banco credicoop
Cooperativo Ltdo.
En Comercio Exterior, Brindá un Servicio Como a Usted le Importa

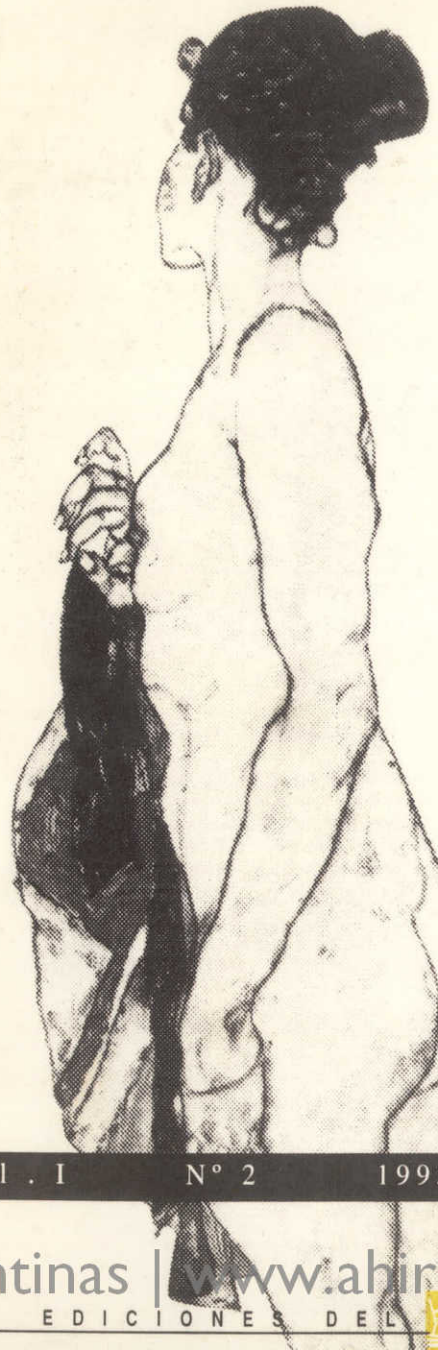
SEGURCOOP
Cubra sus Riesgos

Previsol
Compromiso con la Gente

CABAL
La Tarjeta que Sirve

TRAMAS

PARA LEER LA LITERATURA ARGENTINA



Escritura, Cuerpo y Sexualidad

Vol . I Nº 2 1995

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

EDICIONES DEL CAMINANTE

TRAMAS

PARA LEER LA LITERATURA ARGENTINA

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

PRESENTACION

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

Editor Responsable
Osvaldo Iachetta

Director
Carlos Gazzera

Consejo Consultivo
Abelardo Castillo
Ricardo Piglia
Andrés Rivera

Dirección
Néstor Aguilera
Soledad Boero
Claudio F. Díaz
Ana García Armesto
Andrea Guiu
Carlos Perna

Referatos de este número
David Foster
[EE.UU.]
Eduardo Peñafort
[Argentina]
Susana Romano Sued
[Argentina]

Referatos de próximos números
Pampa Arán de Meriles
Ana María Camblong
Liliana Heker
Sylvia Iparraguirre
María Elena Legaz
Roxana Patiño
Jorge B. Rivera
David Viñas

Referatos número 1
Jorge Lafforgue
María Paulinelli

Dossier de este número
Sandra Garabano
Gabriel Giorgi
Gustavo Pablos
Omar Torioni

Secretariado de Redacción
Néstor Aguilera
Carlos Perna
Claudio F. Díaz

Suscripciones
Soledad Boero

Tramas Bibliográficas
Ana García Armesto

Canjes-Donaciones
Hilda Garbino Nogueira

Corrección
Susana Fiorito
Andrea Guiu

Fotos
Carlos Ludueña

Relaciones Institucionales
Silvina Odetto
Roy Rodríguez

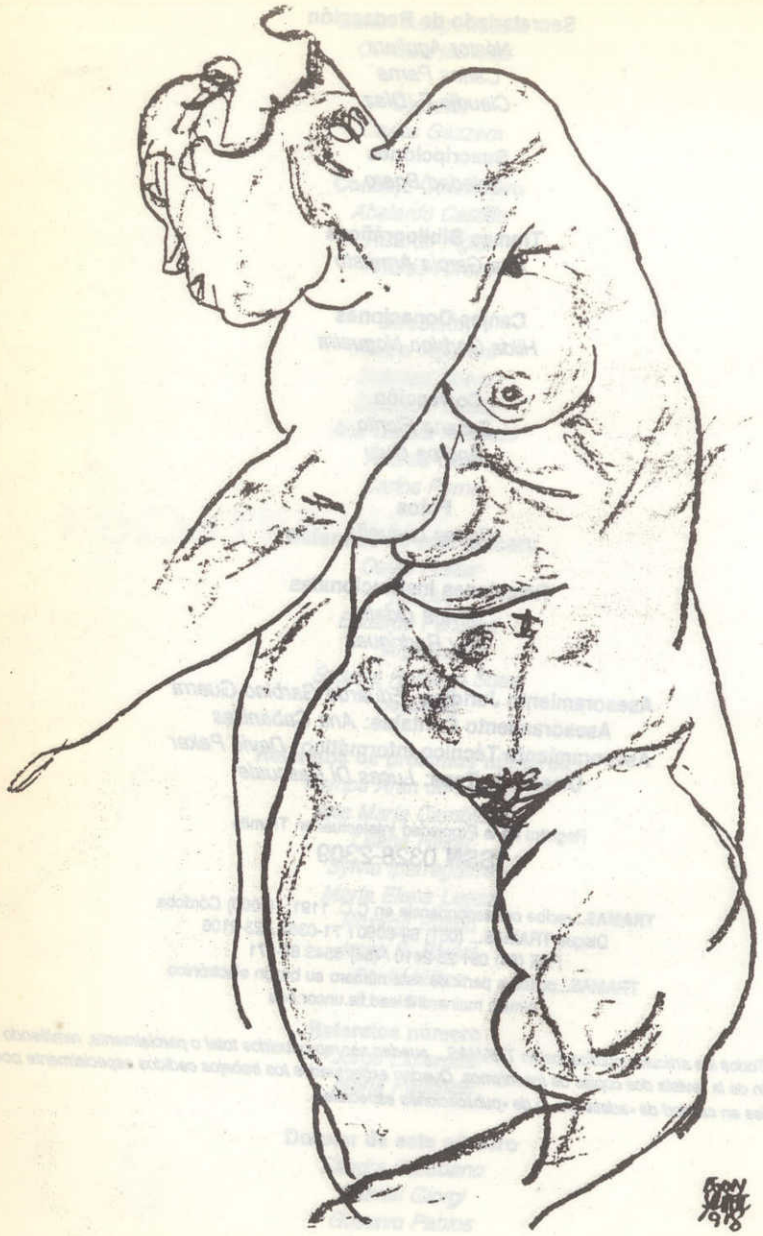
Asesoramiento Jurídico: *Eduardo Garbino Guerra*
Asesoramiento Contable: *Ana Cabanillas*
Asesoramiento Técnico-Informático: *David Peker*
Diseño de Tapa: *Lucas Di Pascuale*

Registro de la Propiedad Intelectual en Trámite
ISSN 0328-2309

TRAMAS...recibe correspondencia en C.C. 1191 - (5000) Córdoba
Disque TRAMAS... (051) 89-6060 / 71-0363 / 23-2106
FAX (54) 051 23-2410 / (54) 0543 88-171
TRAMAS...posee a partir de este número su buzón electrónico
e-mail: mainardi@lead.fis.uncor.edu

NOTA: *Todos los artículos publicados en TRAMAS... pueden ser reproducidos total o parcialmente, remitiendo a la Dirección de la revista dos copias de los mismos. Quedan exceptuados los trabajos cedidos especialmente por las editoriales en calidad de «adelantos» o de «publicaciones especiales».*

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar



PRESENTACION

En el primer número de nuestra revista intentamos dar respuesta al por qué de una revista como ***Tramas...,*** dejando de manifiesto la vital necesidad de que nuestro proyecto se insertara dentro del entramado social, tratando de definir una posición que se construye sobre la base de la creación de nuevos territorios. Territorios en los cuales las voces que no encuentran espacios para manifestar sus diferentes "visiones del mundo", puedan hacerlo (con la microutopía de, por lo menos, crear instancias de discusión y debate en torno a las prácticas y discursos dominantes).

Visión del mundo legítima, esquemas de percepción dominantes; ¿queda una grieta para el cambio, para la diferencia? Quizá la fisura se produzca a través de otra mirada, otras voces, otros sujetos experimentales, que intentan a través de sus prácticas dar cuenta de la necesidad vital de repensar las estructuras dominantes como construcciones, no como esencias, como maquinarias defectuosas generadoras de un poder más defectuoso y enfermo aún.

¿Por qué esta elección temática, por qué esta ecuación entre los elementos cuerpo, sexualidad y escritura? Quizás porque son los soportes fundamentales sobre los que la Historia se inscribe.

En este jóven país, por segunda vez finisecular, la Historia, nuestra historia, se nos aparece más que como un saber, como el violento acoso de la memoria que lucha contra aquellos que se empecinan desde el poder en fundar un estado y una cultura del olvido. Porque sólo de esta manera, en el seno de una sociedad desmemoriada, nuestro pasado queda siempre a merced del "nuevo orden", que legitima su poder en la negación precisamente de ese pasado que visualiza como un caos y no como un núcleo de experiencias históricas en las cuales deberíamos repensar para poder construir nuestro futuro. El presente es, por lo tanto, la permanente falacia de una reorganización (nacional) basada en el miedo y en el olvido.

Cada poder de turno construye, pues, sus relatos, elaborando sus construcciones sobre el pasado y ofreciendo como única alternativa válida, sus propios "simulacros de salvación"; lo legítimo (la ley) es enunciable desde el Estado; toda disidencia es intolerable; toda crítica al modelo, terrorista.

Creemos, por lo tanto, que hablar del cuerpo, la sexualidad y la escritura, es hablar de los distintos planos en que el sujeto experiencial y los distintos sectores de la sociedad en su conjunto, entran en tensión con el Estado y la ley en sus diferentes manifestaciones.

Un Estado-ley que invade, no sólo el escenario de lo público, sino también nues-

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

tras zonas más privadas, a partir, por ejemplo, de la imposición de un solo recorrido, una sola geografía legítima del cuerpo y al mismo tiempo de una gramática de los sexos, en donde se fijan las normas de su uso: masculino y femenino parece ser, por ejemplo, la única yuxtaposición posible dentro de esa gramática.

Es hablar, también, de la reglamentación de los cuerpos en el seno de una sociedad y en un sistema particular de producción que determina condiciones materiales de existencia.

Y es preguntarse indefectiblemente por esa otra ley: la lengua, campo de tensiones donde se efectúan todas las luchas sociales entre el deber-ser de la ley y las prácticas concretas de los sujetos que se apartan, en mayor o menor medida, de la misma, en actos de sumisión, adhesión, resistencia, o subversión de lo instituído.

Teniendo en cuenta este escenario de tensiones, ¿qué lugar ocupa específicamente la palabra del intelectual?

Resulta un tanto engañosa la idea de que el intelectual es aquel que se distancia del poder del Estado para desplegar su mirada crítica sobre el modelo impuesto. Está claro que la construcción, legitimación y permanencia de un modelo hegemónico de Estado es producto (también) de intelectuales. Por lo tanto no hay un único espacio preestablecido en la sociedad para la palabra del intelectual. Es más, no hay espacio. Y esa debería ser la carencia movilizadora de todo intelectual crítico, un "no lugar", un vacío necesario y preocupante donde la palabra fermenta en lo "no decible" y toma cuerpo: el cuerpo de la evidencia; una evidencia que es siempre "evidencia de verdad".

Pensar a partir de ese vacío, traer a la palabra ese "no decible" (por el peso de la sanción), y comprometer al cuerpo en el gesto mismo de la palabra, fue y es tarea activa y responsable de numerosos intelectuales a lo largo de nuestra historia, desde los oradores de la revolución hasta aquellos que no callaron ni callan los abusos y los crímenes más recientes. Tarea que por sus características no es común a la de cualquier intelectual, menos aun en este presente plagado de obsecuentes y aduladores, donde hasta la imagen del intelectual al servicio del poder oficial suele derivar en ridículo bufón de corte.

No es casual que, en ***Tramas...***, nuestra serie se haya iniciado con un número dedicado a Rodolfo Walsh, ya que en su rol de escritor e intelectual, el eufemismo teórico se transforma en la más cruda realidad: su palabra construye la violencia del cuerpo social en la década del 70, y su mayor evidencia de verdad fue sancionada con la muerte.

¿A qué tensiones, a qué luchas, a qué sanciones estaremos sometidos, en la medida en que no asumamos la construcción de nuestro pasado como la confluencia de diferentes voces que hagan más creíble nuestro presente?

Néstor Aguilera
Soledad Boero

TEXTOS CRITICOS FUNDAMENTALES

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

TRAMAS EN DIALOGO CON NICOLAS ROSA

LENGUA Y ESTADO: HACIA UNA GRAMATICA DE LOS CUERPOS

Entrevista de ***Néstor Aguilera***

--Partiendo de la relación cuerpo-voz-escritura, propongo, en principio, ubicarnos en esa especie de "bisagra" (entre el cuerpo y la voz; entre la voz y la escritura) donde se producen o inician los procesos de la significación simbólica; y preguntarse qué ocurre más acá de la escritura, en ese espacio semiótico de productividad donde el cuerpo se encuentra con otros cuerpos (lo social) para constituir, de alguna manera, la escenografía desde donde significar(se).

--Desde el punto de vista de la Historia, es evidente que el concepto de representación ha primado, o por lo menos ha sido el privilegiado, con respecto a la representación de orden político, o a la representación de orden imaginario en otro nivel, pero al mismo tiempo a la representación de las escenas en una sociedad determinada. Por ejemplo, si pensamos en Grecia, pensamos en última instancia en el ágora. Esta es la única manera de pensar la cultura griega, porque la cultura griega crea su propio espacio. De alguna manera, la reflexión de la historia consiste en establecer una relación entre los sistemas políticos y el espacio donde circulan esos sistemas. Lo interesante, en la perspectiva contemporánea -sobre todo me refiero a Duby por un lado y a Le Goff por el otro-, es que no analizan el concepto de representación desde la perspectiva de su formación socio-económica, sino más bien desde el punto de vista, yo diría totalmente ideal, de la conformación de un imaginario a partir de un presupuesto que podríamos llamar simbólico. Cómo se constituye el imaginario y sobre todo la colectivización de ese imaginario, que es un problema para mí de orden histórico-político fundamental. Es interesante, entonces, desde la perspectiva contemporánea, ver la historia de los países más antiguos, la constitución de esos países desde el punto de vista de sus propias escenas. La escena, por otra parte, es típica de la constitución política de la urbs. Es importante señalar que la constitución del campo democrático va generando un espacio que generalmente llamamos espacio de la urbs, que se opone, a mi entender, al espacio que podemos llamar campestre, al espacio del campo, y en el caso de nuestro país, al espacio de la pampa. Ahí se genera un espacio que de alguna manera tiene que ver con un rechazo total a las formas en las cuales se organiza la constitución de la urbanidad. ¿Qué quiero decir con esto? El espacio del campo, el espacio del "ager rusticus", es un espacio que considero anarquista. Eso se puede probar curiosamente desde la perspectiva de la literatura argentina, y sobre todo desde la literatura gauchesca, cuya escenografía del campo es el sur, pues allí se encuentran dos universos fundamentales de la literatura y la historia argentinas; estoy hablando de la conquista del desierto que es una experiencia sanguinaria: la destrucción total del indio y, simultáneamente, estas idas y vueltas -término martinfierrano- de los gauchos, que eran también formas de itineración del exterminio.

--Esto último se relaciona con el trabajo que Josefina Ludmer dedica al género gauchesco, donde se plantea que el "uso" de la voz (del gaucho) implica, en el plano de la

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

historia, el uso -yo diría ab-uso- de su cuerpo.

--Eso es muy importante, porque en la pregunta aparecía la relación entre el cuerpo y la voz. La voz como un elemento puramente incorpóreo no tiene sentido. No hay voz sino voz encarnada, y se encarna en un cuerpo, eso es fundamental. Es interesante, porque existe una larga tradición, por lo menos en la cultura occidental, que se ha ocupado de esta problemática. Dentro de los grandes filósofos contemporáneos hay que pensar, por ejemplo, en Derrida, y en un texto suyo: ***La voz y el fenómeno***, donde hace todo un trabajo a partir de las teorizaciones husserlianas; pero lo interesante es que posteriormente Derrida va a chocar con el concepto de voz. La voz, de alguna manera, es siempre voz perdida. Sobre ese presupuesto la escritura aparece como algo tangible, algo que de alguna manera aparece como inscripto en la cultura. Sin embargo, en la contemporaneidad vuelve el registro de la voz. Vuelve el registro de la voz en todos los aspectos; yo mismo he trabajado algunas de esas posibilidades y veo que la voz no es solamente esa voz articulada desde el aparato fonador, sino también todas las formas en las cuales el cuerpo se hace mención, con las cuales el cuerpo se anuncia y simultáneamente se denuncia; que va desde el grito, desde el llanto, desde el lloriqueo del que nace, la voz láctea, hasta prácticamente el lamento y la queja melancólica; la vocinglería de la ciudad, en donde se entremezclan las voces humanas con las voces de la ciudad, las voces de los autos, las voces de los colectivos. Esa vocinglería de la ciudad que, y esto dicho desde mi mentalidad un tanto provinciana (las provincias psíquicas), se relaciona con esa mentalidad imperialista de los porteños, que está vinculada con lo que podemos llamar "la salida". Creo que hay en esa voz porteña un registro puramente mercantilista: la salida al mar dulce y a la mar océano.

--Volvemos nuevamente a la escenografía de lo urbano, y creo que esto permite remitirnos a la organización de un estado social, y al poder simbólico de un Estado que prescribe una normativa, una gramática de los cuerpos coercitivamente análoga a la de la lengua, y que se basa, dado el caso de las sociedades capitalistas, en su sistema de producción. Allí creo que el poder de lo simbólico regula, legisla, controla, limita a los cuerpos en la libre producción de sus enunciados.

--Son tres elementos: cuerpo, lengua, producción. Es casi una oportunidad que usted me da para hablar de Deleuze, y para hablar del cuerpo desde la perspectiva simbólica. Insisto demasiado en esto, y he pasado largo tiempo tratando de visualizar y de ver cómo transcurre la historia del cuerpo desde el punto de vista simbólico, y en su relación con el cuerpo imaginario, siguiendo, en última instancia, la tripartición de los registros establecida por Lacan. Pero me parece que la evidencia fundamental del cuerpo, lo real del cuerpo, es, en definitiva, aquello que se impone. Es interesante porque a partir de esto se generan todos los elementos discursivos, fundamentalmente de la literatura e incluso del discurso de la historia. Actualmente se trabaja mucho, no sólo la presencia del cuerpo, sino las manifestaciones del cuerpo; incluso la erótica del cuerpo, sobre todo tratando de rever qué ha pasado, por ejemplo, con las formas del erotismo en la edad media. Y es curioso, porque después podemos pasar al Renacimiento, podemos pasar a la época moderna, pero estamos siempre ante lo mismo: todo esto es pura discursividad. Hay dos elementos básicos donde el cuerpo aparece como real absoluto: el crimen y el asesinato. Pero el concepto de criminalidad no sólo pasa por el asesinato, sino también por toda esa forma, digamos salvaje, con la cual el sujeto humano tiende a relacionarse con el otro. Y esto se vincula con el concepto de autoagresividad; el hombre intentando sobrevivir desplaza su propia energía libidinal para

agredir al otro. La larga tradición del famoso saludo entre los hombres, que generalmente es la forma de la cordialidad, siempre se sostuvo que era una manera de detener la agresión del otro: hay que tomarle las manos para no ser agredido.

Por otra parte, la famosa relación entre ley y transgresión (la transgresión funda la ley; la ley funda la transgresión), si es que existe o que funda, en última instancia, el registro imaginario-simbólico de la constitución de lo humano y de la sociedad humana, se me ocurre que pasa por elementos totalmente deslizantes, o lo que llamaría, desde la perspectiva deleuziana, "fluídicos": la permanencia del fluido, la permanencia de esa cosa deslizante entre un sujeto y el otro; la constitución del sujeto a partir de otro, pero al mismo tiempo la colectivización de los sujetos humanos: primero el grupo, luego el grupo extendido, posterior, y simultáneamente como fundador, el elemento que llamamos clase; la clase en el sentido marxista del término. Eso ha dado origen a muchas postulaciones; por ejemplo todo lo que ha hecho Sartre, sobre todo en la ***Crítica de la razón dialéctica***. En ese momento Sartre se preocupaba por ver las relaciones entre lo subjetivo y lo objetivo. Si la clase aparece como lo objetivo -históricamente objetivo- en una sociedad determinada, o por lo menos en las sociedades capitalistas, ocurre este problema: cómo aparece la subjetividad. ¿La subjetividad es anterior al concepto de objetividad o la objetividad preside la constitución de la subjetividad? Entonces, si la relación es dialéctica, habría que explicar -y ese es el problema en Sartre- cómo al nivel de la constitución de la familia -que puede ser entendida no sólo desde la perspectiva familiarista sino desde la perspectiva de la constitución del núcleo originario en donde se viven las experiencias edípicas-, entonces, habría que pensar cómo se pasa de lo puramente subjetivo a lo puramente objetivo y su dialectización.

