KOHAN

Estudio de Diseño Gráfico y Comunicación Visual

Logotipos
Afiches
Revistas
Folletos
Calcomanías
Etcétera

Sanobaré 87 (135) Buenos Aires • Tel/fax: 865-7554



SERGIO CHEJFEC:

UNA LITERATURA DE RETAGUARDIA

Nostalgias

¿De qué tiene nostalgia Sergio Chejfec? ¿Qué añora? ¿Con qué sueña en *Lenta biografía*, en *Moral*, en *El Aire*? La literatura de Chejfec es lenta, molesta, a veces sinuosa, siempre incómoda. No sólo porque coloca al lector en una posición incómoda -la única que vale la pena- sino porque su propia escritura es incómoda, es una carga; como si no encontrase su lugar, como si estuviese siempre desacomodada, fuera de lugar, en una eterna zona de transición. En realidad, la mejor literatura contemporánea vive en esa dimensión: la de la errancia. Transición hacia ninguna parte, desde ninguna parte. Transición en la nostalgia. Pero, ¿nostalgia de qué?

Hay una literatura sin interés, ya lo sabemos- que no vive en la nostalgia, sino en el presente. El presente es su horizonte, su meta, el lugar donde intervenir. Es una literatura de personajes (¡de nuevos personajes!), de tramas eficaces (¡más que las de Nuevediarlo!). Literatura del poliladron: se trata de "atrapar" al lector desde el primer párrafo. Escritura sin juegos formales en nombre del "respeto al lector" (¡cómo si la literatura tuviese algo que ver con los buenos modales!). Literatura del justo medio: todo exceso es sospechoso. En verdad, la literatura vive siempre en el presente. Aún en los casos más extremos, en los estilos más originales, la historia y el contexto se cuelan en la escritura. Pero esa relación con el presente debe ser impensada, aza-

rosa, ingobernada (independientemente de si la novela está ambientada en el presente o "tematiza" la actualidad o la historia reciente). Cuando la literatura trabaja consciente y voluntariamente en el presente, cuando el presente no es un territorio a violar, a forzar, o simplemente a ignorar, sino un marco de referencia, digamos, epistemológico; entonces se produce un efecto de saturación y la escritura se convierte en pedagógica, realista, redundante.

Chejfec es un nostálgico, pero -otra vez- ¿de qué? ¿Y quiénes son los grandes nostálgicos de la narrativa actual? Saer y Aira: ambos tienen -a su manera, en sus dosis- nostalgia de las vanguardias y, al mismo tiempo, de la gran novela europea. Sus textos son eso: una original y disímil puesta en ficción de sus nostalgias (en ese sentido, Aira sería una exquisita cruz de Balzac con Raymond Roussel).

La vanguardia fue la ilusión del cambio permanente, de la ruptura, la experimentación, la contradicción y la paradoja, la aceleración del tiempo, del fragmento, del más sofisticado formalismo desembocando en la vida. Hoy no sólo asistimos al fracaso de las vanguardias sino -sobre todo- a su triunfo negativo, al triunfo de ese proyecto, pero invertido: la transgresión convertida en un producto de marketing, la innovación en una estrategia publicitaria, la crítica radical al sentido común en un artículo de algún suplemento de rock.

La nostalgia en Chejfec, en Saer, en Aira, es de un tipo particular: no

añora un tiempo pasado y mejor, sino que vive en un destiempo, vive en la imposibilidad del pasado y en el rechazo del presente. Tener nostalgia de la vanguardia, sabiendo que eso ya no es posible es vivir en el espacio de la tragedia, de la anomalía, de la soledad. Nostalgia y tragedia van juntas. Pero, al mismo tiempo, ¿en qué otra dimensión es posible vivir, escribir? La vanguardia es un fantasma -en el sentido de los *Spectres de Marx*, de Derrida: un fantasma es un ente ni vivo ni muerto, una época ni actual ni inactual, una experiencia ni presente ni ausente, un gesto ni real ni imaginario. Un fantasma -la vanguardia- es un ente -una actitud- que no es nada de eso y que, sin embargo, "está". Un escritura nostálgica de la vanguardia es una escritura que asume su fracaso, que lo hace propio, que vive en ese fracaso: literatura del fracaso, fantasmal, nostálgica de algo que ya fue, trágica en la certeza de lo que nunca volverá a ser. Escritura del después de un tiempo, del antes de uno nuevo. Esa es la errancia.

Por eso no es, la de Chejfec, una literatura epigonal (la triste ilusión de que se puede ser, aún hoy, un poco vanguardista) ni necesariamente paródica (literatura cortesana, no es más que la reafirmación del modelo): es una literatura de la extrañeza, desconcertante, siempre a destiempo, fuera de tiempo.

Volviendo al comienzo: hoy la mejor literatura se escribe bajo el signo de cierto tipo de nostalgia, de la tragedia en la nostalgia. Guillermo Martínez, en *Acerca de*

Roderer -por dar un ejemplo- construye una nostalgia distinta -en parte- a la de Chejfec, pero igualmente productiva. Martínez escribe bajo el duelo de Thomas Mann. Sabe que no puede ser Thomas Mann, que ya no hay lugar para un Thomas Mann, pero al mismo tiempo lo añora. Sabe que no puede recrearlo, que no puede haber otra **Montaña Mágica**, y sin embargo su escritura no se resigna. Pero no se resigna sabiendo que escribe después de la muerte de Thomas Mann, después de la muerte de lo que significa Thomas Mann. La influencia de Mann en Martínez no produce una escritura del mismo tipo. Al contrario: la lectura que Martínez hace de Mann es -como toda buena lectura- errónea. Aquí Martínez se encamina directo al fracaso, es decir, a la literatura.

Chejfec escribe en la tragedia de la nostalgia, en el espacio de la errancia, de lo incierto, de la incomodidad. ¿De qué tiene nostalgia Chejfec? O, en otros términos: ¿en qué espacio escribe Chejfec, en qué espacio puede escribirse hoy una literatura que, como dice Harold Blomm de la poesía de John Ashbery "lucha contra el gran cansancio de llegar tarde"? No es, claro está, el espacio del presente. No es -no hay lugar para que sea- ni el de la vanguardia, ni el de la gran novela europea. Es una literatura de retaguardia, fuera del presente, después del pasado y antes del futuro. Una literatura de retaguardia, una literatura a destiempo.

Serialismos

Así termina **Lenta biografía**: "De parecido modo, es así como yo terminaba también encarnando cierto tipo del relato del cabrito, donde todo cambiaba -cambia- mientras al mismo tiempo se repite, donde cada presente sucesivo era la condensación del pasado, y donde la mención -la narración- de todo suceso implicaba al mismo tiempo la modificación de la historia: lo pretérito retornaba presente en cada verso reducido de la historia del cabrito. El pasado perduraba,

sucesivo, como aspirando y priviendo llegar hasta un lugar - virtual e inexistente- que habría de ser el de su consunción y que había sido su seno."

Un tema en Chejfec, en este párrafo, en el resto de sus novelas, es el de la serie. El de la creación de un orden serial: "todo cambiaba -cambia- mientras al mismo tiempo se repite". La repetición, aquí, no nos introduce en la dimensión del eterno retorno, ni tampoco en la del tiempo cíclico, ni en la de la reaparición permanente de lo mismo; sino en la de la serie como conjunto infinito de diferencias y repeticiones. El pasado "perduraba", pero "perduraba, sucesivo", se modifica pero sin negar lo anterior, difiere pero no dialécticamente, no como contradicción, sino de manera serial, como modificación al interior de la serie.

El recurso (en realidad es más que un recurso, es, casi, una condición de posibilidad en la literatura de Chejfec) reaparece, aún más claramente, en **El aire**. En la novela, una mujer (Benavente) abandona a su esposo (Barroso). Se va a Carmelo y le deja un mensaje: "Me voy a Carmelo. No me sigas. Más adelante voy a escribirte". Unas páginas después (lo que media entre la catorce y la dieciocho), Barroso relee el mensaje: "No me busqués. Voy a Carmelo. Después te escribo". El mensaje ya no es el mismo. A partir de ese momento, el mensaje se modificará permanentemente (en la página diecinueve: "No me sigás. Más adelante te escribo. Viajo a Carmelo", etcétera, etcétera). Aquí estamos, nuevamente, en la dimensión de la diferencia y la repetición al interior de una serie. La serie organiza el sentido de la narración pero, al mismo tiempo, cada instancia de la serie es singular, insustituible. Desde este punto de vista, la repetición puede definirse -siguiendo a Deleuze en **Diferencia y repetición**- como "la universalidad de lo particular". La repetición no pertenece al orden de lo general -el lugar de la ley- sino que afecta una multiplicidad de particulares, de singularidades. La serie se organiza por saltos -de singularidad en singularidad- y, a la vez, esos saltos

provocan desplazamientos, corrimientos de sentido. Así avanza la serie en Chejfec: como una red infinita de reformulaciones.

Para la lingüística, una operación de reformulación, supone la posibilidad de un "re-decir, un decir de nuevo". El ejemplo habitual es el caso de expresiones como "es decir", "en otras palabras", "de otro modo". En principio, las frases que están antes y después de esas expresiones "significan" lo mismo. Lo que viene después de "es decir", aclara o profundiza lo dicho antes. Pero, al mismo tiempo, la reformulación provoca una redistribución en la organización de la materia lingüística, un desplazamiento en la extensión del campo semántico, es decir, un corrimiento del sentido. Llevando las cosas a su extremo, si el lenguaje funciona como una suma infinita de operaciones de reformulación, entonces el sentido está siempre desplazándose, extendiéndose. Es inalcanzable.

Lo mismo sucede con la serie en Chejfec. Cada frase de Benavente supone una operación de reformulación (aún cuando el "es decir" esté gramaticalmente ausente) y por lo tanto, la novela entera se convierte en narración sobre la imposibilidad de atrapar, de condensar, de detener el sentido. El sentido en Chejfec es, como su propia literatura, errante. Palabra errante, entonces, siempre fuera de sí misma, de salto en salto, de diferencia en diferencia dentro de una serie infinita.

La narración, la serie, avanza. El sentido se desplaza, se aleja. Visto de otro modo: el sentido se demora. El sentido es una promesa; promesa de un último eslabón en la serie. Promesa irrealizable, siempre incumplida. Nostalgia y tragedia, otra vez: no hay fiesta en la imposibilidad del sentido, no hay en Chejfec ni festejo ni ludismo ni alegría; hay persistencia en la creencia, en la promesa, en el ir hacia un sentido que, como la utopía, está, inexorablemente, más allá.

DAMIAN TABAROVSKY

MATILDE SANCHEZ:

LA LITERATURA EN FUGA

"Cuando la nevada se ha endurecido y los copos congelados se agrupan en una superficie sólida y continua, no queda ya ni ese levisimo chasquido ni la marca de nuestras pisadas. Desaparece todo eco de nuestras acciones, amortiguadas. Así, durante meses enteros, sólo hay pasos sin sonido y no hay forma de saber si uno ha caminado".

La ingratitud. Matilde Sánchez

Los textos de Matilde Sánchez se diferencian de la mayor parte de la literatura escrita por mujeres en la Argentina. Su escritura no busca definirse a partir de una supuesta naturaleza femenina; en todo caso, pretende diseñar un parámetro distinto a partir del cual establecer la femineidad de los discursos. Ni **La ingratitud** ni **El Dock** se apoyan en una moral de grupo para obtener de ahí su fuerza. Ningún género previo a la escritura. Si hay femineidad en estas novelas, no consiste en una declaración de principios que se hace a través del texto, sino en cierta sensibilidad con que una escritora (nunca una escritora) percibe el mundo. Oposición de un punto de vista femenino de la escritura frente a la militancia feminista de la literatura que suele hacer del género sexual un problema excluyente. Es cierto que Matilde Sánchez podría afirmar con pleno derecho que ella es sus protagonistas, pero sólo en el mismo sentido en que Flaubert se reconocía en su Emma Bovary.