--Creemos que en Osvaldo Lamborghini, sobre todo en *El niño proletario*, se ensaya algún tipo de respuesta al respecto...

--Es oportuna la cita de Lamborghini, y yo agregaría a alguien más, a Néstor Perlongher. En el caso de Osvaldo Lamborghini vemos que organiza -en el momento de desorganizar- la construcción de colectivos. Es curioso, porque se supone que siempre los trabajos que he leído sobre Lamborghini hacen hincapié respecto a ciertas cosas que son medianamente evidentes en el texto, y no han visto en última instancia, sobre todo en los últimos textos de Lamborghini, cómo él constituye ciertas formas que llamo imperiales, ciertas formas de imperios; imperios que son de alguna forma totalmente distópicos, están fuera de la constitución de la organización social. Por eso se llaman imperios, no porque sean imperialistas. Hay, es cierto, un registro totalmente sacralizado en Lamborghini que viene seguramente de su lectura de Artaud, y de Nietzsche, pero al margen de eso, lo interesante es remarcar cómo se constituyen en la literatura argentina ciertas formas -formas para salirse de alguna manera de la realidad, o para postular otros tipos de realidad- de sociedades llamadas imperiales; pienso en Saer. Saer vuelve al pasado, constituye una sociedad en el crimen, en el asesinato, en el exterminio, y sobre todo, en la transgresión fundamental, hablo por supuesto de ***El entenado***. Angélica Gorodischer elabora ***Kalpa Imperial*** un vasto y definitivo imperio, el de las sucesiones y, por ende, el de las secesiones. En el caso de Lamborghini, él se proyecta hacia el futuro: la constitución de un imperio que de alguna manera tiene que ver con esta atopía y distopía fundamentales; no son formas de reinos utópicos, para nada. Es interesante que en la literatura argentina se dé este tipo de intento, y si uno quiere rastrearlo lo vamos a encontrar en muchos otros escritores. Estoy pensando en Aira: no funda imperios ni territorios, pero sí sus poblaciones. Es como si se formulara, en esta línea de la

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

literatura argentina, la negatividad absoluta de aquello que aún no ha sido excluido de nuestra propia realidad, porque no hay que ser ingenuos: acá nunca se constituyó ninguna forma de organización política. Eso que llamamos la democracia no es nada más que una larga lucha para poder constituirla. Es una historia de fracasos.

--Y eso no sólo forma parte de nuestra realidad periférica, sino que se hace extensible a toda la historia pasada y reciente de occidente.

--Es que indudablemente uno llega a la conclusión de que la paz es sólo un pequeño intermedio en la guerra continua. Hay que pensar en una guerra ininterrumpida, dislocada o frenada por momentos de paz. Las dos guerras del Peloponeso, por ejemplo, son una sola guerra interrumpida por una pequeña tregua; la segunda guerra mundial, perdóneme que sea excesivo, no terminó todavía. Y esto se relaciona con un axioma fundamental que manejo: el crimen funda la cultura. Le voy a dar una ejemplificación, que no pasa por la literatura sino que pasa por el cine. Hay una película que ya tiene muchos años, pero creo que es una clara imagen de lo que podemos llamar "la constitución de la civilización", que simultáneamente está basada en la destrucción; me refiero a ***2001, Odisea en el espacio.*** En la primera parte, que es la introducción a la película, se plantea toda una antropología histórica: cuando el mono está emergiendo, para constituir eso tan precario que denominamos lo humano, vemos que descubre algo, está jugando con huesos de otros monos que han muerto, y de repente le rompe la cabeza a otro mono con uno de esos huesos; en el momento en que él descubre eso que llamamos el arma, descubre la cultura. Es ahí donde se funda la cultura. Al mismo tiempo se funda la herramienta pero también se funda la criminalidad.

--Retomando lo anterior, nos gustaría que se centrara en la relación de esos tres elementos de los que hablaba (cuerpo, lengua, producción), pero en ese punto de encuentro específico que es el de la creación literaria.

--A mí no me gustaría hablar desde el concepto de "creación", pues remite a "proceso de creación", que es un concepto propio del siglo XIX y que constituye la estética de comienzos de siglo. Se supone que este concepto, que de alguna manera es imitación de la operación divina, constituye, en el nivel de lo puramente literario, lo que llamamos el "autor creador". Freud mismo, que de alguna manera no participaba de esa ideología pero utilizaba la terminología propia de la época, habla de la creación literaria, pero fundamentalmente cuando habla del sueño habla específicamente de "trabajo". Esto, que pareciera ser un mero problema de terminología, es importante que haya aparecido espontáneamente en nuestra conversación, pues yo también utilizo sin pensarlo el término "creación" como arrastrado en última instancia por la ideología, pues no forma parte de mi propio universo discursivo, sino de la voluntad explícita y potente de la ideología. Es importante, decía, que aparezca porque precisamente nos permite decir: esto de creatividad siempre sugiere que es como Dios. ¿Desde dónde creó Dios el mundo? Desde la Nada, se dice. Y eso ha persistido a través de todas las ideologías hasta la actualidad y, sobre todo, en el campo de la creación que llamamos estética. A mí me interesa, por lo tanto, hablar de "producto" y de "sujeto productor", que también es una instancia que puede ser discutida, pero de alguna manera se acerca más a lo que uno quiere decir. El problema se plantea cuando queremos asimilar el concepto de producción económica al de producción artística o simbólica. La pasión amorosa en las formaciones capitalistas es co-extensiva a la pasión del dinero. Una forma

de producción y de reproducción social, con sus mecanismos económicos y financieros, sus formaciones políticas, son formas que pueden ser *deseadas* por el sujeto. El dinero genera nuevas formas de ilusión y formas de temporalidad: la del tiempo del trabajo enmarcado por el desarrollo de la producción de rentas y de ahorro en el "frame" del dinero, por acumulación y por dispendio. En toda la literatura, desde Balzac -ascenso y descenso de las grandes fortunas-, una ruleta social propone el tema del "jugador", desde Dostoievsky hasta Saer donde se reproduce la lotería social, el azar programado de los instintos y del deseo. En la contemporaneidad, la aparición de nuevas fuentes de materia prima en la circulación social (lesbianas, homosexuales, prostitución masculina, el travestismo) está enmarcada por los fenómenos de la aceleración de los consumos de la sociedad y justifica el robo, la exacción y el agotamiento de las clases trabajadoras en oposición a las clases consumidoras. Pongamos la realidad virtual de los medios masivos en su lugar exacto: la noticia divirtió y conmovió: un dignatario de la iglesia ortodoxa pagaba sus deleites amorosos con jóvenes de la clase media a $ 300 por una sesión. Simultáneamente, el gobierno proponía su plan social donde nuevas formas de trabajo serían pagadas con $ 200 mensuales. El sexo como forma de oferta y demanda en la nueva sociedad capitalista provoca simultáneamente una nueva forma de "rareza" social por la incorporación de nuevos actores sociales (clase media y alta) y se ha desclandestinizado: la oferta es pública y anónima. Pero, ay! el sexo, tanto en su variante de mera expectación como de su práctica, *singulariza, señala*, hace de la circulación una detención y del anonimato una exposición, una denominación. En el plano social, la "aristocracia" sexual que preside los trabajo de Bataille, se ha vuelto lujosa: el sexo no es lujo, es una mercadería, y por ende, tarde o temprano, entrará en los circuitos de la mercancía y del mercado.

En la contemporaneidad, la oposición entre Lacan y Derrida, tenderá a reducirse, quizá no habrá coincidencias, pero sí podemos postular que dicen lo mismo, en distintas tonalidades, el tono psicoanalítico y el tono filosófico, una entonación teñida de rasgos escriturarios, desde las cartas de amor (falsas) de Derrida al Seminario "Encore" de Lacan; un rasgo común que me apasiona: la carne, forma corporal de la sexualidad, de larga tradición cristiana (el pecado de la carne) ahora transida por variantes metafísicas y sentimentales; una carnoterapia y, por qué no, una carnocracia. Pero al mismo tiempo, el Otro Racial de ambos dos: Deleuze, este Otro absoluto de la tradición filosófica francesa, no es ni Sartre ni la fenomenología, sino que vuelve a reponer la tradición desvaída de Bergson (Materia y Memoria), o la de los incorporales estoicos. La incorporalidad sólo puede ser pensada en la actualidad como una teoría de la materia, de la materia carnal y, por ende, como una teoría del cuerpo. La materialidad del cuerpo está filtrada por la anatomía y sus destinos, por la fisiología y sus avatares, por la energética tanto física como libidinal, y por la matemática fractal, el cuerpo como objeto fractal. Pero también la química, las transformaciones químicas del cuerpo, su evolución y sus circunvoluciones, su medida y su desmedida, el cuerpo como *res extensa* y como *res fluida*, toda una teoría del fluido que debe ser pensado como una lógica de Drácula que yo he llamado exanguinización, la absorción y deglución y devolución de flujos y reflujos del cuerpo: las materias del cuerpo: la sangre, el semen, la mierda, la saliva, el orín, la expectoración y el atragantamiento de las vejigas aspiratorias y respiratorias y sus relaciones imaginarias con la circulación política de los equivalente generales. Pareciera ser que la politización de los fluidos está en su propia circulación, en su eflorescencia, dispersión, extensión, ventosidad y aspiración: una política de los fluidos. Y el flujo como fluencia vuelve a Deleuze: el deseo está allí donde hay algo que fluye y refluye, corre, se deshace, se organiza y se desorganiza en los flujos pasiona-

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

les. La pasión es una desarticulación de los efectos temporales, una contrarrestación de la economía psíquica que desata la convulsión, la agudización, el paroxismo, por momentos histérico, por momentos paranoico. En el plano textual el uso nomádico y polívoco de la síntesis fluyentes operan con formas segregativas, expulsivas, itinerantes, desmultiplicadas. Leer un texto no es jamás un ejercicio erudito -a menos que la erudición sea usada como fuerza de choque- a la búsqueda de significados, menos todavía un ejercicio altamente textualizado a la búsqueda de un significante, sino un empleo productivo de la destrucción de la máquina de escribir y de leer o, si se quiere, de las máquinas deseantes, haciendo uso y abuso de las metáforas locomotivas de Deleuze.

--En esto estamos de acuerdo, a pesar de que la lengua nos suele "traicionar" en las prácticas de nuestro discurso...

--Uno nunca tiene las palabras para decir lo que quiere decir. La palabra está en falta. Es interesante lo que dijo Adorno: debo volver a mi país, debo volver a mi lengua, debo volver a mi idioma, porque lo que tengo que decir sólo puedo decirlo en mi propia lengua. Y dejó los Estados Unidos para regresar a Alemania. Pero lo que dice Barthes, que es contradictorio, también es cierto: la lengua es fascista, sólo nos obliga a decir lo que dice y no lo que queremos decir. Yo me inclino más por Barthes; yo siento que de alguna manera la lengua limita la productividad del propio pensamiento. Uno piensa muchas cosas y sólo puede decir una sola cosa, porque la continuidad sintagmática de la lengua no permite esa eflorescencia del pensamiento. De alguna manera el trabajo sobre la lengua es un trabajo en el sentido más negativo del término: cómo sacarme de encima esta lengua que me está oscureciendo. Por eso, en otra línea, en el campo más alto de la poesía, vemos que la poesía es el trabajo más profundo y a veces más subterráneo contra la lengua. Toda gran poesía convoca al silencio.

--Y de ese trabajo sobre la lengua, ¿qué es lo que usted puede aprehender, y qué es lo que se le escapa del cuerpo y de su historia en el registro de la escritura?

--Hay que tener en cuenta que nuestra tradición occidental pasa por la escritura alfabética, que es una tradición muy pobre. El alfabeto no da cuenta de todas las posibilidades de expresión del hombre, no da cuenta, incluso, de todas las emociones y sentimientos que el hombre quiere transmitir. Piense usted, por ejemplo, en la expresividad de la lengua española; evidentemente no puede pasar por los signos de interrogación o por los signos de admiración. Qué quiero decir con ésto, tiene que articular toda una nueva retórica para expresar los efluvios de la pasión, las formas de incomodidad del cuerpo, las formas del aburrimiento, las formas del desacomodo corporal. No puede expresar todas las fantasías; entonces solamente la retórica y todas las formas de la retórica, se pueden prestar para llegar a paliar las deficiencias de la lengua, para poder expresar otro tipo de cosas. Y siempre va a quedar limitada. Siempre, de alguna manera, la lengua es un menos. Yo he elaborado por ahí dos puntos de vista: la lengua es la *máspalabra* y la *lengua en menos*. La posibilidad de que la lengua vaya más allá, y cuando la lengua tiene lo que podemos llamar un defecto, el defecto de lengua, *la defección de la lengua*; que es lo que pasa un poco en Borges. Borges no solamente hablaba sino que escribía perfectamente en español, en francés y en inglés. Tenía una larga experiencia con respecto a la lengua y a las interlenguas y a la multiplicidad de lenguas, y sin embargo, a él le faltó una experiencia que es intraducible en lenguas: la experiencia de la pobreza. En la historia contemporánea, vuelvo a insistir en

lo que decíamos antes, estas escenas de la vida privada, que aparentemente parecieran no estar conectadas con los grandes fenómenos, o en donde no aparecen explícitamente las relaciones de orden socio-económico que fundarían esa extrañeza del cuerpo en una sociedad determinada; y sin embargo, nos ofrecen registros de la historia interesantes; lo que pasa, por ejemplo, en la relación de la vida privada y la vida pública, entre el escenario privado y el escenario público; que eso está en la mente de todas las personas que se ocupan no solamente de la literatura, sino también de la historia, de la filosofía, etc.; porque es interesante marcar el escenario desde donde uno supuestamente piensa, y desde donde uno supuestamente escribe.

En el mundo contemporáneo, por ejemplo, el espacio privado aparecería por un tipo de registro que de alguna manera nos pesa: el registro de la biblioteca; ¿espacio privado o espacio público? Me lo he preguntado, porque es el resorte de toda la combustión de la cultura radicada en ese objeto que es el libro, tan presente en nuestra cultura, que se nos hace invisible. El libro es invisible para nosotros porque está en la cotidianeidad. Si las enciclopedias, los diccionarios, resumen la biblioteca -y ésto es casi un pensamiento borgeano-, qué pasa con aquellas otras experiencias que no han podido ser escritas pero sí inscriptas en el registro de la historia; por ejemplo los sueños que soñaban los sujetos en el siglo XVII; o las experiencias sexuales que tenían los hombres en el año 1952, para precisar una fecha. La única manera de reconstruirlo es ver el sistema económico que preside esa sociedad; las formas imaginarias y la constitución del imaginario colectivo en esa sociedad, y el registro que tuvo como instancia, por ejemplo, a la ley simbólica del lenguaje que preside el pensamiento de esos sujetos. Entonces uno puede, de esta manera, imaginar qué pensaban esos sujetos; pero el problema es si puede haber una historia de la "sensibilidad": ¿Cómo sentían esos sujetos? ¿Cómo se puede ver el registro íntimo de la Historia? Es un poco difícil; quizás es aquello que de alguna manera va a permanecer oculto, aquello que no puede ser contado. Hay ciertas cosas que son inenarrables. Cuando Lacan dice "Il n'y a pas de rapport sexuel", *rapport* significa también *escritura*, una especie de informe, es decir, "no hay informe posible de la experiencia sexual". Por eso se habla tanto del amor. Las largas parrafadas que vienen desde la poetisa Safo, pasando luego por toda la Edad Media hasta la contemporaneidad, con todos los trabajos que se han hecho sobre el amor, noto ahí toda una larga serie que podemos llamar la cuantificación de los elementos, pero, al mismo tiempo, la ausencia, la falta constitutiva: no se puede hablar de la relación sexual. Primero porque es disimétrica, lo que siente el hombre no lo siente la mujer; lo que cuenta el hombre de lo que siente, también es disimétrico de lo que cuenta la mujer que siente; ahí ya empiezan a aparecer los problemas, e incluso una cosa fundamental: de qué estamos hablando ¿de eso que llamamos el deseo, o estamos hablando del goce? Es un problema que es casi irresoluble. Está allí, y es interesante que aparezca porque es un objeto duro, tan duro como el brillante, y por lo tanto a partir de eso nosotros podemos volver a pensar, pe o no u e e dec ue odamos esolve ese t o de m ste o. El m ste o es eso, es la roca fuerte de cada uno de los pensamientos que tenemos. Los pensamientos van hasta un cierto nivel; nuestra sensibilidad va hasta un cierto grado, después está lo otro y eso otro es inescribible, irrepresentable.

--De todas maneras, más acá o más allá de la escritura, el cuerpo tiene su propia retórica de la representación...

--En el momento en que uno se exhibe, y de alguna manera esa exhibición puede pasar por

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

un cuerpo vestido, pasa por algo fundamental que ya no es la representación sino "la postura". Todo cuerpo que se quiebra en alguna postura se vuelve erótico, y por momentos pornográfico. Por eso la iglesia católica como institución siempre ha sostenido que las vírgenes que acompañan al calvario y que tienen que representar algún sistema de llanto y de dolor no pueden tener rasgos, en las manos sobre todo, que denoten alguna forma de nerviosismo histérico o alguna forma de dolor extremo. Hay una continencia del dolor porque en el momento en que la postura empieza a quebrarse, aparece algo raro. Ese algo raro yo lo llamo erotismo. Entonces, habría una contradicción muy flagrante en esa postura contorsionada de Santa Teresa de Jesús, en la famosa estatua de Bernini, en esa contorsión en donde aparece eso que llamamos, ya ni siquiera el placer, sino lo que podríamos llamar, con Lacan, el goce. El goce de a uello ue es, como d cen los míst cos, nefable; de lo cual no se puede hablar y de lo cual no habría representación posible. El cuerpo divino, el cuerpo católico -católico quiere decir universal-, está presidido por el enunciado afirmativo de la proposición universal, es cuerpo cristiano, cuerpo de la iglesia, de los mancomunados y de la feligresía. El cuerpo del Barroco es cuerpo de la substancia gozante, de la materia sufriente. El cuerpo católico es demostración de las verdades universales: el deseo, el goce, el dolor y el sufrimiento. Cuerpo lacerado, cuerpo no cristiano sino *crístico*, tan espléndido en los escenarios de las estatuas tombales del Renacimiento. El cuerpo de Santa Teresa es cuerpo flechado, horadado, retorcido, la *retorsión* agudiza el cuerpo, lo expone y al mismo tiempo lo desespera, lo hace vehículo de la materia gozante. Si las Meninas de Velázquez son el primer ataque a la representación clásica, el cuerpo semidesnudo del cadáver del ladrón en la lección de anatomía del Dr. Taalp de Rembrandt, es cuerpo simultáneamente demostrativo y mostrativo: se muestra para demostrar, donde confluyen los ejercicios del amo y del esclavo, del maestro y del alumno, del señor y del siervo. El cuerpo de la Virgen y el cuerpo de Jesús en las pinturas del siglo XVI y XVII son una explosión de la carne pero marcada por el duelo y la melancolía. Al cuerpo del Jesús, ornamental y vestido, en *La Última Cena* de Da Vinci, sólo es posible darle una significación si lo hacemos objeto de la traición de Judas: en la mesura de su aproximación puede develarse la desmesura de su acción. La pasión del Banquete y el discurso de Diótima sólo pueden medirse en la aproximación solapada de Alcibíades al grotesco cuerpo de Sócrates. Alcibíades sabía que la fealdad es una desmesura de lo bello, y Sócrates sabía que la seducción era efecto del discurso. Es interesante que la iglesia católica haya demostrado esta posición totalmente ambigua: la negación total de los placeres del cuerpo, pero la mostración del cuerpo, sobre todo del cuerpo de Cristo. La imagen del cuerpo crístico me produce algo que de alguna manera puede producir un poco de espanto. Hay algo que está vedado del cuerpo de Cristo, que nunca ha sido representado: el falo crístico. Ha habido, no obstante, ciertos heresiarcas de la iglesia que han hablado del falo crístico. El problema, que es un problema de orden semiótico, y también del orden del misterio, es que la iglesia católica ha designado de alguna manera tanto la desaparición del cuerpo de Cristo como la desaparición del cuerpo de la virgen, porque se producía el fenómeno de la ascención en cuerpo y alma al cielo. La pregunta es ésta: ¿dónde están los cuerpos? Yo diría ahora para responder a ésto: ¿en qué nivel imaginario-simbólico real están los cuerpos? La tortura presentifica el cuerpo.