Hay un factor común que permite relacionar algunos textos tradicionales escritos por mujeres



(digamos, **La casa del ángel** de Beatriz Guido, **Personas en la sala** de Norah Lange o los volúmenes de la **Autobiografía** de Victoria Ocampo): la constitución de un sujeto femenino leído en coordenadas familiares. Sólo a partir de un hogar familiar las narradoras constituyen un yo; así, la literatura aparece como el resultado de una metamorfosis más o menos ficcionalizada de ese espacio de pertenencia. Es conocida la imposibilidad de Victoria Ocampo para construir personajes: escribir, en ella, es nunca dejar de decir yo. De esta manera, la ficción se aleja de su desideratum literario: postula (padece) la intimidad como única posibilidad de la escritura. "Las mujeres no suelen hablar de aquello que pasa, sino casi con exclusividad de aquello que les pasa", dice la narradora de **La ingratitud**. En esa sola frase Matilde Sánchez rompe con toda

una tradición de escritura femenina y abre otro espacio desde donde las mujeres pueden escribir. Si en Victoria Ocampo el yo se escribe como personaje, en Matilde Sánchez el personaje se escribe como yo: sólo desembarazándose del espacio familiar adviene la literatura. En **La ingratitud** una mujer viaja a Alemania para poner distancia con su propia historia e intentar, desde allí, reconstruir la relación con su padre; en **El Dock** una mujer ve alterada su vida cuando debe hacerse cargo del hijo de una vieja amiga, muerta durante el ataque guerrillero a un destacamento militar. En ambas el relato implica un viaje iniciático; novelas de formación, consisten en la construcción de un carácter. Siempre se trata de un desplazamiento. Correrse de sí: "Creo estar deshaciéndome de mi propia historia para convertirme en alguien ajeno a sí mismo. Sí, sí, tal cosa es posible. Pero el hecho no debe resultarte desgraciado. ¿Dónde estaría si no extrajera todas las fuerzas de mi persona?", escribe la protagonista de la primera novela. Dejar de ser lo (la) que se era, en **La ingratitud**; convertirse en otra, en **El Dock**. Contra toda previsión. En este gesto resistente cabe toda la militancia de Matilde Sánchez. El pasaje, la excentricidad, la incomodidad de un no lugar, el devenir otro (generalmente "otra", pero qué importancia tiene, en el fondo, en su caso, el género) se enuncian desde un yo que se adjetiva femenino pero sólo en tanto estrategia de oposición. Sólo si ese femenino incluye a los exiliados, a la guerrillera, al huérfano. Sólo

como sinécdoque de toda marginalidad, como condición de extranjería.

La expulsada cuenta desde la expulsión a partir de entender que ese lugar incómodo es el ámbito de la más perfecta pertenencia. Tanto **La Ingratitud** como **El Dock** narran la dificultad de hallar ese lugar cierto. En la búsqueda de una colocación, sólo el cine parece dar a sus narradoras la ilusión de ubicuidad. Sólo el cine permitiría, sin desgarros, la posibilidad de estar en el lugar exacto (del que nunca se debería haber salido o al que siempre debería intentarse llegar); la realización más perfecta de una utopía: el viaje inmóvil.

En la búsqueda de ese centro virtual, el yo narrativo de **La ingratitude** no puede dejar de mostrar las huellas de su dislocación. Y así, la escritura arroja los fragmentos, despojos de los géneros que no terminan de definirse e instalarse en la novela. Se suceden, como en otros textos sucederían las acciones, proyectos de escrituras: novela epistolar, diario íntimo, confesión, libro de viaje. **La ingratitude** es -intermitente y simultáneamente- cada uno, porque no hace más que decepcionar la expectativa genérica y descolocarse al disolver cada género en la forma siguiente.

Leída a partir del desvío, la tergiversación se convierte en el punto clave de esta ficción. Porque toda clase de género se enuncia para ser transformado, conjurando un camino directo hacia el sentido unívoco, inicial. Si de todas maneras, las novelas de Matilde Sánchez no dejan de hablar, como las mujeres, de *aquello que les pasa* es porque resulta el punto de partida para hablar de *aquello que pasa*, con la conciencia de que -en el camino que va del uno al mundo- "era preciso salir de ese yo que me imponía en cada línea el tono lírico. ¡Ah!, la manía lírica - para dejar de serlo debía borrar-me". Y la disolución arrasa con los contornos y con el concepto amplio de propiedad. No hay una distribución sexista de la literatura, no hay una espacialización -frecuente en textos escritos por mujeres- entre

un exterior masculino y un interior femenino. Menos connotativa, la literatura de Matilde Sánchez prefiere narrar el despojamiento de un aquí y un allá que, en el momento de la epifanía, ya no pueden -no quieren- reconocer referentes claros ni límites exactos. Porque tampoco la imaginación propia -junto a la percepción de sí- puede escapar a la insistente imprecisión y se disuelve en una imaginación sustituta: "Esas imágenes no están allí porque las haya elegido, sencillamente se han instalado -incluso guardo imágenes banales, mediocres, descuidadas. Compruebo que ninguna me pertenece; han sustituido mi imaginación. Hasta que finalmente puedo dormirme con ellas, en ocasiones con el terror y la esperanza de no volver a tener una sola imagen propia".

Desautorizada la oralidad como mediación confiable entre el yo y el mundo, la narradora de **La ingratitude** se ejercita en el silencio. Y quien habla es la escritura, pero no tanto de sí misma como del lenguaje en general. Desde la letra, la lengua se convierte en el objeto de un análisis tan metódico como perverso. "A las múltiples y complejas barreras que entorpecen la relación franca entre las personas, aquí los extranjeros debemos agregar las miserias del dativo y el acusativo", anota la narradora de **La ingratitude**, obsesionada por el efecto de control y orden del alemán. O: "su única reacción fue preguntar si el tiempo en que se cuentan los sueños es siempre el pasado imperfecto", se dice del oriental Kim en **El Dock**, que no puede dejar de percibir el orden extraño sin buscar un sistema hermenéutico. Todo significa en todo momento. Nadie puede proferir gratuitamente una palabra en los textos de Matilde Sánchez. Los hechos y los personajes se leen en clave lingüística.

¿Qué cuenta (en) la literatura? Como el legado paterno de **La ingratitude** que al mismo tiempo es una desherencia, la literatura escamotea su oferta. Acceder a la

escritura implica encontrar (hacerse) un lugar. En este sentido, **La ingratitude** funda las condiciones de una poética, dado que lo único que cuenta es el despojo: aquello que su narradora abandona para poder escribir. Novela programática, allí pueden leerse todas las vacilaciones previas a una escritura.

La vida en Alemania consiste en una interminable sucesión de films. Se va al cine para evitar la repetición banal del relato íntimo. Se va al cine en busca de una historia y se termina encontrando allí un procedimiento para la literatura. Si el cine adviene como la "imaginación sustituta" es porque, en tanto usina de relatos, se presenta como la única forma posible de acceder a una existencia. Porque existir, en la complicada relación de la narradora con su padre, en la interferencia del hilo telefónico, en la irreciprocidad de las cartas, se vuelve imperioso. Pero consistencia y dignidad son sinónimos: ser es ser digno. Y en el intento de conjurar la indignidad, el hallazgo de una historia para contar se convierte en la coartada moral: poseer "una historia, con el peso y la contundencia con que se poseen el poder o el dinero". Porque "sólo una intriga me haría digna"; es decir, de alguna forma, subversiva, igual que los turcos que deambulan por las calles de Berlín y que sólo recuperan su orgullo cuando, abandonando el discurso de la queja, se transforman en una amenaza.

En **El Dock**, el cine proporciona dignidad a la muerte de Poli durante el ataque guerrillero. La fábula de **El Sacrificio** intenta donarle a Leo un sentido poético -y ético- sobre la muerte de su madre. Porque el lenguaje del cine, menos cruel que el de la televisión, es el que puede dotar al sentido de una completud incorpórea, discursiva, que sustituya la obscena intromisión de la cámara televisiva en el cuerpo agonizante de Poli ("mientras la cámara se aproximaba a su cuerpo, un caos de miembros inconexos y autónomos, mientras se le acercaba sin el menor pudor como si quisiera

penetrar en los cortes, penetrarla con su ojo obscuro”).

Siempre algo adviene para ocupar el lugar de lo anterior. Y la intriga diseñada por la imagen de un cuerpo agonizante en el Dock se transforma “en una historia. En rigor dos historias o tres, tal vez más historias, una historia por cada uno de nosotros”. Y en esa proliferación de historias, la narradora va percibiendo que es necesario ocupar un lugar en relación al hijo de la amiga muerta. Entre *La ingratitud* y *El Dock*, la *imaginación sustituta* se convierte en *maternidad sustituta*; donde lo que importa de cada sintagma no es el objeto sino su atributo: el reemplazo en tanto clave de una transformación. Estado vicario, marginalidad que encuentra la inestabilidad de un centro provisorio en la serie infinita de repeticiones y metamorfosis. Literatura de fuga: la memoria se desplaza en un itinerario que marca el léxico. El análisis de la palabra va entregando pistas y distintos objetos se suceden para responder a un significante: “Poli” Infancia, un punto de calor, un perro que va en busca de una presa del recuerdo llamada Paulina, un diminutivo, una donación de nombre, una apropiación y un nombre de guerra: Poli. Una clave. El movimiento proustiano de la memoria se da, en Matilde Sánchez, por asociación de sensaciones lingüísticas. Memoria metonímica que opera como un diccionario del recuerdo donde el

orden se dispone en cada entrada. Si el inconciente se estructura como un lenguaje, la palabra es la forma de toda evocación.

“Cada fragmento del rompecabezas parecía ligeramente desplazado de su lugar justo”, piensa la narradora de *El Dock*, sin lograr comprender los sucesos. Dislocación constante, sentidos que (como dicen Deleuze y Guattari a propósito de Kafka y su literatura menor) siempre parecen estar en el cuarto de al lado. Lo que finalmente esa mujer encuentra, cuando abandona la seguridad de sus hábitos, es que las historias ebullicen ahí afuera, pero sólo es posible capturarlas en un permanente desplazamiento.

“Pensé que ningún libro registraría la aventura del Dock en su justa dimensión, mucho menos podría contar hasta qué extremo había alterado bruscamente nuestra historia. Poli había conseguido hacer saltar nuestra serie del azar”. Hay ciertas cosas que no pueden explicarse pero, se sabe, encierran la clave del todo. En ese punto la historia del universo se enlaza misteriosamente con la mínima historia privada. Construir(se) una nueva historia, de eso se trata. Del viaje a Alemania o de la trágica aventura del Dock surge un relato inestable y, sin embargo, construido laboriosamente en su misma inestabilidad. Borrar las figuras del propio universo familiar e instaurar otro hogar y otra familia en la que leerse. Hogar paradójico de un no

lugar, en *La ingratitud* y “paródica familia de veraneo”, en *El Dock*. El viaje inmóvil estalla con la plenitud de una epifanía. Hay un momento en que se comprende que la travesía no era más que la “forma de iniciar una correspondencia”. Y esto ya es más que una carta; es la certeza de que -como en Baudelaire-todo se corresponde en el universo. “Ondas en el aire”, canta el pequeño Leo. Una mujer descubre en el niño a su semejante y le promete que cuando, “al cabo del tiempo, nuestro planeta se convierta en una partícula polvorienta girando en el universo inhospitalario”, allí estarán ellos juntos. Mientras tanto, lejos, en el centro de Europa, otra mujer súbitamente comprende que “en realidad nunca había cambiado de sitio! Como una revelación cuya banalidad acrecienta su absoluto misterio, advertí que todo el tiempo, mi padre y yo hemos estado viviendo en el mismo lugar”.