--Ya que usted menciona a la tortura, nos parece importante, para cerrar este diálogo, que hiciera referencia a los sucesos que instalaron, una vez más en la sociedad argentina, el aún no cerrado debate sobre los años más oscuros de nuestra reciente historia: me refiero a esta nueva y patética imagen de los "arrepentidos" que pretenden inmoralmente lavar sus culpas en el plano del discurso; discurso en donde los cuerpos y la historia siguen ausentes. La pregunta, pues, sigue siendo la misma: ¿Dónde están los cuerpos?

--Es un problema gravísimo porque afecta no sólo al plano discursivo sino también al plano ético. El concepto de desaparición tiene que ver con el concepto de guerra y simultáneamente con el concepto de criminalidad del cual hemos venido hablando en tanto fundador de la cultura; pero esto no justifica a nadie desde el punto de vista ético. La desaparición en última instancia del objeto concreto, que es el cadáver, implica, en el plano imaginario de la cultura, el borramiento de la traza, el borramiento de las huellas de la historia, y el borramiento del asesinato que se produce en nuestro país en un momento determinado. Toda la historia argentina es historia de asesinatos. Es probable que alguien sostenga que la historia de Francia también lo es; pero no lo es tanto. La historia de Inglaterra también tiene que ver con los asesinatos; es una historia shakespiriana, llena de ruido y furor. Y la historia argentina no está tan llena de ruido y furor, pero sí de mucha sangre y de mucha muerte.

Durante la época de la dictadura, cuando yo vivía exiliado en Italia, aparecían personas que me preguntaban o me hacían entrevistas; y era una cosa muy difícil de entender. En un momento determinado una persona muy allegada a mí vino al país, y volvió de alguna manera reprochándome: "Pero cómo, de acuerdo a lo que vos dijiste, yo pensé que iba a encontrar los cadáveres amontonados en cada una de las esquinas, y no vi nada." Esa era la desaparición: no hay marcas concretas, por eso son desaparecidos. Pero esas marcas van a quedar inscriptas en toda la historia argentina, desde el fusilamiento de Liniers hasta la contemporaneidad. Es evidente que hay dos formas de muerte: la muerte asumida y la muerte empleada, mejor dicho, marcada por los otros. Hay una muerte que, no la justifico, pero de alguna manera puede ser, desde el punto de vista ético, aceptable, me refiero al suicidio, la muerte que uno se da; pero al mismo tiempo es una muerte que pasa por un régimen de fuerza, es decir, por aquellos que tienen la fuerza. Porque toda cultura que esté basada en lo que podemos llamar principios democráticos, si no se cuida termina siempre volviéndose militar. Esa es la experiencia de nuestro país: la militarización de la cultura. Ya no hablo de que sólo los militares manejen la cultura, sino que, de tal manera, yo podría decir que en la contemporaneidad -y ya han pasado muchos años del ejercicio de la democracia representativa en nuestro país- todavía la cultura sigue siendo militarizada; hay algo de "milites" en la cultura, hay algo de presión continua, aún en aquellas personas que quieren demostrar el espíritu democrático y lo demuestran por la fuerza. Porque tal vez lo que está en evidencia es el hecho del fracaso de la democracia representativa; porque el problema es éste: ¿Dónde está la escenografía de la representación? ¿Cómo se puede paliar el hambre de la gente a través de la libertad de prensa? Me gustaría que alguien me lo respondiese. También tenemos formas de la desaparición en la contemporaneidad. Las otras eran más evidentes, más cinematográficas, pero las de ahora son formas constantes: la desaparición paulatina de la gente que no tiene qué comer. Cuando el salvajismo era evidente pasaba solamente por el asesinato y por el crimen, entonces el referente, el significante y el significado ocupaban su lugar, pero ahora en la cultura del simulacro de la representatividad democrática: "Usted tiene derecho al voto; haga lo que quiera", le dicen. Ahora bien, si se muere de hambre no va a tener fuerza para ir a poner el votito: hay una duplicidad de la cultura democrática, la de la "panza llena" y la de la "panza vacía", que fundan una retórica rabelesiana y una retórica desagregada, anarquista; y una retórica monástica, miserabilista.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

LA REPRESENTACION DEL CUERPO EN LA POESIA DE ALEJANDRA PIZARNIK[1]

Por ***David William Foster***

"Thinking through the body", como lo establece magníficamente la ambigua frase de Gallop (con "through" que puede leerse tanto como una preposición locativa o como una partícula verbal), significa la insistencia en apuntalar y reapuntalar la experiencia humana en un cuerpo que está problematizado tanto como parte de un cuestionamiento materialista de la primacía occidental de la inmanencia y como parte de las prioridades socio-culturales actuales en amenaza a la integridad y la supervivencia del cuerpo. En este contexto, ello significa que cuando el cuerpo es tematizado, o bien, utilizado, como un campo semiótico de referencia y simbolización, es de esperar que sea introducido como un significando problemático más que como uno ya establecido.

Pizarnik era una mujer, una judía, la hija de una familia de inmigrantes refugiados, una lesbiana, una esquizofrénica clínicamente certificada que pasó sus últimos años en una institución (se quitó la vida en su casa durante una salida de fin de semana), una suicida (en un país donde el suicidio es aún una ofensa capital), y una poetisa. El enorme interés crítico que su trabajo ha estimulado, tanto durante los períodos de dictadura militar en Argentina (1966-73, 1976-83), cuando sus obras circulaban mayormente en forma clandestina, y durante el período posterior a 1983 cuando una producción cultural previamente suprimida y fragmentada pudo ser sujeta a intensas interpretaciones sociopolíticas, ha permitido que haya sido leída dentro de múltiples y divergentes registros interpretativos. No obstante, existe un consenso crítico de que la poesía de Pizarnik (tanto en la forma de verso tradicional, como en la forma de microtextos en prosa carentes de métrica) es de una importancia indiscutible.

1 *"The Representation of the Body in the Poetry of Alejandra Pizarnik"*, en ***Hispanic Review***, 62 (Summer 1994), págs. 319-347. Traducción de **José Luis Caccia.**

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

LA REPRESENTACION DEL CUERPO EN LA POESIA DE ALEJANDRA PIZARNIK[1]

Por ***David William Foster***

nadie me conoce yo hablo mi cuerpo
(Pizarnik, *"Los pequeños cantos"*, ***Textos de sombras y últimos poemas***, 62)

Visión enlutada, desgarrada, de un jardín con estatuas rotas.
Al filo de la madrugada los huesos te dolían. Tú te desgarras. Te lo prevengo y te lo previne.
Tú te desarmas. Te lo digo, te lo dije. Tú te desnudas. Te desposees. Te desunes.
(Pizarnik, *"Extracción de la piedra de locura"*, ***Extracción de la piedra de locura***, 58)

I

Un interés en la representación del cuerpo en la cultura contemporánea implica una serie de inquietudes entrelazadas: 1) una atención a un supuesto conocimiento científico (o, tal vez ahora, contracientífico), siempre en expansión, acerca de la estructura y función de los componentes del cuerpo, incluyendo diferentes formas sistemáticas de clasificar aquellos componentes; 2) la relación entre el cuerpo propio y la percepción que uno tiene de él, que van desde los sentimientos espirituales interiores hasta las diferentes formas de la auto-contemplación; 3) las cuestiones ideológicas asociadas con la clasificación de los cuerpos en términos de sexo, raza, u otra característica metonímica; 4) los usos del cuerpo, ya sea instrumentalmente (p.ej., como el sitio de la manifestación política, como en la protesta pública, o como el sitio de la represión política, como en la tortura) o reflexivamente (p.ej., para propósitos de placer sexual o expresión artística, como en los textos de representación tales como el teatro y la danza); 5) la politización del cuerpo como una metonimia para las cuestiones sociales, como en el caso de signos explícitos de preferencia sexual; y, finalmente, 6) la preocupación por los límites del cuerpo; hasta qué punto es o no es autónomo, auto-contenido, o perceptualmente independiente y hasta qué grado algún aspecto del cuerpo puede ser definido en relación a otro, individualizado o colectivizado (p.ej., funciones lingüísticas, sexualidad -incluso la masturbación involucra el imaginar a otros-). No necesita ser enfatizado que muchas de estas consideraciones pueden ser vistas como distintas facetas de un simple imperativo: la necesidad de comprometerse en una práctica sostenida de repensar el cuerpo en contrapunto con cualquier ideología que lo juzgara como ya definido (cf. Benstock, Ch.2: *"Signifying the body feminine"*, cf. también Turner, Featherstone et al; Goldstein).

1 Deseo agradecer las contribuciones provistas a este ensayo por mi asistente de investigación, Gustavo Geirola. El soporte para la ejecución de este estudio lo proveyó el *Women's Studies Program of Arizona State University.*

"Thinking through the body"[2], como lo establece magníficamente la ambigua frase de Gallop (con "through" que puede leerse tanto como una preposición locativa o como una partícula verbal), significa la insistencia en apuntalar y reapuntalar la experiencia humana en un cuerpo que está problematizado tanto como parte de un cuestionamiento materialista de la primacía occidental de la inmanencia y como parte de las prioridades socio-culturales actuales en amenaza a la integridad y la supervivencia del cuerpo. Esto no tiene necesariamente que significar que el cuerpo (en lugar de, digamos, alguna otra dimensión putativa de la experiencia humana como la mente y el espíritu, o un fenómeno emocional particular como el amor o la aventura) haya asumido una centralidad obsesiva en la cultura contemporánea, y en particular, en cualesquiera que sean juzgados como sus sectores de vanguardia. Pero ello significa que cuando el cuerpo es tematizado, o bien, utilizado, como un campo semiótico de referencia y simbolización, es de esperar que sea introducido como un significando problemático más que como uno ya establecido. Resulta claro que esto significa algo más que simplemente re-observar el cuerpo desde diferentes perspectivas o descubrir nuevas vistas del cuerpo (p.ej., reciente tematización de los genitales, particularmente en fotografía). Más bien, significa interrogar las bases mismas sobre las cuales se ofrece cualquier definición del cuerpo como un todo o sus componentes. No es suficiente, por ejemplo, refocalizar una contemplación del cuerpo femenino; uno espera, como punto de partida, un cuestionamiento de la definición de cuerpo femenino y de la legitimidad de representarlo artísticamente en primer lugar.

Quizás para referirse a la necesidad de deconstruir el cuerpo sea demasiado fácil una caracterización de la posición que uno está describiendo. Sin embargo, en una gran proporción ello significa desensamblar ciertos postulados establecidos, particularmente aquellos que se relacionan con las caracterizaciones esencialistas y la implicación de que hay algo ya conocido en relación al cuerpo y aquellos que suponen que la posición del cuerpo en la sociedad está ya fijada por parámetros antes del nacimiento y maduración de cualquier cuerpo individual, personal. En forma concomitante, alude a las dificultades para sostener apropiadamente cualquier comprensión del cuerpo construida desde la posición de una conciencia individual, sin importar si esa construcción es la consecuencia de internalizar presupuestos culturales o de fraguar un conocimiento excéntrico en contrapunto con los presupuestos culturales. En donde, tal vez, las consideraciones anteriores de la amenaza a la supervivencia del cuerpo se focalizaban sobre la naturaleza hostil y las condiciones de vida, la conciencia en discusión aquí involucra algo más, tal como la amenaza ideológica a la cual una auto-construcción de un individuo, basada en el cuerpo, está sujeta -algo similar al motivo de la vibración de la campana que una poetisa como Sylvia Plath ha legado a la literatura contemporánea o, en nuestra búsqueda de antecedentes, el signo del empapelado amarillo, del cuento epónimo de 1892 de Charlotte Perkins Gilman.

1 La frase es intraducible si se quiere mantener la ambigüedad a que alude el autor, ya que en español, es necesario utilizar dos frases distintas para las dos lecturas que acepta en inglés dependiendo de cómo se considere la palabra *"through"*. En el caso de leerla como una preposición locativa la forma sería *"Pensando a través del cuerpo"*, si se la lee en cambio como una particula verbal, la forma sería *"El pensamiento atraviesa el cuerpo"*. El doble sentido es pues evidente. [N.T.]

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

II

En los quince años posteriores a su suicidio, la poetisa argentina Alejandra Pizarnik (1936-1972) ha surgido como una figura crucial de la escritura feminista contemporánea de Latinoamérica. La conciencia cultural asociada con su persona y su producción literaria incluye las principales tensiones de la marginalización occidental, con las inflexiones específicas provistas por la sociedad argentina. Pizarnik era una mujer, una judía, la hija de una familia de inmigrantes refugiados, una lesbiana, una esquizofrénica clínicamente certificada que pasósus últimos años en una institución (se quitóla vida en su casa durante una salida de fin de semana), una suicida (en un país donde el suicidio es aún una ofensa capital), y una poetisa. El enorme interés crítico que su trabajo ha estimulado, tanto durante los períodos de dictadura militar en Argentina (1966-73, 1976-83) cuando sus obras circulaban mayormente en forma clandestina y durante el período posterior a 1983 cuando una producción cultural previamente suprimida y fragmentada pudo ser sujeta a intensas interpretaciones sociopolíticas, ha permitido que haya sido leída dentro de múltiples y divergentes registros interpretativos. No obstante, existe un consenso crítico de que la poesía de Pizarnik (tanto en la forma de verso tradicional, como en la forma de microtextos en prosa carentes de métrica) es de una importancia indiscutible.

Mi trabajo previo en torno a Pizarnik se había centrado en las once viñetas en prosa que conforman ***La condesa sangrienta*** (1971), las cuales tratan de la figura de Erzébet Báthory, una noble mujer húngara del siglo dieciseis acusada de la tortura y muerte de más de seiscientas jóvenes en rituales aparentemente destinados a proporcionarle belleza y juventud eternas. He examinado las interpretaciones de Pizarnik de las dimensiones lesbianas de los rituales de Báthory en ***Gay and Lesbian Writing in Latin America*** (1991). Un ensayo separado, como parte de un examen de las versiones literarias de la violencia y el poder durante las dictaduras militares argentinas, está destinado a la cuestión de cómo ***La condesa sangrienta*** puede ser leída como una alegoría del poder patriàrcal, con Báthory constituyendo una de las torturadoras que considera Mary Daly, un modo de ver el texto que explica de qué modo la Condesa fue capaz de proseguir sus sádicos rituales con relativa impunidad y por qué el tratamiento que le da Pizarnik ha provocado tanto interés en el contexto del análisis de la ideología neofascista de las dictaduras militares (Foster, ***"Of Power and Virgins"; Daly, 96).***[1]

[1] Debe quedar para otro estudio examinar la creación de la "leyenda Pizarnik", aquella de un "poète maudit" mujer que ha servido de esperado modelo para una generación de poetas argentinos, particularmente dentro del contexto de la tirania militar y la conciencia general de un repudio al modo de Babbitt de una norma bohemia de poesia. Un examen de la construcción de tal leyenda tendrá que tomar en cuenta cuántos escritos de Pizarnik fueron publicados por establecimientos tales como la Editorial Sudamericana y la desvergonzadamente oligárquica revista ***Sur,*** de Victoria Ocampo (cf. Piña sobre la imagen de Pizarnik como "poète maudit"; en relación a Pizarnik y ***Sur,*** cf. King 194-95). En cierto sentido, Pizarnik es la contraparte argentina de la

(continúa...)

El presente ensayo analiza la poesía de Pizarnik con respecto a una cuestión relacionada al trabajo previo sobre ***La condesa sangrienta***: su representación del cuerpo femenino. Uno puede esperar, con todo derecho, encontrar muchas de las estrategias para deconstruir las tecnologías masculinas de género en la poesía sobre mujeres escrita por hombres, y no es necesario avanzar demasiado en la lectura de Pizarnik para descubrir procedimientos para la desfamiliarización de los lugares comunes standars de atractivo femenino: la reformulación intensamente irónica e incluso sarcástica de los tropos de descripción y evocación, y el desplazamiento de una conciencia de una tradición en la poesía de la voz poética femenina por una retórica de la apropiación de la dicción masculina, con todas las desconcertantes ambigüedades que tal apropiación implica. Estas estrategias en varias combinaciones caracterizan una tradición feminista contemporánea en la poesía desde una perspectiva "medusiana", para aludir a la famosa frase de Helene Cixous.

Sin embargo, lo que específicamente querría focalizar aquí, en un intento de perfeccionar la presencia de las estrategias antes mencionadas como ellas específicamente aparecen en las obras de Pizarnik, es el enjambre de figuras retóricas en relación al cuerpo humano. Pizarnik escribióen un momento en el cual la identidad lesbiana como tal no podía ser directamente articulada (por cierto que hace tan sdo diez años que la literatura argentina puede jactarse de un proyecto lesbiano-gay explícito). Como consecuencia de ello, su poesía, escrita en español, una lengua en la cual las marcas de género son consistentemente evidentes (cf. Read passim), está caracterizada por una evasividad en torno a la identidad genérica de la voz poética y su destinatario y por la adopción de un discurso amoroso femenino/masculino normalizado, convencional. La pregunta que debe formularse es si uno puede o no, más allá de semejante concesión a las limitaciones sociales sobre la expresividad erótica (una parte de la pregunta es si aún resulta apropiado asumir que Pizarnik estaba haciendo concesiones), identificar una codificación poética del cuerpo humano -sus contornos físicos, sus sensaciones experimentadas, y sus proyecciones lingüísticas- que validen la importancia atribuída a Pizarnik en términos de las diferentes categorías de marginalización mencionadas más arriba (ver los estudios en ***Body Guards*** sobre cuestiones de ambigüedad genérica). Más específicamente, la importancia que Pizarnik supuestamente ocupa para una identidad lesbiana, ¿se confirma por una retórica de expresión poética que socava el heterosexismo hegemónico? ¿O habría un modo específicamente Talmúdico de ver el cuerpo de la mujer como el sitio de corruptas obscenidades?

Una pregunta más desafiante, dentro del contexto de la reivindicación que Deleuze y Guattari hacen de la esquizofrenia, es si es verdad o no que lo que fue juzgado como la enfermedad mental fundamentalmente suicida de Pizarnik no provee, por cierto, una comprensión significativa dentro de una reestructuración de la experiencia sexual, anclada en un particular sentido físico/mental del cuerpo que se halla en sus textos. Una investigación de estas cuestiones y otras que surgirán en el riguroso escrutinio de la poesía de Pizarnik en el marco descripto, proveerá las bases para una caracterización de su producción más allá de

[1](...continuación)

pintora mexicana Frida Kahlo, quien constituye también un poderoso ícono feminista del cuerpo dolorido de la mujer (ver Schaefer, Ch. 1); de manera concomitante, uno puede hablar también de un "mito Frida Kahlo".

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

las descripciones estilísticas y el inventario carente de teoría de los temas feministas y psicoanalíticos que han sido la base del cuerpo crítico publicado hasta la fecha (Fagundo, 451).

III

Un acercamiento a la representación del cuerpo en la poesía de Pizarnik sería inventariar el vocabulario de sus textos. Tal acercamiento, aunque puede poseer escasa contextualización teórica, es por cierto revelador. Por ejemplo, empezando por la primer colección, ***La tierra más ajena*** (1955), dependiendo de qué criterio de clasificación lexical se use, hay casi ochenta referencias al cuerpo distintas en veintiocho poemas. Aproximadamente una docena son reflexivas: auto-caracterizaciones de la voz poética; más de sesenta están ligadas a deícticos de segunda y tercera persona. Hay una concentración de referencias al rostro, con diez referencias a "ojos", cinco a "labios", cuatro a "manos" (más dos a "uñas" y tres a "dedos"), tres a "dientes"; items no pertenecientes al rostro como "pechos" (tres apariciones), "vello" (una), y "piel" (dos) establecen puntos de referencia topográficos que se repetirán con insistencia a lo largo de sus trabajos subsecuentes.

Las aventuras perdidas (1958), que consta sólo de veintidos textos, algunos de los cuales de no más de cinco o diez líneas, contiene cincuenta referencias culturales, más de un quinto de ellas dedicadas a "sangre", más referencias adicionales a "herida", "venas", "corazón", "huesos", "cadáver" y "uñas". El ciclo clave de poemas en prosa de 1968, ***Extracción de la piedra de locura***, contiene más de cincuenta alusiones a las partes del cuerpo, con lo que hasta este momento resultaría una concentración esperada en items tales como "huesos", "corazón" (dieciséis apariciones), "sangre", "sexo", y en donde una palabra genérica como "cuerpo" es predominante (dieciséis veces). Los textos de esta colección son interesantes ya que surge el énfasis metapoético de Pizarnik, y hay, como consecuencia, enjambres de imágenes relacionadas a "voz" (incluyendo "labios"), "manos" (incluyendo "gestos"), "ojos" (incluyendo "visión" y "mirada"), y "lengua". Estos items poseen una función metapoética en la medida en que ellos pueden ser usados para referirse a un proceso de participación o asimilación, composición, y comunicación poéticas (incluyendo las dos funciones de transmisión y recepción). Por el lado de las once viñetas de ***La condesa sangrienta*** (1971), no tiene ya mucho sentido seguir tabulando los items lexicales pertinentes, y las referencias que caen dentro de la órbita semántica de la palabra clave en el título del libro son tan evidentes que podrían estar en letras negritas: tan sólo "sangre" aparece nueve veces en las once viñetas, y la base del elemento "voyeurístico" del texto que he descripto en otra parte, "ojos", aparece ocho veces, más un caso donde aparece "mirada".