Un nuevo padre y un nuevo hijo. Hay una plácida calma en los finales de estas novelas, como si, después de todo, todo viniera a recolocarse en armonía con el universo. Esa tranquila convicción es el espacio precario que Matilde Sánchez construye para su literatura. Humilde espacio; contiguo, sin embargo, de la inabarcable inmensidad del cosmos.

ADRIANA AMANTE
DAVID OUBIÑA

dialektica

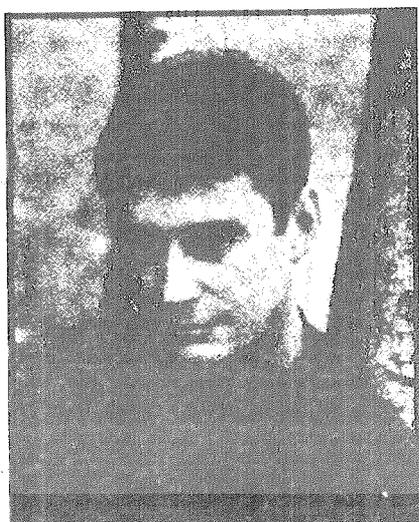
Revista de filosofía y teoría social N°5/6

DOSSIER: Universidad y poder estudiantil

Se vende en las facultades de Filosofía y Letras y Ciencias Sociales

Federico Jeanmaire:

FRICCIONES



I

Un profundo vacío en el pie izquierdo, la primera novela de Federico Jeanmaire, se editaba cuando buena parte de la sociedad argentina alimentaba su interés por la política con un optimismo que seguramente hoy resultaría ingenuo; cuando aún era efectivo el discurso oficial que ofrecía la dupla gobierno-democracia como una panacea para todos los males nacionales. En 1984, los resultados del llamado "Proceso de Reorganización Nacional" (entre ellos la Guerra de las Malvinas, los treinta mil desaparecidos y el notable aumento de la deuda externa) estaban tan frescos en la memoria colectiva que todavía no podía parecer remanido, obsoleto, o comercialmente emotivo, el gesto de abordar esos problemas desde

la literatura. En este sentido, el primer texto editado de Jeanmaire está en las antípodas de cualquier torre de marfil:

"¿Dónde están los que aparecían por televisión asegurando que se iba a luchar hasta la última gota de sangre argentina?"

"¿Le importaría que Bélgica nos hubiera reventado, que Maradona se borrara a la primera patadita? ¿Sabría acaso lo que era un papamóvil? ¿Dónde quedaban las Malvinas?"

"A tres cuadras de allí seguían quemando colectivos y tirándose con todo. ¡Gol!"

"El hundimiento del Sheffield. Margarita. El Panasonic desenchufado. La segunda carta. Galtieri. Las sábanas. Se quedó profundamente dormido".

Cada una de las tres últimas citas sintetiza con claridad el uso de la técnica narrativa quizás más evidente en el texto: Andrés, el narrador y el protagonista de la novela, hace de su relato un *zapping*, un paneo -a veces con cortes vertiginosos- que conduce y detiene al lector frente a diferentes planos de la realidad: del mundial de fútbol a la Guerra de las Malvinas, de allí a la vida íntima y sentimental o a la voz que desde una radio informa sobre las protestas que se alzan contra un gobierno militar en decadencia. Uno de los posibles efectos de este *zapping* consistiría en la ubicación de distintos núcleos temáticos conflictivos sobre una misma línea de atracción, de interés para el

lector; dicho de otro modo, lo que se captaría es la aparente nivelación "democrática" de discursos, valores o puntos de vista diferentes. Aunque el paneo a veces es vertiginoso, no por ello puede decirse que es desordenado; en el fondo hay algo de tabla taxonómica en el texto, algo de muestra representativa en la que Andrés también es objeto de estudio de Andrés.

De todo esto, lo que tal vez llama más la atención es el fuerte contraste que se produce entre el movimiento que buscaría iluminar distintos sectores ideológicos y aquel otro que a través de los juicios críticos del narrador, sujeta la diferencia y la controla desde su punto de vista. Dentro de este marco, es evidente que ningún movimiento es del todo caprichoso -aunque por momentos aparente serlo-; cada desplazamiento del foco supone una relación deseada. Un ejemplo obvio: un corte que ponga la indignación o la frustración que surgen por haber perdido la Guerra de las Malvinas junto a los mismos sentimientos, pero producidos por la descalificación de la selección nacional en un mundial de fútbol, seguramente está hablando -juzgando- la capacidad argentina de, por lo menos, equiparar ambas situaciones. Es decir, si el cambio de objeto permite oxigenar la lectura y paralelamente cautivar el interés a partir de la movilidad, también sirve para guiar la interpretación y establecer relaciones. El *zapping* que va de la historia social y política a la historia sentimental y

privada de Andrés y Marga, enfatiza la relación que hay entre ambas. Aquí no se puede hablar de un contexto histórico que funciona como telón de fondo para el desarrollo de la historia de un hombre o una pareja, sino que más bien podría leerse la penetración de un sistema, ese contexto histórico mencionado, en el sujeto y en su vida íntima. El sistema presiona al individuo, lo vacía, lo lleva a replegarse sobre sí mismo. Frente a esto, Andrés construye como salida una realidad propia, hecha con palabras... Palabras que cambien "con su ordenado uso, la cruda realidad". El texto expone no solamente las condiciones sociales y personales que generaron su producción sino también el giro que éstas provocaron en Andrés, "un bicho demasiado político" que terminará culposamente hundido en sí mismo:

"... mientras algunos auguran el incendio del país, yo estoy acá tranquilo, instalado en el enorme egoísmo apocalíptico de saberme en un pozo. Yo."

"En el fondo creo que la crisis egoísta e insondable, mía, de hoy, ha sido un atajo, un excusa intencional para apartarme. No podía. No puedo. Siento un profundo vacío en el pie izquierdo."

En el mismo punto de partida, en el primer texto editado, ya está el corte que nos permitirá leer entre líneas una nueva dirección: de la literatura de clara referencialidad social a la literatura que la borra y pone su acento en el yo y su producción, en aspectos metafísicos, o en la relación de la literatura con la literatura.

II

Halmargen editora fue un proyecto de Federico Jeanmaire que se concretó en 1986 y que buscó un perfil cooperativista y artesanal. Tuvo una existencia fugaz. Allí publicó su segunda novela, **Desatando casi los nudos**, un texto que sobre la base de una

historia sumamente sencilla, de tono narrativo naif, y una construcción temporal con rasgos míticos, evitará la precisión contextual y la referencialidad propia de su primer libro, para poner el acento en las palabras, en el discurso o en el planteo monocorde y ensimismado de cada personaje. Se trata de un texto que bordea el esbozo filosófico y al mismo tiempo se regodea explotando los límites indefinidos del sentido. Jeanmaire, esta vez apostó al lirismo y a la seducción de la insinuación, a la sugestividad que incita al lector a desatar nudos para obtener interpretaciones (al respecto hay que decir que los nudos del título se *desatan* en gerundio, en un proceso inacabado; y el *casí* da cuenta de la imposibilidad de una completa transparencia de significados).

Trema, el Santo, Juan Zaldivar y el Negro Atin, el General, el Chino y dos perros callados, avanzan sobre el río marrón en tres botes. El Santo busca la ausencia de Trema, que saltó la pared de su patio y se le escapó; el resto busca la cola de una ballena que Juan Zaldivar dice tener atada a una planta de perejil gigante que está junto a su rancho. Excepto Juan, nadie ha visto jamás ese rancho, la planta de perejil o la ballena. Sin embargo, todos la buscan. El periplo termina cuanto el Santo - San Pedro- encuentra a su ausencia -la de Trema- cerca de la orilla. Entonces la ausencia se descuelga de un duraznero próximo a otro patio y se acerca al Santo para que éste llore de felicidad. En cuanto a la ballena, solo queda la esperanza de su existencia; apenas un testimonio sostiene la ilusión: la versión de una mujer que cree haberla visto pero no está segura. El lector puede quedar con la sensación de que después de todo, no ha ocurrido prácticamente nada. Todo parecería terminar donde empezó. A pesar del viaje se podría sospechar que no ha habido transformación alguna, que no ha habido cambio. Esto es lo que dice el General después de navegar toda la noche:

"Hace rato que paramos en este lugar, un lugar parecido al lugar donde paramos siempre, el lugar de donde salimos (...) empiezo a creer que no hemos viajado, que todo esto no es más que otro de mis sueños".

En **El libro de los seres imaginarios**, Borges habla de Uroboros -la serpiente que se muerde la cola- y también habla de Heráclito -en la circunferencia el principio y el fin son un solo punto-. Nietzsche gira sobre Heráclito en **Así hablaba Zaratustra**; cada vuelta de su eterno retorno será la misma y será diferente. Jeanmaire eliminó el epígrafe del presocrático, pero la idea está dispersa en el texto para insistir una y otra vez.

Círculos y repeticiones, el problema de la diferencia... **Desatando casi los nudos** es un texto que reclama una lectura simbólica: perros que giran fatigosamente por querer morderse la cola, "la luna que gira con la madurez cansada de repetir siempre lo mismo" (la segunda parte de la novela se titula "Una vuelta entera de soles"); personajes monotemáticos, obsesivos; un periplo que se percibe como invariable y carcelario ("navegamos en un grotesco candado"); hay también alguna "divinidad circular" que acecha, y además, la presencia de esa mujer enorme: "un dedo gigante de mujer cierra un círculo en al arena (...) desde lejos del lugar se ve un círculo, desde cerca del lugar se cree en los dedos... en los enanos de circo y en la mujer..." No todos serían conscientes del circuito, no todos serían capaces de tomar la distancia necesaria como para comprenderlo. Pero el narrador de Jeanmaire sí sabe apartarse, sí sabe gozar del solitario y soberbio privilegio de ser consciente y no creer en los enanos. Distancia y altura.

Respecto de las circularidades, la pregunta que surge ahora es la siguiente: una novela se plantea como un universo cerrado y desde el principio subraya los círculos viciosos y condena a los personajes a la repetición, ¿deja algún espacio para la diferencia, para la singular-

ridad, para el cambio? Volviendo a Heráclito, ¿es posible bañarse dos veces en el mismo río?

A juzgar por la dominante del discurso se justificaría una respuesta negativa. La lista de fundamentos antes expuesta puede engrosarse con otros: la primera parte del libro tiene por título "Del marrón nace el marrón", un principio de *identidad* que conduce la lectura; luego, antes de partir de viaje, "el General da vueltas en círculo y arenga a los miembros de la expedición con estas palabras: "... nos espera un día *igual* a otro día *igual*...", lo que constituye una nueva marca de *homogeneidad*. El Chino también tendrá su planteo reductivo ya que se dice que sólo lee un libro (el de matemática moderna de cuarto año) y considera que todo juicio existente se encuentra en él. Por último, el Santo... Su leitmotiv elige la metáfora y el tono categórico para hablar de una nueva *unidad*, aquella que probablemente se refiere a la relación sujeto-objeto: el Santo (como Andrés al final de *Un profundo vacío en el pie izquierdo*) se desvincula de la realidad "circundante", se repliega sobre sí mismo y concibe el cambio y el conocimiento sobre el marco reducido de sus propias pautas, de sus proyecciones; por eso es que surge de él una visión del mundo que más que homogénea es hegemónica. ¿La única realidad es mi realidad?

La fuga o "el corte" respecto de lo social, y la proyección de una nueva realidad producida o imaginada por el sujeto tendrían una profunda raíz romántica. El Santo no necesita ventanas en su rancho "porque no tiene nada que mirar afuera":

"... todo está en continuo cambio pero sólo debajo de mí alero, afuera todo parece moverse pero nada cambia..."

"Todo lo que está afuera está igual adentro."

Sin embargo es en un *patio nuevo* donde el Santo se *reencuentra* con la ausencia de Trema, aquella que ya conocía y

había perdido. Ese también es el momento en que los demás miembros de la expedición renuevan la ilusión de encontrar la cola de la ballena, el fin que los había sacado de su lugar. La novela se desarrolla entre la repetición y la novedad. ¿Es posible pensar que ella funciona como sutura? "En todo caso, la palabra es siempre un puente, un acceso entre dos mundos", le dice Manolo al protagonista de *Un profundo vacío en el pie izquierdo* en una carta escrita en Madrid. Por otra parte, la palabra (léase la literatura) le permitirá a Andrés ordenar la realidad, y al General, superar el "grotesco candado" en el que está embarcado. La mayor manifestación de vitalidad y fervor del General se produce cuando descubre el placer de la escritura a partir de redactar literariamente sus sueños y hacerse cargo del diario de viaje. En ese punto vuelve a aparecer su muletilla: "hay algo que me recuerda otro algo".

Entonces la palabra literaria sutura la diferencia, ordena el cambio, asimila y controla el presente al tiempo que lo hace pasado.

III

En *Un profundo vacío en el pie izquierdo*, Andrés es el héroe que toma partido en favor del pueblo sin dejar de resaltar por ello que se ubica al margen de la gran estupidez ajena: "preferir ser un boludo yo solito, a que me tomen por boludo esos hijos de puta..." En *Desatando casi los nudos*, el narrador que parece tomar parte de los ritos circulares de sus personajes, de pronto se distancia de ellos y se muestra como aquél que es conciente de la ilusión alrededor de la cual éstos giran ingenua y quizás absurdamente (se indicó un movimiento similar en el Santo). Miguel (tercera novela de Jeanmaire, Anagrama, 1990) repite el tópico de la marginación desde otro ángulo. Ahora el protagonista, el antihéroe de la novela, acentúa su rol de víctima de la sociedad:

"Me sentía *expósito* como tantas veces luchando contra cerdos que casi siempre terminaban por quedarse conmigo a mordiscones".

"Yo empezaba a sentirme un poco solo en la habitación del mundo. Ahí esté quizá la causa... de haber puesto el suceso del mulato por escrito".

En su tercera novela Jeanmaire vuelve a hablar de la relación entre literatura y realidad. Para ello, esta vez elige el género autobiográfico, lo pone en manos de un escritor al borde la muerte y perfila el relato de su vida como un velado esbozo de teoría literaria. En realidad, no tan velado, ya que Jeanmaire hace de Miguel de Cervantes Saabedra, de su nombre y de su texto (es decir, de su vida narrada), un recurrente simulacro de impostura que ocupará el primer plano. Entonces, otra vez aparece el perro que se muerde la cola en el reino de la paradoja: la literatura (esta novela) simula que la literatura (en general) es una impostura, pero al mismo tiempo, cada ritual de esa impostura puede ser la exposición de una verdad. En la radio dicen "¿Qué ves cuando me ves?... Cuando la mentira es la verdad". Y Miguel:

"El espíritu de la letra es su ser falso (...) en estos pliegos encontraréis la verdad de la historia de mi vida; pero al mismo tiempo debo avisaros que estos pliegos están escritos con una pluma y mediante unos signos mentirosos..."

Por eso mismo, por su carácter polisémico, es que Barthes en *El placer del texto* duda del poder combativo de la palabra literaria. Sin embargo, tanto el teórico francés como el intrincado nudo de Cervantes-Jeanmaire-Cervantes, presentan a la literatura como un instrumento político.

De las citas anteriores puede desprenderse un postulado básico que difícilmente pueda ser refutado en su totalidad, y que aparece como una constante en toda la novela. Se trata de aquel que define a la literatura como un producto

que también resulta de la *reescritura* hecha por cada lector en cada acto de lectura. Cuando el sujeto interpreta, construye el objeto literario a partir de sus propios intereses, experiencias, recortes y relaciones. Eso es lo que dice permanentemente esta novela cuando por un lado, relativiza la verdad, la interpretación y las divisiones forma-contenido y apariencia-realidad; y por otro, potencia (sobre ese mismo marco) el poder productivo del individuo. El riesgo de este planteo va a emerger cuando en una pequeña *fisura del discurso*, ese individuo y su lectura, se manifiesten como absolutos, como paradigma, como voz categórica capaz de eliminar la diferencia. Se pasa de la fragmentariedad de la verdad a la absolutización de un fragmento:

"Y esa es toda la verdad.
Mi verdad".

Según las lecturas que se hagan del Yo nietzscheano, éste será anarquista o fascista.

IV

"El *yo es intimista* y nos acerca, nos une, nos aprisiona, nos *transforma* de miserables criaturas humanas en casi dioses..."

"¿Quién es (...) el que al mismo tiempo de sentirse más aliviado lo único que atina a hacer es *llorar silenciosamente* ante la inminencia de su *retorno forzado a la 'realidad' del afuera de sus escritos?*"

Con estas palabras, Juan

Aparicio, el narrador protagonista de **Prólogo anotado**, reproduce el gesto de Andrés, del Santo y de Miguel, en cuanto a la relación conflictiva con la realidad. El yo intimista con pálido anhelo de pseudo dios, lamenta el obligado contacto con la realidad extratextual. Nuevamente aparece el repliegue del sujeto sobre sí mismo, otra vez el corte con el mundo circundante. Significativamente, **Prólogo anotado** (Federico Jeanmaire, Sudamericana, 1993) incluye un tratado sobre la masturbación. Esto indicaría (en el marco de lo editado por el autor hasta el momento) que el trayecto que se inicia con el sentimiento de culpa de Andrés por haberse sumergido intencionalmente en una crisis egoísta se "cierra" en el goce autocomplaciente de Aparicio y su literatura; esto es, de la literatura testimonial al regodeo en la literatura declaradamente hiperteórica, de cierta conciencia social al goce masturbatorio de la metatextualidad. En este sentido, **Prólogo anotado** repite y profundiza algunas nociones vertidas en **Miguel** respecto de la literatura. En líneas generales, al criterio que enfatizaba la producción de sentido por encima de la revelación del mismo como verdad oculta, se agrega en esta última novela editada de Jeanmaire, la centralización de elementos considerados tradicionalmente como marginales. Toda la novela se arma sobre la base de varios prólogos y epílogos escritos por Aparicio para un manual de literatura que desconoce por completo (una especie de nueva ballena). El sujeto produce

al objeto y llena el vacío de sentido. Pero para mostrar esto Jeanmaire abusó de un método, de una técnica que satura al lector...

Roland Barthes decía en **El placer del texto**: "... la palabra puede ser erótica bajo dos condiciones opuestas, ambas excesivas: si es repetida hasta el cansancio o por el contrario, si es inesperada, succulenta por su novedad". Uno de los artificios retóricos más utilizados por Jeanmaire es aquel que consiste en la reiteración hipnótica, envolvente, de una palabra o estructura sintáctica, con el fin de ir acumulando sobre ellas nuevos sentidos que luego permitan anudar y desatar significados para jugar con ellos. El efecto es semejante al de una marcha y contramarcha; la fricción masturbatoria con las palabras, que ya estaba presente entre los circuitos reiterativos de **Desatando casi los nudos**, vuelve con la misma estridencia -aunque más disciplinadamente- en **Prólogo anotado**. En esta novela, la técnica narrativa mencionada se manifiesta con especial claridad en la definición constantemente aumentada del concepto de literatura. Aparicio es consciente del manejo que hace del recurso; también conoce las consecuencias; sin embargo, puede más el placer:

"... lector matizador no escuches a aquellos de mis enemigos que seguro estarán susurrando al oído que repito las palabras con demasiada frecuencia y sin tropos de figuras que las sustenten..."

GUSTAVO GENERANI

LA TRIBU
CINCO AÑOS
FM 88.7 MHz

FM 88.7 MHz

LA TRIBU
CINCO AÑOS

C. E. FEILING:

ERUDICION Y MASIVIDAD



Géneros (transformaciones y homenajes)

Carlos Eduardo Feiling publicó hasta el momento dos novelas. Ambas responden a la literatura de géneros: la primera, **El agua electrizada** (1992), es un policial, en tanto que la segunda, **Un poeta nacional** (1993), se adecua a lo que se considera narrativa de aventuras.

La narrativa policial ha padecido el descrédito y cargó históricamente con el apelativo de "literatura menor". Sin embargo, no son pocos los autores que llevaron a cabo una apropiación de este género ateniéndose a diversas programáticas. En la Argentina, más allá de las incursiones de Borges y Bioy Casares, existieron varias líneas

reivindicativas, entre ellas las relacionadas a los intelectuales próximos a las revistas **Contorno** y **Centro**; la constituida por los trabajos teóricos de Jaime Rest; los textos de Osvaldo Soriano, Jorge Lafforgue y Marcelo Pichón-Rivière en **Panorama**, **Siete días** y **La Opinión**; y la colección **Serie negra de Tiempo Contemporáneo**, creada por Ricardo Piglia en 1969. Este interés contribuye en forma decisiva a un cambio de óptica frente al género.

Asimismo, la novela de aventuras es encasillada dentro de las estrechas fronteras de la literatura juvenil. Esto implica que los textos son de fácil acceso para un público no demasiado formado. Hay una presuposición de pasatismo que pesa (igual que en la novela policial, pero para otro público) sobre este tipo de narraciones. Baste recordar las numerosas novelas de Julio Verne, Emilio Salgari, Walter Scott y Henry Rider Haggard publicadas (y en muchas ocasiones resumidas con alevosía) en colecciones tales como **Robin Hood**, **Billiken** o **Iridium**.

En el caso de Feiling, la elección de estas estructuras narrativas no parece ser arbitraria. Responde a una estrategia de escritura que le permite realizar el cruce de dos sistemas culturales: el erudito y el masivo. Numerosas alusiones a la literatura, a la pintura y a la filosofía, aparecen en las dos novelas.

"Centumfoliae", en el título, era casi seguramente un error del copista, trasladado de aquel 'centum foliis' que aparecía en el tercer verso. Pero era un error agradable, y después de todo

centifoliam' figuraba en Plinio. De laude rosae centufoliae, en alabanza de la rosa de cien pétalos. 'Actualmente conocida como rosa centifolia o rosa de Provenza, esta flor tiene una larga historia...' ¿La misma de Eliot, multifoliate rose of death's dream kingdom?"

"Calculó que de regreso a la Capital, cuando terminara esa aventura -pese a sus inquietudes, Errandonea continuaba percibiéndolo todo como una novela de Walter Scott-, se sentiría vacío y solo."

Estas menciones -eruditas y entrañables- configuran un panorama ambicioso que puede pensarse como un guiño cómplice para aquel capaz de reconocerse en ellas y como el background imprescindible del lector ideal.

Tanto en **El agua electrizada** como en **Un poeta nacional**, la marcada intelectualidad de los protagonistas, el latinista Tony Hope y el emblemático poeta Esteban Errandonea, permite que el narrador lleve a cabo este imbricado tejido de alusiones; algunas evidentes, como las citadas, y otras más veladas, como por ejemplo:

"La extrañísima historia acerca de Horacio Acosta había logrado ese incremento de los temores y temblores."

Taimada mención a **Temor y Temblor**, de Kierkegaard.