Las diez principales colecciones de Pizarnik contienen casi seiscientas referencias al cuerpo (entendiendo que existen algunas cuestiones de explícita identidad corporal). Es de notar que, a pesar del supuesto carácter de la poesía basado en el Yo, aproximadamente 450 de las alusiones de Pizarnik se refieren a la segunda y tercera persona; algunas de estas referencias, debe admitirse, pueden involucrar el doblamiento de la voz poética. Los items que predominan, en el orden de al menos el cinco por ciento del total, son "corazón", "cuerpo", "huesos", "manos", "ojos" (casi el diez por ciento de los casos), "sangre" y "voz". Este inventario no toma en cuenta la posibilidad de una esencial sinonimia con respecto a series tales como "voz", "lengua", "respiración", "soplo", "boca", "dientes", "garganta" -sin hacer exhaustiva la lista- en relación a la dimensión metapoética de la poesía de Pizarnik.

Se podría contemplar una concatenación similar de términos comenzando con uno tan importante como "sangre" (que aparece aproximadamente cuarenta veces) o "manos", los cuales ejercen funciones cruciales en las características sadomasoquistas de estas composiciones, ya sea en forma literal (***La condesa sangrienta***) o figurativa (autoritarismo patriarcal).

IV

No obstante, un inventario tal es inadecuado. Un inventario de items de vocabulario carece básicamente de significado a causa de que divorcia los lexemas tanto de sus contextos sintácticos como de los poéticos, suponiendo que poseen un significado intrínseco, cuando, precisamente, la poesía es el discurso verbal con el cual más se asocia el principio de que el significado es función de una estructura textual de conjunto. Esa estructura puede no ser totalizadora (aunque existe ciertamente toda una tradición que supone lo es), pero es al menos determinante en mayor medida que cualquiera asociada con el discurso no-poético. Por lo tanto, no resulta razonable esperar derivar algo de importancia del hecho de notar la alta incidencia de apariciones en la poesía de Pizarnik de items lexicales tales como "cuerpo" u "ojos".

Pero hay otra cuestión que apunta al vocabulario de la poesía de Pizarnik que está tangencialmente conectada con la medida en la cual palabras individuales pueden ser interpretadas al margen de su posición en el discurso poético y la medida en la cual ellas pueden ser clasificadas y homologadas extratextualmente también. Esta segunda cuestión se relaciona con la muy ofertada naturaleza surrealista de la obra de Pizarnik. Dejo de lado aquí cualquier discusión acerca de la exacta calidad de surrealismo en sus textos, si corresponde a algún movimiento surrealista como tal (que resultaría por cierto tardío, en el período de las principales producciones desde mediados de los '50 hasta mediados de los '70); si es una especie de neosurrealismo argentino, estimulado por alguno de entre un número de factores posibles, e involucrando diversos posibles agrupamientos de partícipes en términos de revistas, prensa o afinidades personales (Sola); o si es "sui generis", la consecuencia del particular modo de Pizarnik de codificar la experiencia, influenciada sin duda por algo semejante a una opción surrealista ya permanentemente establecida en la cultura occidental. Personalmente, me inclino hacia la última posibilidad, sobre la base de las interpretaciones propuestas en lo que sigue de este ensayo (ver también Lasarte a este respecto). Sin embargo, en esta oportunidad estoy expresando simplemente que deseo esquivar la cuestión de la naturaleza precisa de la filiación de Pizarnik respecto de una cualquiera de las posibles definiciones de surrealismo.

Lo que deseo subrayar, no obstante, y en relación directa a un inventario de referencias corporales en su poesía, es la necesidad de apreciar cómo procesos asociados con una estética surrealista expanden considerablemente las dimensiones de tal inventario. Si estuviésemos tratando con un discurso no-poético escrito en un lenguaje neutral, automatizado y no auto-referencial, sería suficiente catalogar las apariciones de palabras tales como "cuerpo", "manos", "lengua" u "ojos", ya que no habría gran desacuerdo en considerar que tales items se refieren a partes del cuerpo. Además, muy poca controversia podría haber en torno a qué otras palabras buscar o en torno a cuáles de ellas, dadas las coordenadas socioculturales de los textos de Pizarnik, sería de esperar que apareciesen más frecuente-

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

mente que otras (p.ej. "cejas" más que "pelitos"; "boca" más que "vagina" o cualquiera de sus variantes coloquiales escatológicas; "cara" más que "trasero", o incluso "senos" más que "tetillas"). Y desde estos datos uno podría convincentemente ser capaz de asegurar que Pizarnik no está escribiendo una poesía específicamente erótica, y mucho menos pornográfica (cualquiera sea la distinción entre ellas), a pesar de la inusual alta incidencia de referencias anatómicas para un poeta argentino, y más aún para una mujer (las poetisas argentinas, en los últimos años, han estado más predispuestas a ignorar tabúes en torno al uso del lenguaje coloquial, incluso escatológico, para referirse al cuerpo. Uno piensa inmediatamente en ***Ova completa*** (1987) de Susana Thenón, cuyo título seudoclásico resulta aún más gracioso que la grosera expresión a la que evoca).

Procesos tales como hipóstasis, personificación, antropomorfización y metonimia vienen a la memoria como figuras de la dicción poética que expanden los límites del neutro inventario de referencias corporales. Más aún, si uno considera lo corporal como estando presente no tan sólo en un inventario de sustantivos sino igualmente representado en funciones de predicado tales como verbos, adjetivos y adverbios, la representación del cuerpo en Pizarnik asume entonces proporciones dominantes. Por ejemplo:

"por un minuto de vida breve
única de ojos abiertos
por un minuto de ver
en el cerebro flores pequeñas
danzando como palabras en la boca de un mudo"

(***El árbol de Diana***, 15)

Hay tres items lexicales neutros que se refieren al cuerpo: "ojos", "cerebro" y "boca" (utilizaré a lo largo de esta discusión el término "neutro" para referirme a la norma lexical cotidiana, no-poética, a aquella clase de vocabulario que aparecería en una representación topográfica del cuerpo en un diccionario ilustrado -p.ej. ***The Oxford-Duden Pictorial Spanish-English Dictionary*** [44-53]). Además, hay dos verbos neutros, "ver" y "danzar". En este contexto, la introducción de un ítem lexical tal como "flores" como sujeto de "danzar" homologa el término como referente anatómico. En el universo poético de este texto, "flores" asume una función significativa equivalente a la de las partes verdaderas del cuerpo, y surge, por lo tanto, la cuestión de comprender qué clase de experiencias corporales pueden ser interpretadas a partir de tal incorporación.

Un excelente ejemplo del proceso que estoy describiendo puede encontrarse en *"La noche"*, en donde ésta aparece personificada acarreando el establecimiento de una presencia corporal que no sólo se equipara a la del poeta, sino que, en cierto sentido, la deja atrás:

"Poco sé de la noche
pero la noche parece saber de mí,
y más aún, me asiste como si me quisiera,
me cubre la conciencia con sus estrellas.

.....

Pero sucede que oigo a la noche llorar en mis huesos.
Su lágrima inmensa delira
y grita que algo se fue para siempre.

Alguna vez volveremos a ser."

(***Las aventuras perdidas***, 44)

La personificación de la noche está acompañada por la asignación de atributos físicos que permiten sea vista como una persona, incluyendo la influencia física implicada por verbos tales como "cubrir", "llorar", "gritar", "irse" en los versos citados (asumo que "delirar" no implica instrumentalidad corporal). La ironía fundamental del poema está contenida en las frases de apertura y cierre, aunque resulta más explícita en el caso de la primera, en el sentido de que la noche sabe de uno más que uno de ella. La consecuencia de esta circunstancia es el objeto del poema, que la noche es capaz de comprometerse en una influencia superior hacia el poeta, el cual se describe a sí mismo como el paciente de las corporales incursiones de la noche, que penetra hasta la médula de sus huesos. La presencia corporal real del poeta está abrumada por la corporalidad de algo como la noche, normalmente entendida, si no como una abstracción, como una presencia más bien difusa que influyente.

La estrofa final puede ser leída como una afirmación del propio sentido que el poeta tiene de la difusividad, de la desintegración e incluso intangibilidad del cuerpo que frecuentemente está asociado con la poesía de Pizarnik, como una dimensión de los recurrentes temas de la muerte y el suicidio, y como versiones preliminares de la fragmentación psicótica del Yo que alimenta el llamado a la muerte y al suicidio (debo especificar en este punto que estoy de acuerdo con Running en que uno no debería leer la poesía de Pizarnik en términos del suicidio como tropo conductor, como un modo de validar un hecho biográfico posterior; cf. Di Antonio también). La normal ausencia del ser, implicada por la declaración del poeta del volver a ser nuevamente, no se hace en el contexto de la articulada presencia encarnada de la noche, sino como una coda al poema, con todo el énfasis que tal ubicación despliega: la noche es tal como ha sido abrumadoramente descripta, pero el poeta no existe. En el caso de *"La noche"*, su propia invocación, vía una compleja personificación, está correlacionada con la inmaterialidad del propio cuerpo del poeta. El resultado es que uno puede ver a aquella no tanto como el despliegue en primer plano de motivos surrealistas como tales (y hay una innegable calidad lorquiana en torno a muchos de los poemas de Pizarnik) sino más bien, como la correlación semióticamente efectiva de la pérdida de la presencia e integridad física del cuerpo humano con la excesivamente determinada corporización de una lista de fenómenos -abstractos, inanimados, intangibles, externos- que impacta de un modo amenazante e incluso destructivo sobre el cuerpo del poeta. Un proceso similar puede ser encontrado en *"El miedo"*, que pertenece también a ***Las aventuras perdidas***, en donde el verso *"el miedo con sombrero negro"* (46) involucra una metonimia que implica que el temor posee una cabeza; o en las líneas de *"La luz caída de la noche"* (también de ***Las aventuras perdidas***), *"yo no sé del sermón/ del brazo de hiedra/ pero quiero ser del pájaro enamorado/ que arrastra a las muchachas"* (48) en las cuales atributos humanos -y en el primer caso una referencia directa corporal-, son nuevamente

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

correlatos de la auto-descripción del poeta en términos desestabilizados: *"mi delirio"*, *"el mandar de la nada"*, *"mi sangre rabiosa"*.

Las anteriores son sólo una muy pequeña muestra de la correlación entre entidades hipostasiadas y el sentido que el poeta tiene de la desintegración y desnormalización corporal. Aquellas son introducidas, formando parte del proceso de personificación o antropomorfización, como existentes materialmente vía la referencia ya sea a partes específicas del cuerpo que son instrumentos de su influencia agresiva, o a metonimias de partes del cuerpo, sustantivos o predicados, que confirman una presencia física. Ejemplos de esta correlación se encuentran a través de toda la poesía de Pizarnik y sirven para confirmar el especial status dado en su poesía a la evocación de lo corporal -cara a cara con ella misma y cara a cara con las fuerzas que confronta- y al especial modo en el cual las figuras retóricas contribuyen a esa correlación.

Aunque existen elaboradas imágenes de muerte, de desintegración y destrucción, y de suicidio a través de toda la poesía de Pizarnik, las interrelaciones entre locura y muerte, frecuentemente con manifestaciones directamente suicidas, abundan en los textos escritos durante los últimos cinco años de su vida. Es también durante este período que ella se vuelca a las composiciones en prosa, algunas de las cuales tienen dimensiones narrativas, como las once viñetas que conforman ***La condesa sangrienta***, pero el grueso se identifica fácilmente como poemas en prosa. *"Continuidad"*, tomado de ***Extracción de la piedra de locura*** (1968), ejemplifica el permanente uso que hace de figuras específicas en su evocación de los elementos antagónicos:

> *"No nombrar las cosas por su nombre. Las cosas tienen bordes dentados, vegetación lujuriosa. Pero quién habla en la habitación llena de ojos. Quién dentellea con una boca de papel. Nombres que vienen, sombras con máscaras. Cúrame del vacío -dije. (La luz se amaba en mi oscuridad. Supe que ya no había cuando me encontré diciendo: soy yo). Cúrame - dije.-"* (35)

Hay una triple evocación de los componentes faciales de los antagonistas, quienes, aunque no pueden ser nombrados por sus nombres propios, violando el principio del discurso poético por medio del cual el privilegio y el poder de la poesía descansa en la habilidad para nombrar las cosas de un modo imposible de realizar utilizando el lenguaje convencional, son metonimizados en términos personificados vía la metonimia conductora del rostro. Parece claro que Pizarnik está hablando aquí de la escritura, especialmente con la figura *"boca de papel"*, una imagen que alude a los topos del "flatuus poeticus", y uno podría referir muchos enunciados agrupados en torno a verbos interconectados tales como respirar, hablar, llorar y gritar; cf. la expresión *"Escribo contra el miedo. Contra el viento con garras que se aloja en mi respiración"* (*"Ojos primitivos"*, ***El infierno musical*** 19). Más aún, si el componente facial de la poesía asume formas amenazantes a pesar de no poder nombrarse, se trata de siluetas enmascaradas, en una alusión a la metonimia de la contracara (p.ej., una máscara es algo que sólo puede llevarse en la cara, e incluso si la cara no está presente, la máscara se refiere de todos modos a la cara, tal como el poema, como una metáfora del disfraz, se refiere al poeta aún cuando éste se halle ausente).

El poema está marcadamente apoyado sobre los dos imperativos *"Cúrame"*, cuyos

vocativos no son nombrados, y el verbo es sólo una de las numerosas referencias directas e indirectas, en las últimas composiciones poéticas de Pizarnik, al proceso psiquiátrico. Obsérvese la pequeña composición que está en directa contradicción a la orden de *"Continuidad"*:

> *"Manos crispadas me confinan al exilio.*
> *Ayúdame a no pedir ayuda.*
> *Me quieren anochecer, me van a morir.*
> *Ayúdame a no pedir ayuda."*
>
> (***Extracción de la piedra de locura***, 20)

Pero en *"Continuidad"* el imperativo "Cúrame" está ligado al "vacío", que es presumiblemente otra metáfora para el texto poético, dependiendo en parte, para su significado, de la ausencia implicada por la máscara, justamente en la misma medida en que la cura reclamada depende para su significación de la naturaleza aterrorizante de las cosas innombrables a cuyos ojos, dientes y boca, la máscara se amolda. Los principios semánticos de los textos de Pizarnik citados -la problemática, sino la imposibilidad, del discurso poético, la amenazante e innombrable alusión (principalmente psiquiátrica) a la enfermedad- están una vez más edificados en torno a una obsesiva alusión a partes del cuerpo personificadas o tratadas metonímicamente.

V

Sin embargo, para todas las recurrentes imágenes que en la poesía de Pizarnik se relacionan al cuerpo, a lo largo de un eje semántico que cataloga insistentemente de un frágil, y al mismo tiempo profundo, dominio psíquico, y a lo largo de otro eje semántico que detalla los parámetros de un discurso poético frustrado, no es suficiente describir simplemente las múltiples variantes de estas imágenes, por más complejas que ellas puedan ser. Estoy sosteniendo que, a lo largo de la poesía de Pizarnik, las imágenes del cuerpo entran en configuraciones figurativas dominadas por formas de personificación anatómicos clasificables para involucrar predicados asociados con tales referencias y además con artículos -sombreros, máscaras, vestimentas- que son sus complementos y extensiones convencionales, lo cual, debemos admitirlo, constituye también un proceso metonímico.

Queda por ver cómo esta práctica discursiva dominante, que funciona en términos generales delineando el sentido que encontramos en Pizarnik del horror de la interacción física y emocional con un universo amenazante (ya sea existencial en general o específicamente social en tanto se considere a la escritura cómo un intertexto de signos históricos determinantes), asume una función más integral en poemas más importantes, no como una característica semiótica determinante de su escritura, sino como un principio organizativo del texto, de modo tal que funcione como el principal vehículo de significación. *"Poema para el padre"*, que Pizarnik escribió un año antes de su suicidio, puede servir aquí como ejemplo:

> *"Y fue entonces*
> *que con la lengua fría y muerta en la boca*

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

cantó la canción que no le dejaron cantar
en este mundo de jardines obscenos y de sombras
que venían a deshora a recordarle
cantos de su tiempo de muchacho
en el que no podía cantar la canción que quería cantar
la canción que no le dejaron cantar
sino a través de sus ojos azules ausentes
de su boca ausente
de su voz ausente.
Entonces, desde la torre más alta de la ausencia
su canto rozó en la opacidad de lo ocultado
en la extensión silenciosa
llena de oquedades movedizas como las palabras que escribo."

(***Textos de sombra y últimos poemas***, 51)

A diferencia del famoso poema de Sylvia Plath a su padre, *"Daddy"*, que es magníficamente brutal en su caracterización del orden falocéntrico, Pizarnik escribe aquí en lugar de y para el padre. Si alguna importancia tiene registrar en la escritura feminista las imágenes del padre y del falo como sus referencias a otros hombres, es digno de mencionar que no muchos poemas de Pizarnik se relacionan con figuras masculinas (lo fálico, sin dudas, puede también estar caracterizado en términos de la madre falocéntrica -el motivo de la "queridísima mamá" ("Mommy dearest")-; y Erzébet Báthory, la condesa sangrienta, es seguramente una figura de poder masculino). Esto es en parte una función de la dimensión de su expresión centrada en el Yo y del hecho de que muchos de su textos se focalizan en la caracterización de sus propios y específicos estados emocionales. Más aún, cuando el Otro está presente, lo hace muy típicamente como una personificación de fuerzas hostiles y amenazantes, como lo he remarcado antes, y no otra persona, sea hombre o mujer, fálica o no.

En el caso de *"Poema para el padre"*, la encarnación del Padre por parte del Pizarnik se centra en la permanente incapacidad de aquel de hablar su propia voz, en su permanente incapacidad de hacer nacer su propia canción, y, en ese sentido, difiere mucho de la esperada denuncia feminista de la voz triunfalmente represiva del padre. Precisamente, pareciera que Pizarnik está describiendo un hombre que fue él mismo víctima de la falocéntrica negación de voz para el otro, y el lector recuerda inmediatamente que originariamente Pizarnik fue un inmigrante judío durante el Holocausto, una alusión autobiográfica, que no está presente de otro modo en sus escritos (ver DiAntonio y Friedman en torno a la identidad judía de Pizarnik). Pero entonces, se trata de una dimensión autobiográfica que puede estar más presente de lo que uno pretendería si se desease sostener que el sentido generalizado de horror e inmolación en su poesía puede ser leído como una abrumadora referencia a la experiencia judía del Holocausto y sus repercusiones sobre una conciencia cuyo suicidio final, insistentemente preanunciado en sus poemas, echa por tierra cualquier intento de justificación en torno a la idea de que ella es una sobreviviente de tal acontecimiento. Por último, no puede ser obviado el hecho de que Pizarnik haya escrito en momentos en los cuales Argentina estaba viviendo bajo una tiranía militar de dimensiones neofascistas y antisemitas explícitas (como de hecho desafortunadamente ha ocurrido con prácticamente todo escrito crítico).

El padre de Pizarnik muere en el momento del poema señalado por el deíctico "entonces", literalmente desde un punto de vista autobiográfico en 1971, y muere en términos de *"la lengua muerta y fría en la boca"* (lo cual puede también ser tomado como una referencia al lenguaje -tal vez en el sentido de un sociolecto- hablado por el padre y eliminado por el Holocausto o, como un ideolecto, por cualquier exterminación general que el poeta haya tenido en mente). La estructura "[no] A, sino B" del poema, por medio de la cual la canción del padre no puede ser cantada en *"este mundo de jardines obscenos y de sombras"*, pero puede ser cantada *"desde la torre más alta de la ausencia"*, está metonimizada, tanto en términos de la boca, cuya lengua es la fuente de la expresión poética, y los ojos que contemplan el mundo exterior como en términos de la voz que proyecta la canción nuevamente hacia el mundo desde el cual ella provino (en la medida en que está repitiendo *"cantos de su tiempo de muchacho"*). Lo que resulta verdaderamente notable en torno a su texto poético es que, a pesar de las tantas inscripciones de fragmentación física y emocional en la escritura de Pizarnik, junto a una abundante cantidad de imágenes de violencia y muerte, *"Poema para el padre"* es esencialmente integrativo, y está basado en la recuperación eficaz de la característica anatómica ausente que da forma a la canción restituida.