Este corpus de citas presupone un interlocutor válido, un lector suficientemente avisado como para decodificar el tramado y establecer así el diálogo de enciclopedias. A través de los cruces entre narraciones policíacas y de aventuras con elementos de la cultura alta, las

matrices genéricas se amplían y se modifican. Este procedimiento, con antecedentes en producciones como las de Umberto Eco y P.D. James, permite al narrador incluir sus eruditas inquietudes y opiniones sin que esto perjudique uno de los objetivos principales de las novelas: entretener.

Dentro de las estructuras propias del género al que pertenecen estas obras, se encuentran rasgos característicos de otros géneros. En *El agua electrizada*, el autobiográfico; en *Un poeta nacional*, la novela histórica.

No es necesario conocer al autor o descifrar complicadas claves para sostener la hipótesis de que *El agua electrizada* es, en gran medida, una narración autobiográfica. Tanto la solapa del libro como los reportajes al autor permiten establecer contactos entre la vida de Feiling y determinados datos de los personajes de sus ficciones. En la solapa: profesor de latín, profesor en la universidad de Nottingham y poeta. En reportajes: leucemia, paso por el Liceo Naval, ascendencia inglesa, apellido materno (Gleeson: utilizado por Feiling como seudónimo en diarios y revistas) y sobrino nieto de Anthony Hope (autor de "El Prisionero de Zenda"). Todas estas huellas están presentes en el texto y posibilitan una lectura en clave autobiográfica. Haciendo que Feiling se nos presente como un héroe de novela.

Asimismo, *Un poeta nacional* no se limita a contar la aventura de Errandonea como Inspector de Prisiones y patético enamorado; se narran, también, las relaciones y pasiones del gobierno nacional con los vaivenes de un comienzo de siglo en el que todavía se podía suponer un "destino de grandeza" para la Argentina. En este marco, aparecen las condiciones que la corona británica impone (hasta se hace referencia al empréstito Baring), la sorda guerra contra los grupos anarquistas y las maniobras para mantener sometidos a los peones de la Patagonia. Desde esta perspectiva, *Un poeta nacional* es el relato del punto de vista

político y de los métodos que el poder emplea para ejercer su autoridad.

El lector electrizado

La prosa de *El agua electrizada* está caracterizada por un ritmo sincopado, de pausas abruptas. Además, el narrador trabaja para rescatar un coloquialismo extrañado, para nada naturalista.

Varios son los pasajes de la novela que están formados por oraciones de aparente ilogicidad: "Padre, he pecado. Tengo un trauma, o sea". O: "Reproche mudo, arqueada una ceja con amistosa preocupación o dolida autoestima. Y."

Es notable, también, la predilección en el uso de cierto floreo discursivo que se manifiesta en el manejo del circunloquio, muy a menudo cargado de ironía. En un pasaje, en el que se observa apuro por encontrar una alternativa lexical frente a un término que se considera poco conveniente, se explicita este procedimiento, uno de los principales en la poética del narrador: "La expresión de su rostro revelaba que se debatía entre acceder al juego -tenis de mesa- de las respuestas irónicas, y mandarlo a. Rápido, rápido, paráfrasis culta: a utilizar confetti para limpiarse, después de haber movido el vientre".

Todos estos recursos crean una tensión, producto de una escritura alerta, que se autoexamina, fuertemente poética, que no le teme a los excesos: lo mejor del texto. Por otro lado, están los copiosos párrafos en latín y en inglés: un recurso que el narrador intenta justificar con el hecho de que el protagonista es un latinista hijo de ingleses.

Puede afirmarse, entonces que, desde el punto de vista estilístico, conviven, sin excluirse, la desmesura, tal vez emparentada con una prosa como la de Osvaldo Lamborghini, con un controlado pulso, por momentos, borgeano.

Esta convivencia no existe en *Un poeta nacional*. En este texto el

narrador opta por una escritura carente de la sintaxis experimental de la primera novela. Se puede decir que el narrador elige una estrategia borgeana, en dos aspectos. Por un lado, apropiarse de géneros y tópicos del siglo XIX y reformularlos. Y por otro, el lenguaje, más clásico, con menos riesgo que el de la primera novela que hace que la tensión discursiva se atenúe y se ponga en función de la época que se ambienta: "Desdeñando el llamador de bronce, agregado reciente que afeaba una puerta colonial, utilizó la contera de su bastón -boj, marfil y plata, también excesivo- para anunciarse."

Por otro lado, el tratamiento del relato intercalado, recurso utilizado en la primera novela, pero no de un modo tan evidente, le confieren suspenso a la trama.

Hay, en todo el texto, relatos que aparecen y reaparecen evolucionando -tal vez esto puede remitirnos a la entrega fragmentaria usada por el folletín-. El más evidente es el que le cuenta el proxeneta que regentea el Anchor Inn (un prostíbulo anagramático: Rancho Inn) a Errandonea diciéndole que es un episodio que le sucedió a un amigo. Páginas después, el protagonista lo relata en la cubierta del Santísima Trinidad diciendo que debe ser una historia del folclore canadiense: aquí recién se entera el lector qué historia le había contado el cafishito en el burdel. El final del relato lo conocemos cuando Errandonea lo traduce en la biblioteca de Elizabeth Askew, enterándonos que pertenece a Algernon Blackwood y se llama "The double shadow" ("La doble sombra"). El recorrido de este relato termina cuando el poeta ve publicado "su" cuento "La otra sombra" en el suplemento literario de un diario.

Otras historias que evolucionan hasta la conclusión son la del aprendizaje de Errandonea en el armado de cigarrillos y el viaje que la sífilis realiza, de cuerpo en cuerpo, acercándose hasta llegar al protagonista.

Con estos desplazamientos de historias secundarias y con el

intercalado de poemas (escritura y correcciones) el narrador consigue crear ritmos en el plano argumental.

De las dos L. de Lugones a las dos E. de Errandonea

"Rimbaud a los veinte, Goethe a los treinta. Es una fórmula que se reitera en este período señalando un momento de ruidosa rebeldía juvenil, espectacular casi siempre, tolerada al principio con cierta alarma por el grupo gobernante y luego favorecida con toda la condescendencia que va gestando la anexión. Lugones, como en otras pautas, en esta también resulta arquetípico. Con Rojas, representa al Rimbaud hidalgo y provinciano que baja a Bs.As. a hacer carrera; el intermediario previsible de su iniciación es Joaquín V. González: suave, pertinente, cultural, despojada de pecaminosidad, progresista, espiritualizada. Y Lugones se deja mirar por "el buen ojo" de los jefes de la oligarquía".

David Viñas

¿Por qué Feiling toma como matriz para crear al protagonista de su novela la figura de Leopoldo Lugones? Esta elección representa, en muchos sentidos, un gesto evidentemente político.

Lugones representa al escritor

como dueño y defensor de la pureza del lenguaje en momentos en que la inmigración -que no había sido lo que las clases dominantes esperaban- lo amenazaba, contaminándolo con una pluralidad de jergas y dialectos. Errandonea, en la primera página, piensa que "la inmigración ya era obscena. Italianos, polacos, irlandeses, rusos: la escoria del mundo desfiguraba la ciudad mientras el gobierno persistía en su incontinente política". ¿Por qué Feiling elige al marmóreo poeta nacionalista como paradigma de su personaje?

Se pueden arriesgar varias respuestas. Pero la principal, es advertir en esta elección un ánimo provocativo, transgresor, que ya estaba presente en la primera novela. Tanto en **El agua electrificada** como en **Un poeta nacional**, Feiling realiza construcciones malditas: del latinista borracho metido a detective al poeta metido a Inspector de Prisiones, que pasa del anarquismo al fascismo; (y luego, si nos remitimos al modelo, en su gesto final de la isla del Tigre, al nihilismo). Ambos personajes poseen una mirada aristocrática para juzgar a la sociedad en la que se desenvuelven. Ambas novelas responden aristocráticamente -al reivindicar del modo en que lo hacen la literatura de género- a la encrucijada en la que se encuentran las posibilidades de surgimiento de nuevas estéticas de vanguardia.

Volviendo a Lugones-Errandonea; en ningún momento el narrador intenta justificar o defender a su personaje. Simplemente describe su necia y pasional manera de actuar, para confesar-nos su juicio casi al final del libro: "...desde su infancia se había sentido una suerte de rey en el exilio, y considerado los eventos de su vida una afrenta personal, se entregaba a las pasiones con mayor vehemencia que el común de la gente. Su única ética era el orgullo, probar que una segura derrota no lo arredraba; su única guía, someterse a la Suprema Corte de su propio yo. Errandonea, que hubiese debido ser un cínico, era en cambio una pesadilla de Immanuel Kant." Algo similar pasa con Hope-Feiling.

"Todo revelaba su ambición de ser el más grande, el vate oracular de un país sin literatura": las dos E de Esteban Errandonea alojan el espíritu de las dos L de Leopoldo Lugones; así como Tony Hope parece alojar el espíritu de Charlie Feiling. Ambos, Errandonea y Hope, son intelectuales puestos a resolver cuestiones que están fuera de su ámbito. Ambos son poetas, enamorados que fracasan, bebedores de ginebra entrenados y jueces de su tiempo que saben que sus sueños son imposibles.

MARCOS HERRERA
JORGE CONSIGLIO

GABRIEL JABIANSKY

taller de pintura

técnicas del renacimiento

TEL 957-4311

GUEBEL:

EL ETERNO OBJETO DE LA NARRACION*



La narrativa de Guebel se inscribe en el espacio que existe entre lo no narrable, lo no narrado, y lo, finalmente, narrado. Hay un espacio de lo no narrable y de lo no narrado, un espacio que es rodeado por la escritura que se bifurca en este rodeo hacia zonas insospechadas del relato.

Este espacio, que es una constante en la narrativa de Guebel, se presenta como un núcleo vacío, como un foco hacia el que se orienta la atención despertando el deseo de alcanzar eso que está siendo presentado pero que no va a tener, en el despliegue narrativo, su re-presentación. Hay entonces una presentación de algo que anticipa una representación que no se va a realizar nunca, que va a estar siempre latente y que va a ser permanentemente postergada. Estas postergaciones (que

finalmente terminan exhibiendo lo inalcanzable de ese vacío) son los puntos de digresión desde los que el relato se bifurca indefinidamente.

Una presentación se efectúa siempre en primer lugar. La aparición de estos núcleos, de estos espacios vacíos a partir de los cuales la escritura se va a diseminar hacia lo indeterminado y que van a constituir la problemática de lo inalcanzable en esta narrativa, se realiza en tres de las novelas (**ARNULFO o los infortunios de un príncipe**, **La perla del emperador**, **Matilde**) en el título, y en **Los elementales** en el primer capítulo (los "objetos eternos").

De esta manera se hace la presentación de lo que va a ser lo no narrado. Estos núcleos, estos objetos que son presentados en el título (en los tres primeros casos) y en el primer capítulo de cada una de las novelas, se entregan inmediatamente a la postergación y de ahí a la digresión, a la bifurcación de relatos.

En la primera novela, Arnulfo es presentado en el primero de veinticinco capítulos. Este capítulo va a ser el único dedicado íntegramente a Arnulfo y éste solo va a volver a aparecer, mezclado entre el resto de los personajes, en los capítulos XXIV y XXV. En el resto de la novela solo hay efímeras alusiones a él. La última parte del texto, constituida por papeles sueltos dirigidos a él, escritos por tres posibles padres, es también una multiplicidad de digresiones

en las que se pierden los autores de esos papeles reforzando la ambigüedad sobre la gestación y el origen de Arnulfo. No se puede saber quién es el padre de Arnulfo ni de los otros personajes. Hay hombres que a veces son mujeres, hay mujeres que a veces son hombres, los hijos tienen relaciones sexuales con las madres y las hijas con los padres. No se puede establecer las relaciones de parentesco que son de fundamental importancia para determinar las jerarquías monárquicas. El enemigo principal del rey, que pertenece a una familia legendariamente enemiga a la familia, podría ser hermano de éste. Arnulfo podría ser hijo de cualquiera de los dos o de otros padres. La categoría de príncipe instaaura una serie de jerarquías que ocupan lugares específicos (rey, reina, primer ministro, súbditos, etc.) pero todos los lugares de este texto se encuentran desplazados y son indeterminables. La categoría de príncipe puede estar marcando un origen (el nacimiento del hijo del rey) pero acá el origen se sitúa en la ambigüedad y la indeterminación. La frase en el título "los infortunios de un príncipe" puede pensarse como el origen, como lo que va a dar comienzo a la narración de la historia de Arnulfo, pero esto no ocurre, la historia no empieza. Si la condición de "príncipe" es algo ya bastante ambiguo, la condición de "infortunado" tampoco es un privilegio de Arnulfo, ya que esta condición es lo "natural" de cualquiera de los personajes,

*Se utilizaron en este artículo las cuatro novelas publicadas de Daniel Guebel: **ARNULFO o los infortunios de un príncipe**, **La perla del emperador**, **Los elementales** y **Matilde**

Arnulfo se pierde en esto como "algo más" y el origen no es otra cosa que el vacío.

El lugar central de esta novela no está ocupado por Arnulfo sino por Friulano (como ocurre en **Matilde** con Emilio), este corrimiento de lugar está evidenciando el vacío que es continuamente rodeado por el discurso narrativo.

Inmediatamente después de comenzada la novela, a partir del capítulo II, se presenta la primera digresión que inaugura la postergación de lo que no se va a narrar nunca. La postergación está marcada por breves alusiones que van apareciendo en el texto ("se vuelve sobre algunos acontecimientos (...) de indudable importancia para comprender en que consisten los infortunios del príncipe" p.28; "comenzamos a narrar" p.74; "es de Arnulfo de quien se está escribiendo" p.86; "Al fin hemos retomado la senda principal (...) cualquier digresión, por más prolongada que sea, conduce mi pluma a su propósito: relatar los infortunios del príncipe Arnulfo" p.98). En esta postergación se bifurca el relato, a partir de las digresiones, en una multiplicidad de otros relatos.

Esto es lo que ocurre también en **La perla del emperador**. Una mujer viaja a oriente motivada por una leyenda con el objeto de llegar a poseer la perla del emperador. El objeto que este personaje quiere alcanzar es también el objeto del relato, y como objeto del relato se constituye inmediatamente como el espacio a partir del cual se diseminan una multiplicidad de relatos, de relatos de relatos, de relatos dentro de relatos donde un narrador cuenta la historia de un personaje que le narra un relato a otro personaje que cuenta cómo un personaje refirió una historia a otro y así indefinidamente.

En **Los elementales** el personaje principal cae, en el primer capítulo, en una especie de estado

de coma del que ya nunca se va a recuperar. La narración se despliega en torno a los intentos de sus compañeros de llegar a dilucidar a que conclusiones había arribado Bernetti respecto de los "objetos eternos", especulan y argumentan acerca de cuál podría llegar a ser su teoría (que el nunca les contó) para tratar de alcanzar la forma de llegar a esos "objetos eternos" que no van a alcanzar nunca.

Matilde se escribe sobre la base de la falsificación. Si bien hay en la novela un fuerte artificio montado sobre una cierta "psicología" de los personajes no es, como se ha dicho, una novela psicológica. Los razonamientos y especulaciones del otro, de su pensamiento, de su psicología, no enmarca a la novela bajo el rótulo de "novela psicológica", ya que todas las argumentaciones tienen su punto de partida no en la palabra del otro sino en un silencio, o vacío, en el que el personaje argumentador instala una copia con la que el otro es reemplazado.

Matilde en sí misma no tiene ninguna importancia o, mejor dicho, tiene la impotencia de ser el espacio vacío a partir del cual se va a diseminar la narración.

El texto comienza planteando una relación ambigua en la que Emilio no hace otra cosa que cuestionarse si va a separarse de Matilde o si va a continuar a su lado, sin llegar nunca a una resolución. A partir de las discusiones con Matilde, Emilio elucubra constantes argumentaciones que lo dejan siempre en un punto cero. En los momentos de mayor vacilación recurre a Esteban y éste desacredita lo que Emilio dice que Matilde cuenta. Esteban ficcionaliza esa Matilde representada por Emilio y construye una otra Matilde que después es aceptada por Emilio como verdadera.

Aparecen de esta manera las distintas formas de Matilde. Primero es una mujer casada que tiene una relación con Emilio. Esteban revierte esta situación presentándola desde otra perspectiva: "aceptemos por un momento

la hipótesis de que Matilde no está casada" (p.24). Emilio no tiene ningún incentivo para estar con Matilde y quiere separarse, pero no se separa, Esteban le aconseja que siga con ella, que un día va a llegar a enamorarse. Esto no ocurre. Un día Matilde lo abandona y Emilio se desespera porque, ahora que no está, quiere estar con ella. Esteban insiste en modificar la imagen de Matilde ("Tal vez ella no se haya ido" p.46) y en sumergirla en su propio imaginario (cambia todo lo que Emilio le relató de Matilde: "Marido imaginario, derrame imaginario, viaje imaginario" p.47) hasta darla finalmente (en su propia ficción que Emilio toma como verdad), por muerta (p.48). A partir de este momento (del momento en que se torna inalcanzable) Emilio se desespera y comienza a perseguirla en el más absoluto de los vacíos, la muerte. La invoca, trata de hacerla volver, de hacerla aparecer, ve su imagen que aparece y desaparece. Intenta hablar, comunicarse con ella, espera que Matilde, muerta, desde el vacío, le diga lo que tiene que hacer (así como los compañeros de Bernetti esperan que éste, desde la inmovilidad de su estado de coma, los oriente). Como no obtiene respuesta se resigna. Entonces contrata una arquitecta para levantarle un monumento a Matilde, pero este monumento es imposible de representar, no se puede describir, no se puede poner en discurso, está inmerso en el espacio de lo no narrable: "apenas hubo pronunciado las primeras palabras se encontró con un problema inesperado: no había relación estricta entre aquello que él decía y lo que viera en el sueño, las formas de lo soñado escapaban al cero de su vocabulario y entonces él se debatía presa de una creciente impresión. Vacilaba. Interrumpía sus frases" -p.59- (lo mismo ocurre con un pasaje de **Arnulfo**...: "No sé yo cuánto habrá demorado su hablar, mejor dicho, su merodear por la palabra para no decir nada. Hablaba, hablaba, construía un globo de frases sin sentido" -p.85-). Se habla por horror al silencio, se escribe por

horror al vacío. "Tenemos que hablar" -p.133- le dice Dolores a Emilio, pero ninguno de los dos dice lo que quisiera decir, pese a esto "nada era peor que continuar en silencio" -p.82-. El silencio es el vacío que no se puede soportar en el texto, lo que se hace ante el horror al vacío es hablar, hablar, hablar, decir, aunque sea, lo que no se quiere, llenar el vacío de discurso, llenar el blanco del texto. Emilio, en la primera página de la novela intenta explicarse por qué está con Matilde: "Cuando Emilio pretendió ahondar en esa explicación se encontró con que, a juicio de Matilde, el vínculo que mantenían estaba dominado por las cualidades de lo oscuro y lo inexplicable. Eso le pareció, en primera instancia, interesante" -p.9-. Interesante porque lo inexplicable es lo no narrable que detona el desesperante deseo de narrar. El texto avanza en la narración que fluye de lo no narrable, de la necesidad de alcanzar el monumento (podría pensarse esto, desde

una perspectiva Foucaultiana, como una inversión de metáfora del documento-monumento, como la idea de una narrativa ideal, ilusoria, acabada que, sin embargo, no es posible alcanzar). En este debate se despliega la narrativa, en la forma que va adquiriendo el relato a partir del intento de narrar, "de alguna manera", lo no narrable. (Emilio se pregunta, más adelante, "Cómo puede ser que hablando yo haya conseguido, no traer a Matilde sino crear su perfecta imagen, y dotarla de palabra y cuerpo" -p.143-. Emilio, desde su horror al vacío crea el artificio, la copia, instala la imagen perfecta de Matilde). Mientras Emilio procura llegar a alcanzar el monumento, aparece Matilde. Pero Emilio la niega, para él ahora el objeto no es Matilde sino el Monumento para Matilde, y Matilde es, para Emilio, una copia que viene de la muerte, y para Esteban es una copia de Matilde que viene de la muerte para intercambiar su alma con el alma de la arquitecta.

Entonces Matilde es presentada, es transformada y muere para pasar a ser su propia copia que vuelve desde la muerte a ocupar el lugar de Matilde o el lugar de Dolores.

Emilio pregunta: "¿quién es eso, esa Matilde?" O más precisamente: "Lo que volvió, ¿qué es?" -p.133-.

Matilde es el artificio y la exhibición del artificio, es la ficcionalización de la ficción, un personaje que es la copia de un personaje que reaparece en el texto para ocupar el vacío dejado por su ¿original? ¿Existe el original de Matilde? El original de Matilde es su propio nombre vacío.

Entre copias de copias, entre relatos de relatos se inscribe esta narrativa que consigue que no "podamos dejar de pensar en asuntos accesorios" que no consigamos "concentrarnos en el fascinante asunto central", que se bifurca indefinidamente en la búsqueda de los inalcanzables "objetos eternos".

Leandro Araujo

FOTOGRAFÍAS VALERIA WEISS

Retratos
Eventos especiales
Prensa
Espectáculos
Sociales
Colegios

REVISTA DE
ANÁLISIS
POLÍTICO

¿Es posible derrotar
al menemismo?

**CONTRA
SEÑA**

SABOTAJE A LA CULTURA LIBERAL

LOS SURREALISTAS Y LA SEXUALIDAD

Entre 1928 y 1932, el grupo surrealista mantuvo una serie de doce reuniones dedicadas al tema de la sexualidad. En el número

11 de *La Révolution Surréaliste* (15 de marzo de 1928) se publicaron

los dos primeros encuentros. El resto se mantuvo inédito en los archivos de André Breton. En 1990 la editorial Gallimard publicó -en una edición a cargo de José Pierre- la totalidad de los diálogos bajo el título de *Recherches sur la sexualité*. Se publica aquí un fragmento inédito del sexto encuentro, ocurrido el 3 de marzo de 1928.

Antonin Artaud: Tiendo a considerar el dominio sexual como personal, como algo totalmente reservado y particular. Me entrego como a todas las experiencias de la vida, pero sin esperar nada. Las conclusiones que podría sacar por mí mismo me parecen más provechosas, o serían más provechosas para los demás, según las circunstancias y la manera de formularlas. En encuestas análogas, se entremezcla en la mayoría una cierta ostentación. Pero también, ¿permite una encuesta como ésta discriminar entre la gente sincera y la otra? La sexualidad en sí me parece muy repugnante. Me desharía de ella con gusto y quisiera que todos hiciesen lo mismo. Estoy harto de ser esclavo de esas tentaciones infectas. Sin embargo, reconozco que en ciertos casos uno puede entregarse como a una especie de muerte, pero debe ser una forma de desasosiego poco recomendable.

Péret: ¿la sexualidad tiene para usted una gran importancia en la vida? ¿Su espíritu está más o menos infectado?

Benjamin Péret: Tiene una gran importancia para mí, e influencia el curso de mis ideas.

Antonin Artaud: ¿Sería capaz de apartarlo de un objeto, de un acto? Entre una demanda de orden sexual y una demanda importante de otro orden ¿cuál elegiría, en caso de que, claro está, se produjesen al mismo tiempo?

Benjamin Péret: Para mí una demanda sexual sólo tiene interés si se acompaña de amor, y en ese caso, dejo todo por el amor.