Las imágenes de las últimas líneas del poema, con su aparente sobredeterminada referencia a la contraproductividad del discurso poético -lo opaco, lo oculto, silencio, y espacios vacíos que son además cambiantes- aluden finalmente a una plenitud de la expresión, a través de la influencia, propias en una hija, del padre representado, que por otro lado es, en la poesía de Pizarnik, justamente lo opuesto a la incapacidad expresiva. Además, si la hija está hablando en nombre del padre (que es el motivo por el cual el poema se titula "para el padre" y no "del padre" o "por el padre"), no puede decirse que esté revalidando un discurso falocéntrico, patriarcal; paso por alto el discurso político que se manifiesta en alguien que intenta hablar por algún otro, especialmente por alguien que requiere, según el juicio de quien pronuncia el discurso, de la voz de otro. La cuestión es que esta voz del padre es la voz del oprimido, el marginal y el silenciado, y ella está comprometida en un proceso de restitución de la voz. El proceso de restitución depende de la recuperación y reintegración de los instrumentos corporales del padre que se han ausentado a causa de su muerte, y es la memoria de esa muerte lo que devuelve la canción, del mismo modo que las circunstancias de sufrimiento y muerte han traído las canciones de memoria colectiva dentro de la conciencia del padre., Y es esta canción recuperada la que finalmente resuena en la escritura de las palabras del poeta con las cuales el poema se cierra.

Desde un punto de vista feminista, Pizarnik sugiere una significativa dimensión alternativa a la voz falocéntrica: el hecho de que figuras paternas cuya propia destrucción represiva puede, incluso en el contexto más extenso del vertiginoso declive mental que la caracteriza (recuérdese que el poema fue escrito menos de un año antes de su suicidio), ser contravenida a través de la acción del poema de la hija. Difícilmente sea ésta una reivindicación del falocentrismo, ya que los puntos de referencia anatómicos del padre subrayan su propia victimización a manos de los amos *"que [no] lo dejaron cantar"*. Por último, la hija puede resultar incapaz de detener su propia desintegración a manos de otros amos en otros *"jardines obscenos"*, tan horrorificamente cronicados en los textos que enmarcan *"Poema para el padre"*, pero es capaz de captar visionariamente el poder de reconstituir la voz material de su padre y ella misma hablar por él.

Un emprendimiento vano sería, de hecho, rastrear los textos de Pizarnik buscando

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

paralelo con este homenaje a su padre, virtualmente el último momento, y uno debe aceptar el hecho de que se trata de una dramática excepción a su, por el contrario, no enmudecido trazado de la destrucción del cuerpo por presumiblemente las mismas fuerzas que silenciaron el habla del padre (ver no obstante uno de los últimos poemas en prosa, *"Los muertos y la lluvia"* en ***Textos de sombra y últimos poemas***, 31-32, que habla de su padre en el contexto del Holocausto: *"la tumba sagrada de mi ilícita infancia"* [31]). El silenciamiento falocéntrico por una directa amenaza al cuerpo es la base de otra importante composición, una secuencia de fragmentos tomados de una de las más importantes composiciones de Pizarnik: el poema que da título a ***Extracción de la piedra de locura*** (1968) y que está dedicado a su madre:

"Rápido, tu voz más oculta. Se transmuta, te transmite. Tanto que hacer y yo me deshago. Te excomulgan de tí. Sufro, luego no sé. En el sueño el rey moría de amor por mí. Aquí, pequeña mendiga, te inmunizan. (Y aún tienes cara de niña; varios años más y no les caerás en gracia ni a los perros).

mi cuerpo se abría al conocimiento de mi estar
y de mi ser confusos y difusos
mi cuerpo vibraba y respiraba
según un canto ahora olvidado
yo no era aún la fugitiva de la música
yo sabía el lugar del tiempo
y el tiempo del lugar
en el amor yo me abría
y ritmaba los viejos gestos de la amante
heredera de la visión
de un jardín prohibido

La que soñó, la que fue soñada. Paisajes prodigiosos para la infancia más fiel. A falta de eso -que no es mucho-, la voz que injuria tiene razón.

La tenebrosa luminosidad de los sueños ahogados. Agua dolorosa." (56-57)

Es importante notar que la secuencia citada no constituye probablemente uno de los muy escasos ejemplos en la obra de Pizarnik de marcas explícitas del mismo sexo en un contexto vocativo. Más bien, la secuencia parece desplazarse entre una caracterización reflexiva directa y la caracterización del Yo vía un vocativo desmembrado de segunda persona (*"Se transmuta. Se transmite"*). El hecho de que una referencia personal desmembrada está implicada, resulta tal vez más visible en la desaprobatoria manifestación colocada entre paréntesis. En todo caso, lo que a lo sumo está implicado es un doblamiento especular de la voz poética (cf. los comentarios hechos en relación a este aspecto de la poesía de Pizarnik en Molloy, 119). El poema pone en funcionamiento la descripción hiperbólica de *"mi estar y de mi ser"* considerados confusos y dispersos, lo cual implica algo así como una hipóstasis de todo atributo asociado con "estar", ya que, por definición, ellos no pueden, en el dominio del lenguaje cotidiano, constituir atributos materiales. Las referencias iterativas a la destrucción están acompañadas por verbos específicos que se refieren a

actos de agentes de poder (que a excepción del "rey" en el terreno de los sueños, no son nombrados): *"Te excomulgan"*, *"te inmunizan"* (que puede ser interpretado como un fenómeno de disolución, dado que la inmunización está contra algo que podría ser su salvación, como el amor o la poesía), "prohibido", "injuria", "ahogados" (que pueden o no ser agentivos). En este contexto, *"la que fue soñada"* puede incluso ser interpretada como remitiendo al objeto de un acto de poder, particularmente en la medida en que, si el otro amenazante te sueña, uno no puede, propiamente, soñarse a sí mismo, y el otro determina tu ser (tanto "ser" y "estar") de un modo contrario -cf. los evidentes verbos de intervención- a cómo te determinarías integrativamente a tí mismo. Aún si el autoconocimiento de los versos (cuyo margen contiene una sangría) señala un cuerpo que es confuso y difuso, corresponde a un canto por entonces aún no olvidado y aún no fugitivo -si no un canto de integridad corporal, al menos propio de uno. Esta condición del cuerpo está en contraste con la pérdida subsecuentemente caracterizada como *"los sueños ahogados"*.

Al margen de la referencia convencional al rey enamorado, esta secuencia de *"Extracción de la piedra de locura"* no especifica el otro que habla y que está constantemente evocado como fuente de pérdida y destrucción. Significativamente, en el párrafo que precede a la secuencia que he citado, el poeta ha anunciado ya su propia confusión con aquellos que le hablan (hablan "para" ella). Ella no querría hablar contra ellos, pero sin embargo debe hacerlo; nótese aún otra metonimización del acto de habla del poeta en la forma de una característica referencia a una parte del cuerpo:

"Cada hora, cada día, yo quisiera no tener que hablar. Figuras de cera los otros y sobre todo yo, que soy más otra que ellos. Nada pretendo en este poema si no es desanudar mi garganta".

(***Extracción de la piedra de locura***, 284)

VI

El último texto que quisiera examinar -*"Tragedia"*, uno de sus últimos poemas en prosa- se sugiere a sí mismo ya que es aquí donde Pizarnik se vuelca a una identidad hacia el mismo sexo en un contexto en el cual, más que un diálogo con el otro personificado, se especifican cuerpos concretos, a pesar de su repersonificación como muñecas:

"Con el rumor de los ojos de las muñecas movidos por el viento tan fuerte que los hacía abrirse y cerrarse un poco. Yo estaba en el pequeño jardín triangular y tomaba el té con mis muñecas y con la muerte. ¿Y quién es esa dama vestida de azul de cara azul y labios azules y dientes azules y senos azules con pezones dorados? Es mi maestra de canto. ¿Y quién es esa dama de terciopelos rojos que tiene cara de pie y emite partículas de sonidos y apoya sus dedos sobre rectángulos de nácar blancos que descienden y se oyen sonidos, los mismos sonidos? Es mi profesora de piano y estoy segura de que debajo de sus terciopelos rojos no tiene nada, está desnuda con su cara de pie y así ha de pasear los domingos en un gran triciclo rojo apretando el asiento con las piernas cada vez más

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

apretadas como pinzas hasta que el triciclo se le introduce adentro y nunca más se lo ve."

(***Textos de sombra y últimos poemas***, 39-40)

Aunque este texto no implica una tipología comprensiva del cuerpo femenino, casi la mitad de los items lexicales son referencias al cuerpo, tanto los principales sustantivos como sus predicados asociados. Y, no obstante, a diferencia del texto que lo precede inmediatamente en la misma colección *"Violario"* (38-39) en el cual la poetisa refiere cómo una mujer mayor habría intentado violarla en un velorio, con específica alusión a las poetas lesbianas francesas Renée Vivien y Nathalie Clifford Barney (cf. Jay), *"Tragedia"* no evoca abiertamente la sexualidad. Sin embargo, cualquier discusión del poema debe comenzar con la identificación específica de dos mujeres, obviamente importantes para el poeta, que están repersonificadas como muñecas en una reunión para tomar el té. Por otra parte, el texto es único en la escritura de Pizarnik por la concatenación, más que la dispersión, de las referencias al cuerpo, unificadas en un lugar por el adjetivo "azul", tan significativo en la poesía latinoamericana a partir de Rubén Darío (1888), como un calificativo positivo de trascendencia física: el cuerpo de estas muñecas mujeres, más que ser el sitio del desmembramiento del cuerpo, ahora, repentinamente, da testimonio de una experiencia femenina privilegiada, confirmada por el ritual del "tea party" (uno recuerda que Lewis Carroll fue uno de los autores favoritos de Pizarnik -Piña, 222).

El hecho de que el contexto sea una reunión de té subraya otra característica única y saliente de esta composición en tanto descripción de un particular espacio femenino, que es el atípico humor que la colorea. La evocación de la elegancia, propia de niñas delicadas, de la reunión de té; la especificación de las mujeres como las maestras de canto y piano de la muchacha (que es también una marca de la elegancia femenina); la presencia de la muerte (que, sorprendentemente, nunca se describe jugando algún rol en este ritual); la penetración absurdamente grotesca de la maestra de piano por el triciclo en el cual anda (¿la consecuencia de su obediencia al mandato patriarcal a las mujeres de mantener sus piernas fuertemente apretadas -o se trata, más bien, de una referencia hilarante a la "vagina dentada", capaz de devorar el asiento de una bicicleta?); y, finalmente, como consecuencia de lo anterior, lo inapropiado del título -en el universo de la poesía de Pizarnik, ser penetrada por un inanimado asiento de bicicleta como resultado de la presión de las piernas de uno mismo, difícilmente sea una tragedia grave si se la compara con las terribles violaciones del cuerpo femenino que, a lo largo de sus textos, llevan a cabo agentes de siniestras fuerzas destructivas. En un texto en el cual se describe un hecho de comunión con el cuerpo femenino, aun cuando se trata de la pueril puesta en escena de una reunión en el jardín y las mujeres han sido repersonificadas como muñecas, la conjunción de elementos descriptivos del cuerpo va desde lo integrativo a lo maliciosamente absurdo. *"Tragedia"* puede no ser característica de la evocación del cuerpo en general que realiza Pizarnik ni va tan lejos como el resto de sus últimos textos, en los cuales un túrgido erotismo implica claramente confluencias del mismo sexo y donde casi únicamente por un acto voluntario de la crítica podría no percibirse dimensiones de una sexualidad lesbiana (p.ej. *"Las uniones posibles"*, 16-17; *"A tiempo y no"*, 20-22; *"Una traición mística"*, 35-37; *"Niña entre azucenas"*, 42; y, *"La muerte y la muchacha [Schubert]"*, 72-73 -todos incluidos en ***Textos de sombra y últimos poemas***). Esta es ciertamente una singular composición en la cual un universo poético de identidad hacia el mismo sexo está marcado por especificaciones esencialmente

positivas y humorísticas del cuerpo.

La dimensión lesbiana de la experiencia personal de Pizarnik es algo que los críticos han sido renuentes a tratar. Aunque existen referencias dispersas a su identidad sexual, el silencio acompaña en general a estas referencias al paso. No obstante haber examinado las necesidades sexuales de Erzébet Báthory (Foster, ***Gay and Lesbian Themes***, 97-102), no hay razón para creer que Pizarnik alineaba sus propias preferencias tal como lo hacía la Condesa Sangrienta. En realidad, debe argüirse que ella veía a la noble mujer húngara, como ya lo he consignado, como una figura representativa del más violento abuso de poder, y en consecuencia, conformando un todo con aquellos a quienes identifica como "los dueños del silencio" (*"Anillos del ceniza"* en ***Los trabajos y las noches***, en ***Obras completas***, 247), a los cuales su poesía intenta revocar. Incluso Piña, en la única biografía extensa de la poetisa de que se dispone (***Alejandra Pizarnik***), no encuentra necesario comprometerse en discutir nada de la vida sexual de Pizarnik como si, fuese lo que fuese este aspecto más íntimo de la vida de uno, particularmente en el caso de una poetisa tan dramáticamente confesional como lo fue Pizarnik, no tuviera necesarias consecuencias; el catálogo enciclopédico de Fagundo no es diferente en este aspecto.

Debe remarcarse, sin embargo, que la poesía de Pizarnik difícilmente esté caracterizada por un interés en algo que podría llamarse motivos románticos o sentimentales, ni siquiera lo erótico es en realidad de gran prominencia, a pesar de las abrumadoras imágenes de una escritura trágica de mujer a partir de su propio cuerpo profundamente experimentado. Mientras que ***La condesa sangrienta*** narra una empresa erótica compleja, es el cuerpo de Báthory el que está en el tapete, y, repito, existen elocuentes razones para insistir en un desmembramiento entre el narrador y su protagonista, cualquiera sea la productivamente mórbida fascinación que ésta pueda ejercitar sobre aquella. Por otra parte, únicamente en la epigramática composición de ***Los trabajos y los días*** (1965), Pizarnik habla sostenidamente a otro en términos que podríamos denominar amatorios. Además, uno no debe esperar encontrar en Pizarnik una duplicación de los parámetros -esencialmente románticos o sentimentales- de la obsesión erótica masculina, requisito que se extiende también a una versión femenina del deseo homosexual masculino. Por cierto, podría argüirse que una dimensión importante de lesbianismo podría ser definida como residiendo no en cualquier uso necesario de marcas del mismo sexo (same-sex markers) sino en el hecho de que se esquivan las convenciones lingüísticas y semánticas heterosexuales, las cuales consisten en una definición restrictiva de lo erótico (ver diversos ensayos en ***Writing and Sexual Difference***; Moi presenta también varias opiniones sobre este tópico en diversos lugares de su examen de la teoría literaria feminista).-

Sin embargo, no hay nada que niegue que la voz poética es marcadamente reflexiva. Por ejemplo, en *"En tu aniversario"* ella dice *"Recibe este amor que te pido"* (***Los trabajos y las noches***, en ***Obras completas***, 238). La conjunción de los dos verbos depende de una restricción, que resulta violada, respecto a la procedencia del complemento. Tal violación subraya aquí el trazado recurrente en su poesía de la inhabilidad para trascender a ella misma, que es presumiblemente lo que una experiencia con el otro -emocional, sentimental, sexual, erótica-, implica.

La poesía de Pizarnik gira en torno a tres procesos fundamentales que impiden la

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

identificación de o con el otro, y estos procesos deben, por cierto, ser tomados en cuenta en la especificación de una persona querida, sea de l mismo sexo o no. El primero consiste en la naturaleza basada en el Yo de la poesía de Pizarnik, un correlato de la percibida esquizofrenia individual y del imperativo de indagarla a fondo. En segundo lugar, hay una utilización, como consecuencia de esta percepción, de una ironía romántica extendida, por medio de la cual la voz poética se dobla y redobla a sí misma, fragmentando y refractando (y ocasionalmente haciendo converger) los elementos de su identidad por medio de múltiples imágenes especulares, (tales que el poema se torna él mismo un espejo de primer orden, aunque enloquecedoramente inefectivo). Y, por último, como parte del proceso de desmembramiento y ensamblaje, está el uso extensivo de la personificación y la metonimia. Esto significa que, por un lado la identidad humana está desplazada dentro de un componente que no requiere marcas genéricas del mundo real y, por otro lado, que lo no-humano (p.ej.. fuerzas anónimas, amenazantes), está antropomorfizado y, por lo tanto, carece igualmente de marcas genéricas del mundo real. En el último caso, puede argumentarse persuasivamente que aquellas fuerzas son todas elementos del patriarcado autoritario cuya violencia es uno de los principales objetos de los poemas de Pizarnik. Existen los "dueños del silencio", contra los cuales la poetisa lucha por prevalecer. Pero lo que señala a estos elementos como masculinos es, una vez más, fundamentalmente metonímico, ya que, como **La condesa sangrienta** lo deja más que claro, no son precisamente hombres los agentes del patriarcado autoritario (p.ej., el pene no es el falo, repitiendo a Lacan), circunstancia que se confirma por la feminización del padre en el poema discutido anteriormente (cf. Halliday 79ff. en relación a la especial circunstancia del silencio tratado por poetisas lesbianas; diversos estudios en ***Lesbian Texts and Contexts*** abordan la cuestión del discurso específicamente lesbiano).-

No obstante, para ser precisos, sería ridículo asegurar que las cuestiones sexuales en un texto pueden ser confinadas (pudiendo ser discutidas legítimamente sólo en tanto que confinadas) únicamente a temáticas evidentes, aunque tal pretensión parece, de hecho, prevalecer entre los eruditos de la poesía de García Lorca[1]. En tanto que resulta incuestio

[1] La mayor parte de la crítica aún ignora resueltamente el homoerotismo en Lorca porque no parece evidentemente tematizado en sus escritos, aunque sus biógrafos se muestran ahora bastante dispuestos a discutir las uniones y experiencias homosexuales de su vida real, ya que, después de todo, fueron probablemente un factor de suma importancia en su muerte por tortura, a manos de la Guardia Civil (Schonberg; pero debe verse también la refutación que hace Gibson, Apéndice C). Lo que resulta perverso acerca de todo esto es que, a fin de no tener que vérselas con temáticas evidentes que demandarían un análisis honesto, los críticos simplemente han ignorado y considerado como no existentes aquellas composiciones que contienen marcas evidentes de deseo homosexual, aún cuando la reconstrucción y magnífica puesta en escena de la obra **El Público** y los estudios de Binding y Sahuquillo han tomado ese acercamiento cada vez más dificultoso; un destino similar ha tenido el contemporáneo de Lorca, Luis Cernuda, y es sólo gracias al diligente trabajo de Carlos Monsiváis que las insistentes

(continúa...)

nable que una discreción crítica voluntaria ha sido un factor a la hora de esquivar las características lesbianas en la poesía de Pizarnik, con excepción del texto citado arriba que fue publicado póstumamente, es verdad que sus textos revelan sólo escasamente marcas del mismo sexo (same-sex markers) y además en algunos casos tales marcas pueden ser una función de los procesos de doblamiento del Yo poético en su discurso. Donde el lesbianismo se torna, no obstante, un tema en discusión, más allá de la explícita descripción de afiliación homoerótica, es en el sentido especial del cuerpo que los textos de Pizarnik transmiten. Si es verdad que el lesbianismo implica mucho más que el acoplamiento genital mujer-mujer y que, por cierto, ese acoplamiento, en cualquier sentido de la palabra que brinde la psychopathia sexualis, puede incluso no estar implicado (Faderman; Rich; Wittig), deberíamos empezar por comprender cuán imperioso resulta que el análisis interpretativo busque otros modos de enmarcar la cuestión. Mientras que el concepto de Rich del contínuo lesbiano puede no ser particularmente aplicable a la poesía de Pizarnik, en virtud de que ésta se interesa muy poco en construir relaciones a pesar de la carga temática que su poesía transmite al detallar tan penosamente la destrucción del cuerpo y su autoconciencia, existe, sin embargo, una pertinencia directa, por un lado, en el sentido de situar al lesbianismo en algún otro lugar aparte de la sexualidad genital (que se vuelve entonces, sólo intermitentemente incidental para una conciencia lesbiana) y, por otro lado, en el sentido de establecer una cadena de significados que se retrotraen desde la experiencia de una integración social femenina hasta el proceso que la impide, en la destrucción tanto física como psicológica del sujeto humano bajo el predominio de la autoridad patriarcal:

> "Una noche en el circo recobré un lenguaje perdido en el momento que los jinetes con antorchas en la mano galopaban en ronda feroz sobre los corceles negros. Ni en mis sueños de dicha existirá un coro de ángeles que suministre algo semejante a los sonidos calientes para mi corazón de los cascos contra las arenas".
>
> (*"Piedra fundamental"* en ***El infierno musical***, 16)

Pizarnik puede, por momentos, sentirse a sí misma cómplice de las fuerzas antagónicas a ella ("aquello que me es adverso desde mí", ibíd. 14), pero no es necesario avanzar demasiado en la lectura de Mary Daly y otros para entender cómo las víctimas pueden, con una tremenda ironía, ser sus propios y peores victimarios, y que es un acto cruel responsabilidad hacia aquellos que expresan su propia opresión física y psicológica considerarlos como agentes desocializados y autónomos de su particular destrucción, cuando la condición de retiro social, egomanía, y desplazamiento de la identidad deben todos ser leídos como síntomas más que causas de su alienación. La antítesis que se repite a través de todos sus textos considerando la función de la poesía como un antídoto, un baluarte, o una tregua contra el ensordecedor estrépito de las fuerzas destructivas y contra el silencio de una opresión autosuficiente, trae consigo el inevitable reconocimiento de la fragilidad de los esfuerzos del poeta:

[1](...continuación)
dimensiones homoeróticas de los poetas contemporáneos mexicanos no pueden ya ser veladas por el silencio crítico.-

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

"algo en mí no se abandona a la cascada de cenizas que me arrastra dentro de mí con ella que es yo, conmigo que soy ella y que soy yo, indeciblemente distinta de ella.

En el silencio mismo (no en el mismo silencio) tragar noche, una noche inmensa inmersa en el sigilo de los pasos perdidos.

No puedo hablar para nada decir.

Por eso nos perdemos, yo y el poema."

(Ibid., 14)

Es por esta razón que ninguna de las facetas de la integridad de la identidad femenina, a lo largo de cualquier tipo de continuo que se desee postular, desde la clase de felicidad de las tarjetas de salutación (rechazada en la famosa formulación de María Luisa Bombal en el sentido de que la vida resultaba bastante más sencilla cuando ella se daba cuenta de que tenía que ser feliz), al tipo de interdependencia de mujer en el lesbianismo arquetípico de Rich y Witting, se perpetúan como objetivos alusivos en la literatura de Pizarnik, ya estén moldeadas en términos de su propio Yo poético o en términos del hermético, sádico y ginocéntrico dominio de Erzébet Báthory en el Castillo Csejthe, lo cual constituye su particular tipo de perversa fantasía lesbiana.

Uno puede entonces aproximarse al desmembramiento del cuerpo en la poesía de Pizarnik, puesto de manifiesto en una impresionante densidad lexical en relación a las referencias corporales y en los procesos metonímicos por los cuales el cuerpo se confirma por la puesta en práctica, aún en el contexto de su desmembramiento, de una corporalización de los diversos dominios que sobre él impactan, a través de juiciosas referencias a la teorización feminista en relación al status del Yo bajo el peso de la opresión autoritaria. No se trata únicamente de que una violencia patriarcal flotando libremente sea una constante amenazada para lo femenino, como se evoca en los múltiples claroscuros del tropo dominante de la violación, sino también las diversas y entramadas institucionalizaciones presentes en los escritos de Pizarnik: tiranía militar (localizada en los Habsburgo en ***La condesa sangrienta***), el establecimiento psiquiátrico, el proceso sociopolítico que silenció a su padre, e incluso un discurso poético autoritario que sus poemas deben desarticular enfrentando la amenaza de que repriman su propia escritura (quizás, algo a lo cual la crítica académica en cierta medida la haya sometido; cf. un poema temprano como *"Poema a mi papel"* de ***La tierra más lejana***, 20; también, del poema de 1971, *"En esta noche, en este mundo"*, *"la lengua natal castra / la lengua es un órgano de conocimiento / del fracaso de todo poema"* [***Textos de sombra y últimos poemas***, 63]. Como Judith Roof ha escrito:

"[La] supuesta relación entre la escritura y el cuerpo supone, por supuesto, que el fundamental proceso autoerótico y autocircular por el cual esta escritura se genera, procede de una experiencia del cuerpo que ocurre en un estado pre-representacional. ¿De qué otro modo escapa el cuerpo a la apropiación y señalamiento de un sistema patriarcal, propietario? De alguna manera, la relación de la mujer con su cuerpo, aún si tal relación es una analogía, debe preceder a los discursos que alienan a la mujer de su cuerpo, discursos que dejan relegado un lenguaje originario, al cual la mujer tiene acceso vía su cuerpo."

Además, Sylvia Lolloy, en comentarios introductorios en relación a la representación del cuerpo por las escritoras latinoamericanas y que incluye explícitamente a Pizarnik, escribe que:

"Prefiero [más que enfatizar sinécdoques de mujer en textos de poetas masculinos], en su lugar, llamar la atención con relación a signos de fragmentación física del cuerpo femenino en textos escritos por mujeres y observar qué uso hacen ellas de esa fragmentación física en procura de representar a la mujer. En tales casos, el desmembramiento del cuerpo femenino por una escritora, el componente erótico y, por extensión, el impulso fetichista, resulta mucho más complejo en su naturaleza. Pues, a menos que se dé el caso de una fetichización narcisista de fragmentos del Yo o de una fetichización lesbiana de fragmentos del otro, el fragmentado cuerpo femenino, en poemas escritos por mujeres, no está en primer lugar comprometido en una transacción exclusivamente erótica. Está básicamente involucrado en una transacción textual donde la mutilación y la fragmentación están hábilmente usadas no para dominar al otro sino para retratar el Yo.

Pero no sólo el cuerpo está creativamente desmembrado en textos de mujeres. La voz, la voz de mujer -difícil de encontrar, angustiante al enunciar- habla también en fragmentos, está compuesta de pequeños guijarros". (117-118)

VII

Entonces, estudiar la representación del cuerpo en Pizarnik y atrapar las complejas imágenes de sufrimiento, desplazamiento y desmembramiento -todas con las tonalidades principales de la muerte y, finalmente, una creciente concentración de las referencias al suicidio- implica, necesariamente, mucho más que la compilación de un léxico corporal para sus textos o que el examen de procesos localizados inscriptos con una retórica generalizada de animación metonímica, antropomorfización, personificación e hipóstasis. Para apreciar con certeza el impacto de la escritura magníficamente aterradora de Pizarnik y el lugar que ha venido a ocupar en la poesía contemporánea argentina (ya sea asociada con una categoría feminista o no), resulta imprescindible observar la figuración del cuerpo como profundamente imbricada con un coherente y sostenido examen en sus textos en relación a las implacables fuerzas que sistemáticamente desmembran lo individual en todos los niveles del ser (cf. Halliday passim, respecto de los motivos de destrucción física en la poesía lesbiana y de las estrategias discursivas para contrarrestarlos). El cuerpo no resulta contingente en relación al mapa de desintegración esquizofrénica que una elemental lectura psicoanalítica de su poesía pueda estar satisfecha en caracterizar. Más bien, se trata de un corolario integral del todo -abarcando repercusiones sobre el individuo de un sistema social, uno ahora ampliamente cartografiado por la teoría feminista, que es el principal -y de hecho, exclusivo- objeto de examen en la escritura de Pizarnik: *"¿Quién inventó la tumba como símbolo y realidad de lo que es obvio?"* (*"Las uniones posibles"* [1972] en ***Textos de som-***

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

bras y últimos poemas, 19).[1]

BIBLIOGRAFÍA

AMAT, Nuria: *"La erótica del lenguaje en Alejandra Pizarnik y Monique Wittig."* en Nueva estafeta, Nº 12, 1979, pág. 47-54.

BENSTOCK, Shari: ***Textualizing the Feminine: On the Limits of Genre***. Norman, U of Oklahoma P, 1991.

BINDING, Paul: ***Lorca: the gay imagination***. London, GMP, 1985.

Body Guards: the Cultural Politics of Gender Ambiguity. Ed. Julia Epstein and Kristina Staub, New York, Routledge, 1991.

CIXOUS, Hélène: *"The laugh of the Medusa"*. ***Signs 1***, 1976, p. 875-93. Orig. en francés, 1975.

DALY, Mary: ***Gyn / ecology; the Metaethics of Radical Feminism***. Boston, Beacon P, 1978.

DELEUZE, G., GUATTARI, F.: ***Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia***. Minneapolis, U of Minnesota P, 1983.

DIANTONIO, Robert E.: *"On Seeing Things Darkly in the Poetry of Alejandra Pizarnik: Confessional Poetics or Aesthetic Metaphor?"*. Confluencia 2.2, 1987, p. 47-52.

FADERMAN, Lillian: ***Surpassing the Love of Men: Romantic Friendship and Love between Wo-Men from Renaissance to the Present***. New York, William Morrow, 1981.

FAGUNDO, Ana María: *"Alejandra Pizarnik (1936-1972)"*. en ***Spanish American Women Writers: A Bio-Bibliographical Source Book***. Ed. Diane E. Marting, Westport,

[1] He evitado citar a partir de ***Obras completas; poesía y prosa*** (1990), edición que ha sido criticada por ser, de hecho, incompleta, tanto por la ausencia de un extenso número de sus textos, como por los aparentes errores introducidos en la transcripción de muchos de los que están incluidos (Piña, *"La palabra herida"*). Pareceria, no obstante, que el principal modo en el cual esta edición resulta completa es en completar la representación publicada de la obra de Pizarnik, y en este sentido complementa a ***Textos de sombra y últimos poemas*** (1982).

Greenwood, 1990.

FEATHERSTONE, Mike, Mike HEPWORTH, and Bryan S. TURNER (ed.): ***The Body: Social and Cultural Theory***. London, Sage, 1991.

FOSTER, David William: ***Gay and Lesbian Themes in Latin American Writing***. Austin, U of Texas P, 1991.

- - : ***Of Power and Virgins: Alejandra Pizarnik's 'La condesa sangrienta'***. Inédito.

FRIEDMAN GOLDBERG, Florinda: *"Alejandra Pizarnik: palabra y sombra"*. Noah 1.1, 1987, p. 58-62.

GALLOP, Jane: ***Thinking through the Body***. New York, Columbia UP, 1988.

GIBSON, Ian: ***The Assassination of Federico García Lorca***. Harmondsworth, Penguin, 1983.

GOLDSTEIN, Laurence (ed.): ***The female Body: Figures, Styles, Speculations***. Ann Arbor, U of Michigan P, 1991.

HALLIDAY, Caroline: *"The Naked Majesty of God": Contemporary Lesbian Erotic Poetry"* en ***Lesbian and Gay Writing; and anthology of Critical Essays***. Ed. Mark Lilly. New York, Macmillan, 1990, p. 76-108.

JAY, Karla: ***The Amazon and the Page: Natalie Clifford Barney and Renée Vivien***. Bloomington, Indiana UP, 1988.

JAY, Karla, Joanne GLASGOW (ed.): ***Lesbian Texts and Contexts: Radical Revisions***. New York, New York UP, 1990.

KING, John: ***Sur: a Study of the Argentine Literary Journal and Its Role in the Development of a Culture, 1931-1970***. Cambridge, Cambridge UP, 1986.

LASARTE, Francisco: *"Más allá del surrealismo: la poesía de Alejandra Pizarnik"*. Revista iberoamericana, Nº 125, 1983, pág. 867-77.

MOI, Toril: ***Sexual / Textual Politics: Feminist Literary Theory***. London, Methuen, 1985.

MOLLOY, Sylvia: *"Introduction* [Part 2:*Female Textual Identities: the Strategies of Self-Figuration*]" en Sara Castro-Klarén, Sylvia Molloy and Beatriz Sarlo: ***Women's Writing in Latin America: An Anthology***. Boulder, Westview P, 1991, p. 107-24.

MONSIVÁIS, Carlos: *"Que si esto es escandaloso"* en ***Amor perdido***. México, Era, 1985 (9ª ed.)

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

The Oxford-Duden Pictorial Spanish-English Dictionary. Oxford, Clarendon P, 1985. Orig. plublicado como ***Duden español: Diccionario por la imagen.***

PIÑA, Cristina: ***Alejandra Pizarnik.*** Planeta, Buenos Aires, 1991.

- - : *"La palabra herida: sobre las 'Obras completas' de Alejandra Pizarnik".* La Gaceta, Tucumán, 2-VI-91, 4ª sección, p. 1-4.

PIZARNIK, Alejandra: ***Alejandra Pizarnik: A Profile.*** Frank Gracziano (ed.), Durago, Logbridge-Rhodes, 1987.

- - : ***Arbol de Diana.*** Sur, Buenos Aires, 1962.

- - : ***Las aventuras perdidas.*** Altamar, Buenos Aires, 1958.

- - : ***La condesa sangrienta.*** Acuarius, Buenos Aires, 1971.

- - : ***Extracción de la piedra de locura.*** Sudamericana, Buenos Aires, 1968.

- - : ***El infierno musical.*** Siglo XXI Argentina, 1971.

- - : ***Nombres y figuras.*** La esquina, Barcelona, 1969.

- - : ***Obras completas: poesía y prosas.*** Corregidor, Buenos Aires, 1990.

- - : ***Los pequeños cantos.*** Arbol de Fuego, Caracas, 1971.

- - : ***Textos de sombra y últimos poemas.*** Sudamericana, Buenos Aires, 1985 (2ª ed.), Orig. 1982.

- - : ***La tierra más ajena.*** Botella al Mar, Buenos Aires, 1955.

- - : ***Los trabajos y las noches.*** Sudamericana, Buenos Aires, 1965.

- - : ***La última inocencia.*** Poesía Buenos Aires, Buenos Aires, 1956.

READ, Malcolm K.: ***Visions in Exile: the Body in Spanish Literature an Lingüistics, 1500-1800.*** Amsterdam, J.Benjamins, 1990.

RICH, Adrienne: *"Compulsory Heterosexuality and Lesbian Experience".* ***Signs*** 5, 1980, p. 631-60.

ROOF, Judith: ***A Lure of Knowledge: Lesbian Sexuality and Knowledge.*** New York, Columbia UP, 1991.

RUNNING, Thorpe: *"The Poetry of Alejandra Pizarnik".* ***Chasqui 14,*** 2-3, 1985, p. 45-55.

SAHUQUILLO, Angel: ***Federico García Lorca y la cultura de la homosexualidad: Lorca, Dalí, Cernuda, Gil-Albert, Prados y la voz silenciada del amor homosexual.*** Stockholm, A.Sahuquillo Vázquez, 1986.

SCHAEFER, Claudia: ***Textured Lives: Women, Art, and Representation in Modern Mexico.*** Tucson, U of Arizona P, 1992.

SCHONBERG, Jean-Louis: ***Federico García Lorca. L'homme-l'oeuvre.*** Paris, Plon, 1956.

SOLA, Graciela de: ***Proyecciones del surrealismo en la literatura argentina.*** Culturales Argentinas, Buenos Aires, 1961.

TURNER, Bryan S.: ***The Body and Society: Explorations in Social Theory.*** Oxford, B.Blackwell, 1984.

WITTIG, Monique: ***The Lesbian Body.*** Trans. David Le Vay, New York, William Morrow, 1975.

Writing and Sexual Differance. Elizabeth Abel (ed.), Chicago, U of Chicago, 1982.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

LOS AVATARES DE LA CONSTRUCCION DEL GENERO. LO FEMENINO (Y MASCULINO) COMO SEMBLANTE EN LA ESCRITURA LITERARIA

Por *Susana Romano Sued*

Este trabajo aborda las condiciones discursivas de la construcción de la categoría de género, a partir de trazar un recorrido histórico de las distintas posiciones conceptuales y categoriales surgidas de las demandas feministas y los distintos giros, torsiones, extensiones y rectificaciones sufridas por el significante ***mujer.***

El recorrido abarca las concepciones de los sucesivos estudios antropológicos, de las historias contemporáneas de las religiones, de las disciplinas sociológicas y del espíritu, mostrando las oscilaciones entre el polo anátomo-determinista (disimulado o expreso) y el simbólico puro que ha venido trazando el concepto de ***mujer*** y que luego hace lugar al de ***género.***

Por otra parte, en cambio, las teorías posmodernas de la lectura, incorporan a la crítica de la literatura **"el leer como mujer"** como una garantía de desarmado de las categorías ***patriarcales*** consagradas para la interpretación de los textos. Y esta práctica asegura una lectura más amplia que recupera espacios confiscados por los puntos de vista unilaterales (y por ende conservadores). Estas prácticas pueden incluirse en las propuestas de deconstrucción de Derrida.

Por último, la puesta en valor del orden simbólico, de las construcciones de la cultura sobre todo a partir de los aportes del psicoanálisis, -lacaniano- derriba las hipótesis biologistas, reintroduciendo fuertemente la cuestión de la constitución del sexo por medio de la operación significante, en un tiempo de retroacción donde no hay cuerpo previo que determina la sexualidad,(por ende lo femenino y lo masculino), sino que lo que hay son resultados sobrevenidos en términos de la cultura, **el género, los géneros, como semblantes determinados por la sexuación simbólica. Por lo tanto no habría una escritura (femenina) que reproduciría el sexo del autor, sino una posición ordenada según la operación eficaz del significante sobre un hombre o una mujer, que es lo que en definitiva puede leerse.**

Exposición realizada en el marco del Programa Interdisciplinario de Estudios de Mujer y Género, en el Centro de Investigaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades, UNC, el 3 de abril de 1995

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

LOS AVATARES DE LA CONSTRUCCION DEL GENERO. LO FEMENINO (Y MASCULINO) COMO SEMBLANTE EN LA ESCRITURA LITERARIA

Por ***Susana Romano Sued***

QUÉ PASA CON EL GÉNERO?

En la presente exposición me referiré a algunas hipótesis sobre la categoría **género**, como instancia propia abierta en un nuevo espacio discursivo y epistemológico, y que constituye uno de los aspectos de un proyecto de investigación que he tenido en curso los últimos dos años[1].

Recurso a la historia

La constitución de este objeto de estudio está directamente ligada a la *emergencia* **del movimiento feminista *y para el que se consignan fases configurativas y discursivas que*** alojan demandas y formulaciones de demandas, orientadas a la praxis primero, a la explicación después y por último a la generación de categorías gnoseológicas[2].

1 Precisamente en el período mencionado se desarrollaron algunos encuentros en el Centro de Investigaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad Nacional de Córdoba, (CIFFYH), en el marco del Programa Interdisciplinario de Estudios de la Mujer y Género. En estos encuentros fue abordada la cuestión del género como categoría, y las vicisitudes de su constitución, particularmente en una exposición a cargo de las Licenciadas Nora Aquím y Cristina González, investigadoras del programa desde el área de las Ciencias Sociales. Las observaciones allí desplegadas fueron un aporte de gran valor para mi propio desarrollo.

2 Reproduzco aquí parcialmente algunos puntos de mi artículo "Reflexiones en torno a lo femenino" aparecido en la Revista ESTUDIOS, del Centro de Estudios Avanzados de la Universidad Nacional de Córdoba:

La primera fase: tal como fuera institucionalizada en el movimiento feminista, surgió de intereses pragmáticos directos e inmediatos, del deseo de la modificación de la situación de la mujer en la vida cotidiana. De allí que se diera la exigencia de un traspaso inmediato de la teoría a la praxis feminista. La discusión estuvo fuertemente marcada y orientada por la situación concreta: todo modelo explicativo tenía que poder servir simultáneamente como consejo, como receta para resolver un problema específico. La configuración

(continúa...)

[2](...continuación)

teórica fue por ello muy limitada en esta primera fase. Había entonces, como aún hay ahora en algunas fracciones del movimiento feminista una difundida aversión por la teoría: una posición que tiene fundamentos sistemáticos en la forma de organización de este orden del saber.

Sin embargo, un modelo explicativo ejerció gran fascinación y fue receptado intensamente: el del marxismo. Las mujeres son definidas en este modelo en analogía a los trabajadores como clase oprimida; su situación es la de la lucha de clases contra el varón; de manera que el partidismo feminista aparece homologado al partidismo político; el estatuto especial de una cultura de mujeres contra una cultura dominantemente masculina se concibe en analogía con el status de la cultura proletaria, siguiendo la teoría leninista de las dos culturas, o en analogía con el marco de argumentación del movimiento proletario de los años 20 y 30. Se promueven asimismo otras analogías: entre estado clasista y patriarcado, entre revolución política y revolución feminista. Lo que resulta claro aquí es que la recepción el modelo marxista válido de analogía y equiparación metafórica trasponía su base económica a la contradicción entre los sexos. De todos modos pronto se puso de manifiesto lo limitado de la aplicabilidad del modelo marxista: su fundamento eminentemente económico desatendió sistemáticamente las dimensiones de la psiquis, del comportamiento, de las posiciones con respecto al hombre y la mujer; y además no proporcionó estrategias pragmáticas satisfactorias. Pues allí se reduce la cuestión de la mujer a una contradicción secundaria y asimilándose su condición y sus intereses -pero sólo a partir de su inserción en el proceso laboral- a los del proletariado. El modelo marxista fue rápidamente criticado en el movimiento feminista y a partir de entonces solo muy parcialmente receptado. Con ello desaparece también de la autoconciencia del feminismo el modelo explicativo de la lucha de la mujer como lucha de clase.