Antonin Artaud: Está cambiando de tema.

Benjamin Péret: Los dos están íntimamente asociados.

Antonin Artaud: Si se puede ligar el amor a una en-

cuesta sobre la sexualidad, esa encuesta no tiene razón de ser.

André Breton: ¿Por qué quiere separarlos?

Antonin Artaud: Porque si no se confunde todo. Mi pregunta apuntaba solamente a la sexualidad. La rehago: "En un caso en donde la cuestión del amor no se plantea, y donde del otro lado habría una demanda de otro orden, ¿cuál de las dos elige Breton?"

André Breton: La segunda, evidentemente. No obstante, soy de la opinión de comenzar por relacionar la cuestión de la sexualidad a la del amor. Toda esta encuesta no tiene otro objetivo que, en el amor, darle a la sexualidad el lugar que le corresponde.

Antonin Artaud: ¿No le ocurrió jamás en la vida un solo caso donde, sin ninguna onda de amor y con una propensión muy leve por una mujer -probablemente de orden físico- haya experimentado un gran placer sexual?

André Breton: Nunca experimenté "placer" sexual, por decirlo de esa manera. Cada vez que hice al amor con una mujer, si bien no tenía la certeza de amarla, menos aún tenía de no amarla.

Antonin Artaud: Breton, hablando de placer sexual, ¿considera sólo el lado físico, no piensa nunca en ese aspecto, o en el acto sexual el placer moral experimentado contiene todo?

André Breton: El único placer que concibo es el moral.

Antonin Artaud: Esa respuesta me parece extraordinariamente tendenciosa y arbitraria.

André Breton: ¿Por qué?

Antonin Artaud: No nos entendemos sobre ninguna palabra que pronunciamos; creo que es necesario un análisis para cada palabra pronunciada si no el debate



se hace imposible.

André Breton: Debe haber un malentendido en relación a la palabra placer. Si se trata del goce propiamente dicho, no rechazo colocarme en el terreno más objetivo.

Jacques Prévert: ¿Cuánto tiempo piensan que pueden estar sin hacer el amor?

Antonin Artaud: Años.

Jacques Prévert: Completamente

de acuerdo.

Yves Tanguy: Yo también.

Benjamin Péret: A mí eso me sería imposible.

André Breton: Para vos, entonces, el amor no está necesariamene en juego porque obedecés a determinaciones psicológicas.

Benjamin Péret: Un espacio de varios años me parece una quimera. No concibo, a priori, que yo pueda estar tanto tiempo sin hacer el amor. Yo no busco hacer el amor, busco una mujer.

Jacques Prévert: Es lo mismo.

André Breton: No es lo mismo. La elección que precede al amor podría prácticamente ejercerse en esas condiciones.

Antonin Artaud: ¿Puede Péret jurar, siendo absolutamente sincero consigo mismo, que no es una idea de sexualidad la que lo impulsa hacia una representación femenina, cualquiera sea?

Benjamin Péret: Es siempre una esperanza en la mujer que conozco la que me impulsa a conocerla.

André Breton: Eso es demasiado vago. Se le puede responder a Artaud que da lo mismo saber si, en un caso como ese, lo impulsa una idea de sexualidad; de la misma manera que da lo mismo saber si los otros actos de la vida pueden estar motivados por un principio de conservación del individuo o de propagación de la especie.

Antonin Artaud: La respuesta de Péret y la de Breton desviaron completamente la pregunta que yo hacía. Yo no hablaba de impulsos enterrados en los limbos de una especie con la cual tengo la conciencia de haber roto, en el tema tratado. Creo que siempre hay que elegir entre representaciones que son netamente de orden sexual, es a eso que apuntaba mi pregunta.

André Breton: No existe un estado de necesidad sexual análogo al estado de necesidad que conduce el alcohol, el tabaco, los estupefacientes.

Antonin Artaud: Existe una necesidad análoga infame. Entre una demanda sexual acompañada de amor, que pueda satisfacer inmediatamente, y una demanda de un orden intelectual muy elevado y que estaría des-

tinada a darle una satisfacción espiritual decisiva, ¿cuál elegiría?

Benjamin Péret: Elegiría la primera, evidentemente, porque eso sería todo para mí.

André Breton: Porque esa demanda acompañada de amor es la única capaz de procurarme una satisfacción espiritual decisiva.

Antonin Artaud: ¿Prévert?

Jacques Prévert: Para mí es imposible que exista una oferta intelectual muy elevada que me dé una satisfacción espiritual decisiva.

Yves Tanguy: La primera, evidentemente. Soy totalmente incapaz de realizar la segunda.

Pierre Unik: Breton expuso muy bien lo que yo hubiese dicho.

Antonin Artaud: Sabía muy bien lo que cada una de las personas presentes era capaz de contestar a una pregunta como esa. Sólo la hice para tener la ocasión de dar mi opinión particular sobre ese punto. Creo que las satisfacciones que el amor es capaz de dar son siempre de una especie bastante lejana y no implican nunca ningún tipo de certeza. Creo con obstinación en las satisfacciones de un orden intelectual opuesto a ese otro orden, al que es superior, ya que implica una idea de posesión más cercana y más firme. Hay en el amor una idea de sumisión y de despersonalización que me es insoportable; y creo que, solo y frente a mí mismo, soy capaz de maravillarme como en un estado equivalente al amor.

André Breton: Al responder hace un momento a la pregunta de Artaud, pasé por alto -con dificultad- la palabra satisfacción, que él usaba. Esa palabra atestigua, para mí, preocupaciones pragmáticas que no comparto de ninguna manera. Si pongo el amor por sobre todo, es porque es para mí el estado de cosas más desesperado y más desesperante que hay. Todo lo que espero en ese terreno, es mi despersonalización. En cuanto a mi sumisión, está tan mezclada con la dominación, que no vale la pena aclararlo. Siento, por fin, la sensación de no ser más libre por nada.

Antonin Artaud: Planteo nuevamente todas las reservas sobre esta cuestión de una palabra que yo tomé en el sentido menos particular, y a la que se obstinan en darle siempre de manera extrema ése sentido. Niego que, de manera habitual y consciente, el desasosiego sea el sentimiento que predomina en el amor cuando se lo busca y cuando se piensa en él. De todas formas, creo que el espíritu concebido en su totalidad tiene recursos más desesperantes que los del amor.

André Breton: Nunca dije que el desasosiego predominase en el amor, sí que lo condiciona. Pero el amor es el "fin" de ese desasosiego y en consecuencia está más allá de todos los recursos del espíritu de los que usted hablaba.

Antonin Artaud: Le hago notar a Breton que hace un rato dijo que si ponía el amor por sobre todo, era porque para él es el estado de cosas más desesperado y más desesperante que hay y que, en consecuencia, tuve razón en responderle que hacía predominar el desasosiego en el amor.

André Breton: Dije eso, es cierto, y sin embargo no



hago predominar el desasosiego en el amor. Eso se debe a que aquí me estoy expresando fuera del amor y con desasosiego de ese mismo amor. Es muy subjetivo, digamos.

Antonin Artaud: En consecuencia podría equivocarme...

Raymond Queneau: El otro día me hicieron esta pregunta: "¿Cree que una mujer le está destinada?" ¿Qué piensa Artaud?

Antonin Artaud: Siempre creí sólo en eso. Pienso que es muy probable que no la encuentre jamás.

André Breton: ¿Qué es esta idea virtual del destino? ¿Si no va a encontrar a esa mujer, como puede decir que le estaba destinada?

Antonin Artaud: La voy a encontrar, necesariamente. Quizás no en esta vida. ¡Debo agregar que pienso lo peor de esa mujer!

André Breton: Yo pienso lo mejor, ya que no me tomo como un hombre libre.

Antonin Artaud: El recuerdo de relaciones que tuvo con una mujer que está muerta ¿exalta o disminuye su idea del amor? ¿Enriquece ese sentimiento de desasosiego que busca en el fondo del amor?

André Breton: Nunca tuve relaciones con una mujer que sepa que esté muerta.

Antonin Artaud: ¿Alguien tuvo relaciones sexuales con una mujer que después murió?

Yves Tanguy: Sí.

Antonin Artaud: ¿Le trajo remordimientos?

Yves Tanguy: ¡No!, síno...

Antonin Artaud: Le aseguro que a mí me aterrorizó y me paralizó por el resto de mis días.

¿Para los aquí presentes, la masturbación es una idea infame? ¿Siempre lo ha sido? ¿A partir de qué momento dejó o comenzó a serlo?

Jacques Prévert: Nunca fue infame, nunca se me ocurrió hacer algo infame.

André Breton: Nunca fue infame, propiamente dicho.

Sin embargo, durante mucho tiempo me pareció una forma muy pobre de salir del paso y algo bastante miserable. ¡Sobre todo sin duda porque admitía que podía tener consecuencias engorrosas para la salud! Es algo curioso, pero cuanto más fui juzgándola admisible, menos me entregué. Sólo me pareció totalmente aceptable desde el día en que me enteré, leyendo un libro de Wittels sobre Freud, que algunos psicoanalistas de la Escuela de Zurich la pregonaban como medio terapéutico en ciertos casos. Desde ese día, no la considero más que como un remedio y tengo contra ella los mismos prejuicios que tengo contra todos los remedios.

Marcel Duhamel: La masturbación nunca me pareció infame. Me entregué con fervor hasta la edad de alrededor de catorce años, después de manera más esporádica.

Antonin Artaud: A pesar de todos los esfuerzos que hice para demostrarme la legitimidad de ese acto, siempre lo encontré infame y me pareció conllevar siempre la misma cantidad de desvalorizaciones de sí mismo.

Bejamin Péret: Ese acto nunca me pareció infame, pero tuvo en mí durante mucho tiempo el efecto de un mal menor.

André Breton: Hago notar que nunca tuvo para mí el sentido de un mal menor sino el de una forma de deshecho moral, allí donde la realización del acto sexual con una mujer no hubiese tenido la misma eficacia.

(Artaud se va).

Traducción: Damián Tabarovsky

¿No sería "fisiológicas"? Sin embargo el manuscrito dice "psicológica". Nota del editor francés.

Taxistas nocturnos -de rostros ahogados al amanecer, cuando ya no hay oportunidades ni pasajeros que justifiquen la vigilia- paran en La Curva. Los que viven en las pensiones de la zona comen el plato del día. Las mujeres que uno ve en La Curva llevan tapados de otra época, zapatos toscos comprados en oferta en los negocios de un metro por un metro de las galerías de las terminales ferroviarias a vendedoras rapaces hábiles para maniobrar en ese espacio para hamsters, carteras que podríamos encontrar tiradas en un baldío luego del saqueo, exceso de maquillaje. Mujeres que viven en las pensiones de la zona, que sueñan con un hombre que las lleve de vacaciones, les convida de su cigarrera de oro, un hombre que aleje la muerte con regalos y el vértigo de su pié en un acelerador de lujo.

Zona de fábricas ruinosas y frigoríficos. Un hombre mira una película para borrachos en la que un ladrón camina de cabeza, como una mosca, sobre los tesoros custodiados, confabulación de una minoría: el equilibrio de la injusticia. Una de esas películas que uno ve pasada la tranoche, para no sentir el paso del tiempo y dejar de tener conciencia de la situación: una habitación alquilada, en los suburbios, la luz gris de la pantalla, la película para borrachos: en las horas más deshabitadas, con nervio eléctrico, las alarmas esperan al sofisticado ladrón de ojos que se desliza en la oscuridad como agua que se expande en una superficie llana mojando todo lo que está a su nivel. De la mueca del ladrón salen chispas cuando burla los sistemas de alta seguridad que abren, como perros, sus bocas negras. Un ladrón -su alma vendida desde siempre- acostumbrado a viajar al fuego y a la música de delitos increíbles. Si nos conociera pensaría que somos idiotas, incapaces de realizar su acto de acróbata para nadie. No me preocupa su juicio; me alcanza con saber que soy un hombre solo, en los suburbios de fábricas ruinosas y frigoríficos en donde la carne congelada se conserva como si fuera el tesoro que el ladrón de la película intenta robar.