Jean Francois Lyotard dice en ***La Condición Posmoderna*** que el conocimiento postmoderno no es un simple instrumento de poder. Refina nuestra sensibilidad a las diferencias e incrementa nuestra tolerancia de la inconmensurabilidad. Y es desde esta mirada que quiero situar la segunda fase del movimiento feminista.

En esta *segunda fase*, si bien se mantuvo el rasgo básico del partidismo feminista, se abrió la discusión de un público parcial y estrictamente institucionalizado a un público mucho más vasto. Junto a la dimensión pragmática del trabajo en el movimiento feminista aparece suplementariamente una segunda dimensión: un interés gnoseológico, relativamente despragmatizado y desprendido de la inmediatez de contextos de aplicación. Es decir, un interés en modelos explicativos más amplios y abarcativos que son menos dependientes de las situaciones concretas; esto es, existe una demanda de abstracción y formalización que permite

(continúa...)

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

En el punto en que las mujeres devienen objeto de la investigación -por ejemplo en el campo de la ciencia de la religión y algunas antropologías- éstas son descriptas como aspecto agregado, accesorio de lo principal, y asimismo como secundario u otro, que lleva a la interrogación (y a la extrañeza), al menos en Occidente, acerca de cómo una cultura puede darse o imaginarse una divinidad femenina, o una jerarquía divina en cuyo tope se halla ni más ni menos una diosa. El orden jerárquico, en el campo del discurso científico, establece un sexo -el masculino- en una posición superior y a costa del otro.

En general las estrategias discursivas revelan que la posición del "autor", del sujeto del discurso está cubierta por la masculinidad (las comprobaciones son verificables en toda la tradición de la estética y la teoría literarias). Este hecho dominante en la historiografía literaria y en otras prácticas disciplinarias, además de haber suscitado en el plano pragmático la rebelión feminista, ha determinado que la investigación o "ciencia de lo femenino" se haya fundado en una estrategia reparatoria, concentrándose en la restitución de la mujer silenciada como sujeto hablante, tanto en el plano de la teoría como en el del objeto.

En este contexto, y confrontando con el modelo dominante androcéntrico en la ciencia, fue construyéndose una posición crítica, y según los lineamientos o tendencias, pueden señalarse dos vertientes en las disciplinas:

a. se perfiló por una parte, una corriente *aditiva,* completativa desde la perspectiva femenina, y,

b. se estableciópor otra parte, lo femenino como objeto único y absoluto de ciencia. Por ejemplo, en los estudios teológicos, la operación de contraparte de lo androcéntrico, puede verse en el modelo ginocéntrico[1]. Lo que se detecta allí es un presupuesto subyacente e implícito de tales posiciones que consiste en la equiparación del sexo biológico con el sexo social.

En el proceso de constitución gnoseológica, la categoría **"mujer"** como sujeto y objeto de la investigación fue definida biológicamente, aún cuando fuera rechazada radicalmente la atribución masculina tradicional de lo femenino según la ideología sexista. Términos como *diferencia sexual, sexismo, androcentrismo, patriarcado,* fueron fundados asimismo biológicamente. Y si bien dichos términos fueron revaluados y llenados de manera reno-

[2](...continuación)
hacer progresar disciplinas de lo femenino a partir de epistemologías o construcciones teóricas intersubjetivamente transmisibles. Se trata de una emancipación de la investigación frente a su directa transformación en praxis. Pero este aspecto del desarrollo del objeto de estudio sigue estando ligado a una concepción animada por una lógica del tener, y por lo tanto no dirime la cuestión más allá de los avatares de la distribución sociopolítica del poder... (págs. 47-53).

1 De Daly, 1973: "Beyond God the Father": Gyn/Ökologie: una metaética del feminismo radical.

vativa, en una operación que podemos llamar **resignificación,** sin embargo siguieron, estructuralmente, conservando el carácter de atribuciones fijas y congeladas generalizaciones. Con ello, las grandes diferencias culturales en el tratamiento de la categoría sexo resultaron neutralizadas, o descuidadas por "secundarias" en el grado de importancia.

Un instrumentario conceptual científico fue desarrollado especialmente por parte de investigadoras y teóricas angloamericanas (lo cual puede verificarse en las bibliografías disponibles) que distingue entre la **determinación** y **atribución** de roles sexuales. Establece asimismo distinciones como **identidad sexual, símbolos** de lo **masculino** y **femenino** diferenciados del **sexo biológico. Es decir que se lleva a cabo la importante distinción entre *sexo* y *género*, o sea entre las instancias *biológica* y *social-cultural.***

Hay que observar aquí que en estas operaciones de lo disciplinar, hubo y hay aún una fuerte inclinación a las modalidades etnocéntricas y racistas en la configuración de las categorías. En relación a ello hay trabajos críticos de científicas y teóricas del tercer mundo, que advierten sobre tales construcciones categoriales, lo que subraya aún más intensamente el carácter cultural (y simbólico) de la atribución y distribución de los "roles" sexuales.

Lo que puedo señalar como la dominante, es la asimetría entre los sexos que está presupuesta en estos estudios. Y la tendencia que vale la pena destacar desde un punto de vista etnológico es la elaboración de un instrumental conceptual para dar cuenta de la construcción sociocultural y simbólica de la diferencia sexual y sus efectos en la hegemonía, en oposición a una explicación y justificación fundada biológicamente.

Así, el género es una construcción social que se sobreagrega y asigna al cuerpo instruyéndole comportamientos y roles específicos del sexo "correspondiente".

Ulteriormente se amplía el **concepto de género** (*gender*) al ***conjunto de la producción simbólica e imaginaria de una cultura***: el género como concepto abarca entonces esencialmente más que el sexo social. Es decir que se extiende a las diferentes prácticas de representación en política, ciencia, arte y religión que constituyen las teorías sexuales, lo femenino y lo masculino, y lo inscriben socialmente.

El objeto del campo de saber **sexo** se desplaza así de **mujer** y **hombre** a lo **femenino** y **lo masculino.** Las problemáticas van sufriendo una torsión, y, diría, ya no se trata del origen de la diferencia sexual y su funcionamiento social, sino de las estrategias y prácticas discursivas que producen y distribuyen lo femenino y lo masculino como rol, imagen y clasificación.

Sin embargo, en numerosos campos sigue reproduciéndose la pre-concepción de que la división en dos sexos, la propia categoría **sexo**, es algo dado, y no una construcción cultural.

EL DISCURSO ETNOCENTRICO SOBRE EL CUERPO, EL SEXO (Y LA CULTURA)

Idas y vueltas por la biología

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

Recuerdo algunos de los parámetros que se toman en la biología para la determinación del sexo: cromosomas, hormonas, morfologías y particularidades sexuales en el cerebro, glándulas.

A través de la separación de sexo y género, que a su vez se funda en la separación de cuerpo y espíritu, naturaleza y cultura, signo material y designado, se generalizan dicotomías ordenadas jerárquicamente que son características de una determinada formación histórica. Esta separación presupone la existencia del discurso europeo, previa a un cuerpo, que es modelado y transformado socialmente. En esta perspectiva, la fundación del sexo social (gender) es la anatomía (sexo): o sea el cuerpo como naturaleza no formada socialmente. El sexo biológico sirve como significante material del significado simbólico-cultural del género. Con ello se reintroduce la fundación biológica del sexo que debía ser evitada por medio de la distinción terminológico-conceptual.

Por el contrario, el cuerpo no ha de concebirse como mero significante sino como significado: las conceptualizaciones de **cuerpo** difieren históricamente y son transmitidas simbólicamente por medio de prácticas y discursos culturales. **Cuerpo y sexo** han de ser considerados como **resultado** y no como origen de diferentes prácticas históricas culturales y discursivas. (piénsese en la obsolescencia del azar o la incógnita de la diferencia sexual biológica frente al avance de la tecnología genética).

Un sector del feminismo francés abordó las teorías sexuales así como la determinación y atribución de lo masculino y lo femenino, como producción simbólica, como efecto de diferentes sistemas de significación de una época y de una cultura. Y si bien las categorías **sexo** y **género** provistas por estos estudios pueden entonces ser criticadas básicamente como categorías culturales que se constituyen sobre la base de opuestos implícitos, no pueden ser obviadas ni suprimidas, sino situadas en su contexto de producción conceptual histórico-cultural, como puede serlo la fuente del llamado postestructualismo francés. Esto nos trae la enseñanza de que todo concepto/término ha sido desarrollado históricamente y se ha inscripto en el discurso científico como un campo de relaciones y connotaciones.[1]

QUÉ PASA CON LA ESCRITURA/ LECTURA? REJA NUEVA DE MIRAR

Como mi recorrido por las cuestiones de género tiene que ver fundamentalmente con la estética como disciplina y con la literatura como objeto de la misma, me refiero ahora a este campo discursivo.

A partir de las producciones teóricas de lo que se conoce como la **Estética de la Recepción** adquiere un lugar y una importancia novedosa la cuestión de la experiencia

1 Hay aportes sumamente relevantes que proveen estudios acerca de la construcción cultural y simbólica del sexo como los de Oakley, (1972), Rubi (1975), etc.

constructiva del lector-receptor, como se despliega profusamente en trabajos como los de Iser, Jauss, Eco, Ingarden, Link, entre otros.

Jonathan Culler, en su libro sobre la deconstrucción[1] describe qué es lo que se entiende ahora por leer, en ese hueco que le hizo a la teoría literaria la teoría de la lectura, recuperando para sí el espacio categorial y formulándolo en términos de recepción y experiencia, y cambiando la definición del fenómeno *literatura.* Si la **experiencia** de la literatura depende de las características y propiedades de un sujeto lector, puede uno entonces preguntarse qué diferencia hace para la experiencia -y con ello para el sentido de la literatura-, si este sujeto es femenino y no masculino.

Si bien la crítica feminista constituye uno de los movimientos críticos más importantes de los últimos tiempos, es sin embargo ignorada sistemáticamente por los historiadores de la crítica literaria. La importancia fundamental de la incidencia de las posiciones teóricas feministas en la crítica consiste en haber modificado la forma de leer y enseñar la literatura, así como la misma constitución de este discurso estético.

No es mi intención dar cuenta acá de los momentos cruciales de la crítica feminista que ha sido abundantemente estudiada; sí, en cambio, me interesa subrayar este aspecto o hito de la hipótesis de *la mujer como lectora, como modelo.* En tanto incorpora y suscribe un lugar *otro,* lo que hace es revelar, poner al descubierto, la identificación del crítico facilitando el análisis de las lecturas -falladas/fallidas- masculinas. Y otra consecuencia capital es la subversión de la situación corriente en la cual la perspectiva del crítico masculino aparece habitualmente como sexualmente neutral, en tanto que una lectura feminista es vista por aquél como pretensión unilateral, y como intento de presionar los textos desde situaciones prejuiciadas. Pero este procedimiento, introducido por la lectura feminista, de poner al descubierto los presupuestos que orientan las lecturas críticas consagradas y que tienen cuño patriarcal, es un procedimiento extensible a la crítica en general y no sólo a este ámbito (estético-literario). Opera más bien como consigna, como lema de propuesta liberadora en diversos rubros que aparecen como sobreentendidos y neutrales.

A través de la detección de patriarcalismos varios, puede revelarse la función de la ideología, la construcción de imaginarios, la penetración de modelos que son unilaterales y la hegemonía de lo que se tiene por natural o neutral, restituyéndole al discurso su condición política, al abrir la indagación en los pre-supuestos, en lo obvio.

En este sentido, si queremos presentar o representar la crítica literaria de una sociedad patriarcal que simula ser neutral y apolítica, pueden apuntarse ciertos temas que revelan lo que dije antes:

1. el rol del autor seguramente es concebido según imágenes de padre (paterna) y toda función materna que sea bien estimada, ha de ser asimilada a la condición de padre;

2. normalmente se pone mucho empeño en autores paternales, a los que se les atribuye

1 Jonathan Culler: ***On Deconstruction. Theory and Criticism after Structurallism***, N.Y., 1982.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

precisamente la paternidad de los autores ulteriores así como la determinación de la legitimidad de valores y significaciones que procede igualmente y que tiene el efecto de evitar otras lecturas o atribuciones de tipo valorativo.

Entonces en la recurrencia eficaz a la experiencia de la lectura de mujer o como mujer pueden consignarse, entre otras, tres modalidades, a saber:

a. la experiencia femenina es vista como una base firme de la interpretación; aquí se pone rápidamente de relieve que esta experiencia no es una sucesión o serie de pensamientos que está presente en la conciencia de la lectora al recorrer el texto, sino una lectura o interpretación de "*experiencia femenina*" (propia y de otras lectoras) que puede transformarse en una relación vital y productiva con el texto.

b. se hace lugar a la pregunta: "*cómo se puede lograr ponerse en la situación de "leer como mujer"?* (es decir cómo adquirir dicha experiencia fundamental) desencadenando la búsqueda de constituir tal situación.

c. se promueve la apelación a la experiencia de la lectora, que si bien está oculta, sin embargo sigue presente en la sustitución de las conexiones paternales (patriarcales) para la adjudicación de sentido por conexiones maternales, o bien se hace hincapié en la situación de las mujeres como una marginalidad que produce una experiencia **de marginalidad.** Tal apelación abre la posibilidad de hacer eficaz un modus de lectura transformado.

Con esto quiero decir que la apelación a la experiencia de lectora es una especie de herramienta para desactivar el aparato conceptual y categorial de la crítica masculina: el concepto de experiencia tiene siempre este carácter fisurado y doble (que escribe incesantemente lo que no cesa de no escribirse).

¿HAY CUERPO *FEMENINO* QUE JUSTIFIQUE UN METALENGUAJE PARA ABORDAR LOS TEXTOS LITERARIOS?

Mi propósito, una vez hecho este poco de historia, es hacer patente -o intentarlo al menos- lo que pasa con los textos y si se puede partir de una hipótesis de escritura *femenina* que justifique un metalenguaje, una epistemología, que no sea la que impone la estructura no toda e incompleta que es propia de lo femenino según fuera abundantemente consignado por el psicoanálisis de la orientación lacaniana.

Pero en el abordaje llamado psicoanalítico, hay posiciones que reconducen la cuestión al determinismo equívoco que acaba por negar la condición simbólica de la generidad.

A partir de la pregunta acerca de cómo encontrar *la diferencia de lo femenino en los textos* se despliega gran parte de la conocida obra de Helene Cixous orientada en este

sentido y que me gustaría brevemente someter a algunas observaciones[1].

Tomo por ejemplo un aspecto fundamental de sus conceptualizaciones: la relación (¿antagonismo?) de cuerpo-mente, relación que ha ocupado y preocupado abundantemente a la filosofía occidental con su pilar cartesiano: donde el **cuerpo** constituye la diferencia sexual anatómica o biológica de las mujeres y la **mente** o el espíritu la representación de la subjetividad femenina en el lenguaje y en el texto.

"Plus corps donc plus écriture"; a partir de esta afirmación Cixous es acusada -imputación que suscribo- de consentir una teoría esencialista puesto que invocando la anatomía como fundamento pone en riesgo de retornar al crudo esencialismo que ha oprimido a la mujer en el pasado. Y en la dialéctica del *ser*, procede como sinécdoque, sometiendo lo femenino a una reducción corporal, optando por la vía del *tener,* es decir anclada en el umbral freudiano, para quien "la anatomía es el destino".

En el campo del lenguaje alinea o pone en paralelo el dominio corporal con el del lenguaje; entonces hay allí un determinismo, puesto que el cuerpo funciona como un origen que tiene una relación inmediata y directa con la escritura femenina, con lo cual se asigna la preexistencia del cuerpo, en lo que constituiría una relación temporal cronológica. Pues si la cuestión particular de la experiencia se halla localizada en el cuerpo, éste efectivamente toma la función de un origen, deviniendo la fuente de un verdadero decir, del discurso de mujer.

Pero el psicoanálisis, especialmente el de Lacan, ha revelado y demostrado que el cuerpo -anatómico- no tiene lenguaje propio, lo cual quiere decir que no puede haber un discurso femenino que represente o refleje un objeto dado previamente, como mujer. El significante de la mujer, es un significante perdido,y toda escritura no hace sino inscribir la búsqueda encadenada de ese significante que no hay, generando semblantes.

Hay que advertir entonces sobre el peligro de estatuir una subjetividad femenina como derivada de la fisiología y de los instintos, es decir de una feminidad precultural, presimbólica. Además, si se entiende como esencia innata, la consecuencia política es la obstaculización del cambio social, y con ello de la salida de la discriminación. No hay que olvidar que muchas de las corrientes con vigencia actual parten de la hipótesis de que la escritura femenina tendría una capacidad de afectar las estructuras sociales existentes, que se vería anulada por este determinismo biologista, que, más aún, facilita un punto de vista regresivo, configurado por la misma ideología que hace de las mujeres seres "naturalmente" impotentes, inofensivos e inocuos[2]. Si se funda en el esencialismo, lejos de constituir un discurso subversivo, la escritura femenina en última instancia conduce a la perpetuación y recreación de estereotipos y mitos antiguos acerca de lo *natural sexual* biológico y corporal por vías de la celebración de su anatomía-esencia.

Es allí adonde va a parar la negación o desconocimiento de la fuerza de las media-

1 Helene Cixous: ***Le rire de la Méduse***, 1975.

2 (y de los hombres seres potentes, aguerridos, dominantes).

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

ciones sociales (el dominio simbólico) y la simultánea consideración del texto como cuerpo (esencialismo). Aquí se le asigna al cuerpo un estatuto referencial, de mundo referente con existencia independiente del lenguaje. Esto es asombrosamente coincidente con los modos patriarcales de conceptualizar el espíritu, el cuerpo, y la relación entre ambos, y sigue promoviendo un modo de posicionamiento que reinstala la cuestión de la diferencia en términos jerárquicos.

Hay que decir que ni el lenguaje puede ser seccionado totalmente del cuerpo o conceptualizado con independencia del mismo ni puede ser reducido al cuerpo en una relación de precedencia temporal, como no se puede tampoco pensar una relación *inmediata* entre ambos.

Es que si la anatomía no constituye destino pierde credibilidad todo intento de fundar la diferencia sexual por fuera del lenguaje, como si el cuerpo fuera algo dado, y no establecido por medio de operaciones simbólicas, del universo significante. Esto conduce a distinguir inexorablemente entre diferencia y desigualdad.

Recordemos que en ***El Malestar en la Cultura*** Freud caracterizaba la sublimación judeo-cristiana como una actividad de desexualización y de reparación de la experiencia socio-histórica *incompleta*, como si la realidad fuera la enfermedad que tratan de curar o redimir los aparatos culturales.

EL GÉNERO DESDE LOS '80

En este punto, miramos la contemporaneidad y nos preguntamos:

¿Qué tenemos desde los '80, luego de la herencia "postestructuralista" y ginocrítica.? Lo que llamamos la posmodernidad nos ha provisto de aquello que resulta del desarrollo y las derivaciones de los estudios feministas: **los estudios de género**. Aunque esto se halla lejos de haber producido una unificación teórica, la fragmentación subsistente es la contracara del discurso andrógeno y andrógino, unificador y supuestamente neutral que ha resultado agrietado por la práctica feminista.

De manera esquemática puedo decir que hay dos tendencias de la investigación: el diálogo con la tradición dominada por el patriarcalismo, y la exploración de las diferencias en vista de las dominancias de los estereotipos que afectan al género.

En una práctica de re-reading (re-lectura) se han criticado autores que supuestamente adoptan los postulados feministas, pero que en realidad reproducen los prejuicios, habiendo malentendido la diferencia (como Terry Eagleton, entre otros). Luego se da la fundación teórica de estudios específicos masculinos del tipo de los que aparecen en ***Mens Studies, The Making of Masculinities.***[1] Estos se plantean como completamiento de los estudios de mujer, de donde se deriva que **la masculinidad es una construcción cultural tanto como lo es la femeinidad. Y su eficacia en la textualidad es la del semblante, es**

1 Harry Brod: ***New Men's Studies.*** Boston, 1987.

decir que se trata de *posiciones* de femenino y de masculino que pueden leerse en la literatura y que competen a las estrategias de enunciación.

Por último, el concepto de género, entendido como la cualidad social fundamental de las distinciones basadas en el sexo, ha pasado a ser una categoría de la teoría literaria feminista, que designa las características psicológicas, sociales y culturales significativas que sobredeterminan y configuran la identidad biológica femenina y masculina y constituyen su diferencia. *Este opuesto de cultura y biología implica el carácter construido de las identidades sexuales.* Orienta la perspectiva hacia la investigación de aquellos procesos responsables de la conformación de tales características, incorporando entonces la inscripción política del discurso del género y del género en el discurso.