* * * * *

Molina se subió las solapas del abrigo y pensó en las naranjas que había comprado el día anterior. Se había lavado la cabeza y los sobacos en una canilla -entre escombros, medio agachado- a la que le decían la ducha. Trabajaba de albañil. Pensó en lo que tenía -unas naranjas- y en lo que le gustaría tener -una mujer-. Cuando Molina pensaba en mujeres, pensaba en putas.

* * * * *

Daniel, un chico venido de un pueblo de Entre Ríos, escuchaba, en un grabador enorme con luces que se prendían y apagaban al ritmo, AC/DC: Moneytalks. Había dejado la puerta abierta. Quería compartir con los demás habitantes de la pensión, y tal vez del planeta, la música que lo hacía feliz. Se lustraba los zapatos. Molina lo saludó. No tenía ganas de hablar con el chico pero quería demorar su encuentro con las naranjas. Pensaba

que la música que escuchaba su vecino era una mierda. Daniel trabajaba en una de esas oficinas estatales con muebles color angustia. Había llegado a la capital hacía un año y medio. Se había dejado crecer el pelo y había ahorrado hasta que pudo comprarse el grabador y la campera de cuero. Al principio se preocupaba porque el pelo le crecía para arriba y en lugar de melena tenía un casco de rulos; pero cuando vio una foto del cantante de

PAREDES DELGADAS

por: **MARCOS HERRERA**

Sacrilegio (un grupo de trash local) se quedó tranquilo: tenía el pelo igual que él.

Molina invitó a Daniel a comer a La Curva. Una mesa en el medio del bar. Comen con ruido el guiso del día. De vez en cuando hacen un comentario con la boca llena.

* * * * *

Todos los mediodías está en la plaza, chiflado, el vendedor de globos. Empuña los hilos tirantes que se elevan a un cielo blanco, atiende a las mujeres, recibe sus monedas y les da el globo que ellas o sus hijos eligen. El vendedor de globos anda con su pánico a cuestas, lo lleva a todos lados, como el ruido de las monedas en el bolsillo de su pantalón harapiento, como el olor a tabaco (arma sus propios cigarrillos con la destreza de la mano que no empuña los hilos de los globos).

En invierno, a las cinco se va de la plaza. En verano se queda un poco más. Cuando llega a la pensión no saluda a nadie; va directo a su pieza y se encierra. Ata los globos que no vendió a un travesaño que el mismo puso en un ángulo de la habitación y se sienta en la cama a contar el dinero.

La luz del mediodía se agota en sus ojos chiflados

que miran intranquilos a las mujeres que se acercan. Parece un espía que teme ser descubierto.

30°C; se acuerda de lo que dijo la radio esa mañana y transpira más. Recordar el pronóstico del servicio meteorológico estimula sus glándulas sudoríparas. Mira sus globos -manada del mediodía controlada por su pulso- agitados por el viento cálido y hunde su boca de tabaco.

* * * *

Gervasio (por Artigas) Salvi y Alejandro "Mono" García comparten la pieza. Ambos vinieron a parar acá luego de muchas vueltas. Gervasio (por Artigas) Salvi había escondido en su casa a un primo tupamaro que luego fue atrapado por el ejército (lo torturaron con nuevas técnicas postauschwitz: más dolor, más aguante de la víctima; y dijo muchos nombres, lugares, quién lo había escondido. Su boca molida dijo todo lo que sabía y después inventó porque los que lo interrogaban no estaban conformes; después estiró la pata). Así que Gervasio (por Artigas) Salvi tuvo que huir con las dentelladas de sus perseguidores rozándole los talones. Llegó a Bs.As. con mujer y botijas. Luego de un mes de morir de hambre le dijo a su esposa que se volviera, que cuando él consiguiera un trabajo fijo la llamaría. La mujer y los hijos volvieron a Montevideo y se instalaron en la casa de los padres de la mujer. Al tiempo, dijo Gervasio, se casó con un milico y me mandó al frente, dijo Gervasio al consternado auditorio, me encontraron y me persiguieron a tiros por la calle, dijo, me metí en la embajada sueca y les dije que de ahí no me movía, que afuera me estaban esperando para matarme, dijo Gervasio al consternado auditorio, los rubios sabían lo que estaba pasando y me pusieron en un avión, dijo y en las bocas de los que escuchaban bailaron insultos contra la traidora. Gervasio (por Artigas) Salvi llegó a Estocolmo con lo puesto y unos

billetes del país con los que se compró un abrigo. En la Oficina de Asuntos Latinoamericanos llenó una planilla con sus datos. Profesión: tornero. Le consiguieron trabajo en una fábrica. Se dislocó el hombro y le dieron licencia por accidente de trabajo. Se curó rápido, pero engañó al médico para seguir cobrando el sueldo sin ir a la fábrica. Cada vez que le tocaba el control se daba un golpe y se dislocaba el hombro. Estuvo así dos meses. Veía t.v. hasta que se acababa la programación, se levantaba al mediodía y a las cinco de la tarde iba a un bar de latinoamericanos a cantar boleros. Se cansó de la nieve y anunció su partida: me voy a la playa, al sur. En Italia vivió como vagabundo. En Grecia trabajó en un lanchón que paseaba turistas y contrabandeaba electrodomésticos a Turquía. La prefectura desbarató la organización y Gervasio, que logró huir, se fue a Londres. A la semana escupió las aguas del Támesis y partió rumbo a Sidney, Australia. Recorrió la isla infinita: desiertos, ovejas, canguros protegidos por ecologistas, cowboys incansables bebedores de cerveza que levantaban polvaredas con sus jeeps. Cuando volvió a Bs.As. fue como si nunca hubiera estado en esta ciudad.

El compañero de pieza de Gervasio, Alejandro "Mono" García, tenía pedigree. Pero le había vuelto la espalda al doble apellido combatiendo en las filas del ERP en Tucumán. Luego de la derrota, salvó el pellejo escondiéndose en la cordillera. Llegó al pacífico, a una aldea de pescadores en donde se quedó un año. Después fue a México.

Gervasio y el Mono se conocieron en la pensión. Ambos habían llegado pidiendo la pieza más barata. Les dieron una para compartir.

* * * *

Es una noche especial. Daniel y Molina se encuentran en el pasillo con el globero y lo invitan, esperando la



negativa, a apostar a la pieza del Colorado. El globero acepta.

En la pieza del Colorado ya están Gervasio y el Mono. El Colorado, Gervasio y el Mono se sorprenden al ver al globero que, sin sacar las manos de los bolsillos, los saluda.

La cosa es así: una de las paredes de la pieza del Colorado (la de la cabecera de la cama) da a una casa de velatorios. Ponen un vaso contra la pared y apoyan, por turnos, la oreja en el vaso; por los ruidos que escuchan tienen que decidir si a quien velan es muerto o muerta. A cada jugador le corresponden dos minutos de auscultación. Cuando todas las orejas pasaron por el vaso, hacen las apuestas. Si todas las apuestas coinciden en el sexo del difunto, apuestan si lo velan a cajón abierto o cerrado. Después van a la casa de velorios y averiguan quien ganó.

* * * *

A las doce de la noche, Sandra toma su tercera copa de champagne dando sorbitos que manchan con rouge el cristal. Esa mañana había acariciado a su gato y había llorado la muerte de su amiga. Fue la primera en notar la presencia de los seis extraños. Los seis extraños: Gervasio, el Mono, el Colorado, Molina, Daniel y el vendedor de globos no podían creer lo que veían. ¿Qué hacía esa fiesta tan lujosa ahí, en esa funeraria suburbana?

Molina y el globero habían ganado. Apostaron hembra. Maquillada y vestida como si se tratara de su boda, yacía la mujer. Molina había escuchado a través de la pared que se llamaba Milli.

Gervasio notó la mirada de Sandra y se acercó a preguntarle a quién velaban y por qué de ese modo. Sandra explicó que Milli había pedido que se la velara así, en algún lugar de los suburbios. Sus padres eligieron esa funeraria.

De los seis extraños, cinco se quedaron: el globero se fue a contar los billetes que ganó a su pieza.

* * * *

Me alcanza con saber que soy un hombre solo en una habitación que alquilé para esconderme, piensa; la vista fija en la pantalla en donde el ladrón camina por el techo gracias a un sistema de sogas y poleas, para burlar las alarmas. Faltan quince minutos para la una y, mientras el ladrón lleva a cabo su acto de acróbata para nadie, ve pasar (la puerta de su pieza está abierta) al vendedor de globos que vuelve a su habitación. El resto de los jugadores se quedó en la funeraria; toman champagne. Sandra, la amiga de la difunta, les explica quién era Milli.

Milli: 30 años, drogadicta, maniaco depresiva, pintora de prestigio en ascenso (su muerte prematura ayudará: la muerte termina de consolidar a los malditos; en nuestra cultura, la muerte es la culminación de la metáfora insinuada en la obra, dice un tipo de lentes asomándose al féretro).

-¿Y ustedes?- pregunta Sandra. El Colorado le

explica lo de las apuestas, el vaso en la pared, etc. Daniel, Molina, Gervasio y el Mono acompañan con cabeceos las palabras del Colorado.

Al lado, en la pensión, un hombre de ojos acuosos apaga la t.v. y fiel a una retórica, se sirve ginebra: me alcanza con saber quien soy, la habitación alquilada para esconderme, esta hora, la noche que se abre, el revólver abajo de la cama, las palabras amenazantes en el teléfono. Se asoma al pasillo iluminado por donde hace un instante pasó el globero, la cara apretada como queriendo plegarse para entender su locura, rumbo a su pieza.

El hombre, recostado contra el marco de la puerta, toma el liquido incoloro: hasta que no vengan a buscarme no voy a pegar el ojo. Entra en la pieza y vuelve a llenar el vaso.

* * * *

Sandra, entusiasmada con lo que le cuenta el tipo de pelo anaranjado y cara marcada por cicatrices y picaduras de viruela, llama al hombre que sentenciaba asomado al ataúd para que conozca el original modo de apostar que tienen los extraños.

* * * *

Escucha el ruido de la puerta, deja el vaso y agarra el arma. Sale al pasillo y apaga la luz. Sabe que el vendedor de globos está en su pieza, así que espera oír las voces de los demás apostadores que vuelven. Los que me buscan no saben que estoy acá, trata de convencerse. La puerta se cierra y las voces de los apostadores no llegan hasta sus oídos que, alertas, escuchan los pasos de por lo menos dos hombres pesados subiendo las escaleras. Retrocede apuntando al hueco por donde van a aparecer los que suben. Está descalzo y no hace ruido. Se mete en el baño que está al final del pasillo y piensa: acá los espero, yo sé quien soy.

* * * *

Que sea en los suburbios y que haya champagne. Eso, dice Sandra, puso Milli en la nota que escribió antes de bajarse el frasco de barbitúricos.

* * * *

Los apostadores llegaron antes que la policía.

-¿Qué carajo...?- dijo Molina al ver a los dos matones tirados en el pasillo, sobre la sangre que les salía del cuerpo.

-Ahí hay otro- dijo el Mono señalando las piernas del hombre que todos los días se sentaba frente al televisor para ver los bodrios de la traspornoche. Gervasio fue al baño, escuchó que el hombre se quejaba con voz débil y les gritó a los que estaban en el pasillo que llamaran un médico. Gervasio se inclinó y sostuvo la cabeza que el hombre levantaba para decir: yo sé quien soy.