Es ese en definitiva el trayecto que va de la **complementariedad** de los se os, cuya realización plena sería la relación sexual en el modelo freudiano, hasta la concepción de la no relación sexual, proveniente de la ausencia de un significante para la mujer promovida por Lacan a partir de su declaración de sexo: *No hay relación sexual y de su lógica del no-todo, en donde se ratifica que de lo que se trata es de posiciones, de semblantes de lo femenino, (ni de lo masculino) que no pueden certificarse como un reflejo del cuerpo en la escritura.*

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

LECTURAS CRITICAS

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

MUSICA, PRIMITIVISMO Y CUERPO EN LA ESTETICA DEL ROCK

Por *Claudio F. Díaz*

El rock, en tanto formación que se piensa a sí misma como estética, pero desarrollada en el ámbito de la industria cultural, plantea algunos nudos de relaciones complejas. Uno de ellos, es el sus relaciones con otros ámbitos de producción estética más legitimados, como la literatura. Este trabajo presenta una hipótesis según la cual la escritura rockera (y por lo tanto su diálogo con otros textos, no sólo literarios sino también políticos, filosóficos y religiosos) es mediatizada por ciertas características musicales que generan un universo de sentido específico.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

MUSICA, PRIMITIVISMO Y CUERPO EN LA ESTETICA DEL ROCK

Por ***Claudio F. Díaz***

Porque todas esas caras serias no harían
más que volverle a uno loco,
la única verdad es la música,
el único sentido es sin sentido. La música se funde
con el universo que late y
olvidamos el latido del cerebro.
[Jack Kerouac]

El rock, en tanto formación que se piensa a sí misma como estética, pero claramente desarrollada en el ámbito de la industria cultural, plantea algunos nudos de relaciones complejas. Uno de estos nudos, particularmente tentador, es el de las relaciones del rock con otros ámbitos, más legitimados, de producción estética, entre ellos la literatura. En particular las letras de las canciones, en tanto textos líricos, han sido consideradas y estudiadas como poesía. Sin embargo es bastante claro que el rock no es literatura, y que sus letras no pueden identificarse, sin más, con la poesía; en primer lugar, porque la escritura rockera no se limita a las letras de las canciones, sino que se extiende a los textos de los sobres internos, manifiestos, afiches y demás elementos que rodean al disco como objeto de consumo, y al recital como ritual de encuentro e identificación. En segundo lugar, porque en el proceso de producción rockera la escritura no es más que un momento entre otros, y además fuertemente condicionado por los demás. Lo que me propongo presentar en este trabajo es la hipótesis de que la escritura rockera (y por lo tanto su diálogo con otros textos, no sólo literarios sino también políticos, filosóficos y religiosos) es mediatizada por ciertas características musicales que generan un universo de sentido específico.

Es necesaria una aclaración. Si me refiero al rock en forma genérica, es sólo por comodidad expositiva. En realidad no hay un único rock, sino un conjunto de manifestaciones diversas, muchas de ellas irreductibles. En este artículo se trata específicamente de un momento particular del desarrollo del movimiento que tiene su punto de condensación alrededor de 1967, momento fundacional de la estética rockera en la Argentina. La elección del momento no es casual, puesto que, si bien la heterogeneidad de las manifestaciones rockeras son evidentes desde el comienzo, este momento fundacional define características que serán dominantes en el rock argentino al menos hasta principios de los '80. De modo que se me podrá objetar, con justa razón, que las ideas expuestas aquí no funcionan en relación con algunas experiencias rockeras específicas. Las presentes reflexiones no pretenden, pues, ser generalizables, a pesar de referirse a una línea dominante.

EL LATIDO FRENETICO

Escucho el beat de un tambor
entre la desolación
de una radio en una calle desierta

[Charly García]

Cuando los antropólogos piensan en el origen probable de la música, la primera imagen suele ser la de un hombre (brujo, shamán, poseso) y un tambor; un ritmo y una danza ante lo desconocido y lo temible[1]. Un ritmo repetitivo y monótono, un ritmo primordial que envuelve al cuerpo que danza y gira, busca el éxtasis y el conocimiento. Un ritmo: regularidad en la alternancia de sonidos y silencios que metaforiza otras regularidades; las del mundo, las del sucederse de las estaciones, de las lunas y los soles, de los ciclos del agua, del ganado y de las cosechas. También las regularidades de la historia; los ciclos que guardan la memoria de los hechos de dioses y hombres; los ciclos de los nacimientos y las muertes, las dinastías y generaciones y genealogías; los tiempos de guerra y de paz, las migraciones y los regresos. También, claro, las regularidades del cuerpo; los latidos del corazón, el fluir de la sangre, los pasos en la marcha y la carrera; la cadencia del acto sexual, y las contracciones y jadeos del parto; el sueño y la vigilia; el dolor y el placer; la vida y la muerte. En esta imagen primordial de la música, esa alternancia de sonidos y silencios, ese ritmo, ese tambor que bate, articula alrededor de sí los demás elementos: una voz que se eleva para rogar, agradecer o buscar, que imita las voces de los animales mientras la danza imita sus movimientos como acción propiciatoria para la caza. Una voz que entona melodías sencillas y repetitivas, fuertemente determinadas por el ritmo del tambor; ciclos cortos que se repiten una y otra vez. Otras voces que se unen, que se responden unas a otras en las formas del cántico litúrgico, que responden colectivamente a la voz individual del celebrante generando formas sencillas de armonía. Y nada más. Sólo ritmo y voz.

Esta imagen de la forma primordial de la música se basa obviamente en observaciones realizadas sobre pueblos primitivos actuales, y teniendo en cuenta la presunción de una cierta regularidad en el desarrollo de las culturas. No sabemos si es real. Pero lo que sí sabemos es que esta imagen sonora, a lo largo del desarrollo de la civilización occidental, ha quedado unida a la idea de lo primitivo. Allí donde se oye el tam-tam de los tambores, allí donde ese tam-tam constituye el centro de un ritual, de una celebración o de una fiesta, allí donde los cuerpos sienten el impulso irresistible del movimiento empujados por los tambores; allí está lo primitivo. Es que, si como señalaba Bourdieu[2], la música es la más corporal de las artes, el ritmo es, de todos los elementos de la música, el más arraigado en el cuerpo. Justamente porque el ritmo nace en la vivencia de las regularidades del cuerpo, del tiempo y del mundo. El tambor no hace más que marcar con un golpe intermitente esas

1 Algunas de estas ideas en relación con el probable origen de la música fueron sugeridas por la profesora Susana Sanguinetti de Brasesco en sus clases de musicalización dictadas en la Escuela de Ciencias de la Información (U.N.C.) durante el curso del año 1994, al que fui amablemente invitado.

2 Pierre Bourdieu: *"El origen y la evolución de las especies de melómanos"* en **Sociología y cultura**, Ed. Grijalbo, México, 1990.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

regularidades. Y lo hace explícitamente, en forma evidente, remarcada, frontal y directa. Allí donde el tambor ocupa el primer plano de la música, el ritmo se vuelve movimiento casi necesario: tambor y cuerpo, ritmo y danza; sacudida, bamboleo espontáneo, salto, jadeo: primitivo.

Un ritmo constante que se repite sin cambiar nunca, un *Beat* martilleante; las pulsaciones se suceden como una serie infinita y única, donde cada golpe es totalmente previsible, anticipable sin esfuerzo...

Todo gira y gravita en torno a la pulsación de base, intensa, profunda. No se trata de llamar la atención, sino de penetrar el cuerpo y comprometerlo; por eso es importante el volumen[1].

Considerada desde este punto de vista, la historia de la música occidental puede pensarse como un largo recorrido de complejización y perfeccionamiento de lo armónico y melódico, y al mismo tiempo un alejamiento, un ocultamiento, un disciplinamiento de lo rítmico[2]. No lineal, claro. Hay avances, retrocesos, desviaciones y líneas de fuga. Pero el recorrido puede advertirse. Cuanto más "espiritual" se hace la música, más subordinado es el lugar que ocupa el ritmo. No porque desaparezca (eso es imposible) sino porque se hace implícito en la medida en que se eliminan los instrumentos de percusión que lo explicitaban. Pienso por ejemplo en el canto gregoriano, o en la música de Bach. En una orquesta sinfónica el elemento percusivo suele reducirse a un par de timbales. Es que en una tradición dualista y racionalista como la de occidente, en la que el cuerpo ha sido relegado al lugar de lo engañoso y cambiante, de lo pecaminoso o satánico, de la naturaleza irracional, el ritmo, con su anclaje tan fuertemente corporal, debía ser relegado. Porque cuerpo es dolor y finitud, pero también gozo, sexo, placer. De este modo los tambores han sido progresivamente eliminados de la música occidental excepto en el ámbito específico en el que el cuerpo ha tenido predominio y legitimidad: la guerra. Los timbales y los pífanos de la marcha de los ejércitos, el redoble de los tambores en las ejecuciones, el taconeo marcial: la percusión como prolegómeno de las matanzas. Fuera de esto, el dominio de los tambores ha sido el lugar de lo primitivo y de la heterodoxia: el carnaval y las fiestas populares, los rituales heréticos, los aquelarres de las brujas, las ceremonias de indios, el vudú, el candomblé y demás cultos negros. Ritmo, cuerpo, tambores, primitivismo y mal son conceptos relacionados en la tradición occidental. Al ocultamiento del ritmo, a la eliminación de instrumentos percusivos en lo musical, le corresponde el disciplinamiento de los cuerpos y la represión de las diferencias en lo social. La actitud de occidente hacia lo primitivo ha sido similar en lo estético y lo político: en el arte, estigmatización de lo primitivo (y también de lo popular); en lo político, colonialismo, expansión de la civilización y exterminio de lo primitivo y lo diferente. La aldea global de Mc Luhan, el fin de la historia de Fukuyama, el predominio universal del liberalismo y el mercado parecen ser un transitorio punto de llegada de esta actitud.

1 Gino Stefani: ***Comprender la música***, Ed. Paidós, Colección "Instrumentos Paidós" (dirigida por U. Eco), Barcelona-Bs.As.-México, 1987, pág. 24.

2 Debo insistir en esto: es sólo un punto de vista determinado por el propósito de pensar el rock. Por lo tanto es sólo provisional y sin pretensiones de "verdad".

Ahora bien, la música no se escucha en el vacío; los códigos de producción y recepción musical construídos socialmente van generando archivos, sistemas de expectativas en la percepción de la música. Estos sistemas tienen una importancia fundamental en la construcción social de la percepción del cuerpo, dada la profunda relación entre ambos. La música escuchada, aprendida, legitimada y por tanto valorada socialmente, ayuda a construir la percepción del cuerpo también aceptada por la sociedad. El Ballet clásico es una muestra clara de la concepción occidental estigmatizadora del ritmo y lo primitivo. El ballet es una disciplina del cuerpo: sus torsos erguidos, sus cabezas echadas hacia atrás, sus extremidades extendidas, con músculos tensionados, los saltos imposibles, los empeines extendidos casi en línea recta, la aparente desaparición del peso en los giros realizados con el mínimo apoyo de las zapatillas de punta. Cuerpos disciplinados, minuciosamente trabajados con un sentido preciso de la proporción y los límites; el ballet, y su perfecta armonía con la música, es expresión excelsa del arte civilizado. Allí el cuerpo ha sido purificado de las pulsiones primitivas y de la carga sexual de los tambores. Los bailarines negros del candomblé, del samba brasilero, de la salsa centroamericana o el mambo cubano y, obviamente, del jazz y el rythm & blues norteamericano, son otra cosa. En su novela ***La consagración de la primavera***, publicada en 1978, el cubano Alejo Carpentier desarrolla una larga reflexión relacionada con nuestro tema[1]. Uno de los ejes de la fábula gira en torno a la puesta en escena de un ballet basado en la obra homónima de Stravinsky. Vera, uno de los personajes centrales de la novela, es una bailarina rusa que durante años ha visto puestas insatisfactorias de la obra, aunque no alcanzaba a descubrir dónde residía la inconsistencia. Hasta que llega a Cuba y conoce la música y las danzas tribales de los negros, conoce su manera de caminar y de moverse, de saltar y balancearse; y descubre el secreto: Stravinsky había elaborado una música que apelaba a lo primitivo, que evocaba ceremonias propiciatorias primordiales; la Virgen Electa, aquella que se consagra a los dioses para renovar el ciclo de las cosechas; el shamán y sus danzas propiciatorias; los movimientos colectivos de la tribu en el trance ceremonial. Todo eso que evoca la música de Stravinsky estaba fuera de la concepción del cuerpo del ballet clásico, y Vera lo encuentra en cuerpos que han sido formados, construídos socialmente bajo otra concepción y otra música. A los cuerpos formados por pianos, orquestas y metrónomos del ballet clásico, se le oponen los cuerpos formados por los trabajos físicos y los tambores de los negros y mulatos: cuerpos primitivos.

William Austin, hablando del jazz, compara estas dos concepciones del cuerpo:

> "Mientras una pierna soporta el peso, la otra se relaja, sintiéndose libre para golpear el piso o estremecerse antes de que cambie el juego. De igual forma los brazos se relajan, y hasta el mismo torso se flexibiliza, como si descansase más cómodamente sobre las caderas que sintiéndose suspendido del pecho, como sucede en las posturas clásicas del ballet y de los ejercicios militares. El total descanso de todos estos músculos se corresponde con la libertad del movimiento que subdivide el compás. A las síncopas corresponde todo tipo de estremecimientos, temblores, y giros del cuerpo, que parecen ser independientes de los principales cambios de su peso que pasa de uno a otro miembro. Para todos aquellos cuyo ideal de movimientos está representado por la marcha y el vals es

1 Alejo Carpentier: ***La consagración de la primavera***. Siglo XXI, Madrid, 1982.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

muy probable que vean y escuchen el movimiento del jazz como una manera desmañada o arrastrada, más bien monótona, o que, por el contrario, lo consideren repulsivo y sexualmente provocador. Por otra parte, para todos aquellos que hallan que el torso recto y tenso de la marcha y el vals es una afectación incómoda, es muy probable que acepten el movimiento del jazz como sencillamente natural y auténtico".[1]

Esa concepción del cuerpo que está en el jazz, pero también en los demás ritmos afroamericanos, ese primitivismo cargado de sexualidad y de dolor, del gozo de la fiesta y el sufrimiento del trabajo esclavo; ese cuerpo diferente, cuerpo "otro" traspasado de tambores, que remite a las pulsiones y latidos primordiales; ese ritmo que fascina y repugna a la tradición occidental dominante, pasa al rythm & blues y a través de él constituye la marca de origen del rock & roll. Esa marca configura el primer universo semántico del rock, que queda unido al predominio del ritmo, de la batería y el bajo, del baile y el bamboleo y el contacto entre cuerpos: rock & roll es "mecerse y rodar", sexo y movimiento. Los riff de la primera guitarra,la batería machacante y el bajo, el piano percusivo, la guitarra rítmica, y el cantante que se agita y grita frenéticamente constituyen sus significantes musicales. En términos de Jorge Monteleone:

> *"El rock es una forma artística que pone el ritmo y las cargas energéticas del cuerpo en el centro de una significación nueva que deberíamos llamar, con Barthes, significancia: el sentido en cuanto es producido sensualmente. Aquellos elementos rítmicos, que irrumpen en el enunciado del poema y responden a los arcaísmos pulsionales, asimilables a ritmos vocales o de movimiento, son relamente vividos por el cuerpo rocker. Como querían los surrealistas, se habita una imagen. Es decir, el ritmo propio del verso, representado en todos los esquemas de alternancia periódica (el acento, la rima, las homofonías, etc.) corresponde al golpe (beat) y su expresión iterativa de las bases rítmicas".*[2]

Cuando aparece el rock en E.E.U.U. a mediados de los cincuenta, con toda esta carga de sentido, produce un verdadero escándalo, pero no era algo nuevo. No era en definitiva más que rythm & blues con un nombre nuevo, pero tocado y, fundamentalmente, escuchado por blancos. Esa es la raíz del escándalo. Mientras se mantuvo en los límites del ghetto, esta música era tolerada. Música primitiva de una raza primitiva, la historia de las oscilaciones entre la tolerancia y la represión de los tambores y los bailes africanos es tan larga como la de los negros en América. En Brasil, la *capoeira*, originalmente arte marcial, fue transformándose en danza para escapar a la prohibición, hasta que terminó prohibida como danza; al mismo tiempo, los dioses se transformaban en santos hasta dar lugar a

1 William Austin: ***La música en el siglo XX.*** Citado por Pablo Bari: **Jazz y gritos II.** Revista Babel. Año III, Nº 16.

2 Jorge Monteleone: *"Cuerpo constelado: sobre la poesía de rock argentino".* En Revista *Nuevas tendencias (faltan datos).* Pág. 401.

formas sincréticas como el candomblé. En los estados del sur norteamericano, durante el siglo XIX estaba prohibido hacer música con tambores[1]. La razón era la utilización de los tambores para la circulación de mensajes:

> *"No existía ningún código para traducir sino, en todo caso, un corpus lingüístico y, si siempre es atractivo reconocer el límite entre la música y las palabras, debió ser un buen motivo de preocupación para los propietarios de los campos encontrar, en la frontera de la música, el extraño borde de las palabras"* (pág. 20).

Los tambores, pues, no sólo remiten a lo primitivo y a una concepción distinta del cuerpo y de la vida. En ese universo semántico original del rock también está la marca de la injusticia y de la resistencia. Lo dominado y subordinado que resiste y se afirma ante lo dominante; el dolor y el sufrimiento principalmente físico, del látigo y el trabajo esclavo; y después el dolor de la marginación y el desprecio, de los ghettos miserables y el Ku Klux Klan; el dolor del trabajo duro o el desempleo de las grandes ciudades. La carga de sentido del rythm & blues, pues es doble: lo primitivo y el cuerpo "otro" por un lado; la injusticia, el dolor y la resistencia por el otro. Esa música, hasta mediados de los cincuenta:

> *"Se editaba en sellos pequeños, de negros para negros, y fuera de ese circuito eran muy difíciles de conseguir. Especialmente para los blancos. Los padres se referían a eso como "música de la jungla". Ritmo y blues: los dos componentes básicos del rock: las escalas del blues y mucho, mucho ritmo."*[2]

El primer escándalo, pues, fue la apropiación de esa música, con toda su carga de sentido, por parte de los jóvenes blancos. "El 'rock' es un medio para rebajar al hombre blanco al nivel del negro", clamaba furioso el Consejo de Ciudadanos Blancos de Alabama en 1956[3]. El estigma del cuerpo primitivo, del tambor, del sexo, de la herejía, del mal, se instalaba desde el principio en el rock. A través de todo su desarrollo posterior se irá construyendo un sistema de referencias musicales, con las que se corresponderán códigos de recepción musical, que remiten permanentemente a ese núcleo original, a partir del cual se irán agregando y superponiendo nuevos núcleos de sentido. Tanto la cara blanca (con **Los Beatles** como héroes fundadores **-Almendra** en la Argentina-) como la cara negra (que arranca en los **Rolling Stones -Manal** en la Argentina-) llevarán consigo esa marca, a pesar de sus diferentes búsquedas. La marca original del primitivismo, ese latido frenético, deter-

1 Ver Pablo Bari y Fabián Lebenglik: **Jazz y gritos I.** En el dossier sobre el jazz del número citado de la revista *Babel.*

2 Eduardo Hojman: ***Letras que dicen: una antología rock.*** Libros del Quirquincho. Bs.As., 1991.

3 Colección **Historia del rock**, editada en la Argentina por el diario *La Nación.* Fascículo 3, pág. 31.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

minará las búsquedas en uno u otro sentido. Pero el primitivismo del rock no es ya lo primitivo africano. Ha pasado por la trama de la tecnología.

EL CUERPO ATRAVESADO

> Toda la vida tiene música, hoy
> todas las cosas tienen música
> del sol de los hombres
>
> **[Luis Alberto Spinetta]**

El paso del rythm & blues negro al rock & roll de la cultura de masas se produce bajo ciertas condiciones. Por un lado un nuevo actor social joven que manifiesta una crisis con respecto a ciertos valores heredados, y que encuentra en la música negra un elemento de identificación. Por otro una industria cultural que ya se ha convertido en el modo dominante de producción de bienes simbólicos, y que rápidamente descubre a la "juventud" como mercado (y en buena medida contribuye a construirla). La producción industrial de la música dejará en el naciente rock & roll una marca indeleble que constituye su segunda característica central. El primer paso ya lo habían dado algunos *bluesman* como **Muddy Waters** y **B.B. King** al electrificar el sonido tradicional de los blues. Pero uno los oye (ahora que la revolución del C.D. está haciendo que todo se reedite), y todavía siguen siendo aquellos viejos blues. Cualquiera que escuche a **Los Beatles**, en sus temas más rockeros, y más aún a los **Rolling Stones**, cualquiera que oiga a **Jimi Hendrix**, a **Janis Joplin**, a **The Doors**, a **Led Zeppelin**, a **Manal**, **Pescado rabioso** o **Pappo's Blues**, a **Los redonditos de ricota** o **Los Ratones Paranoicos**, por sólo nombrar a algunos, puede identificar la marca de aquellos viejos blues, pero al mismo tiempo, percibe inmediatamente la diferencia. La música no suena igual, y la diferencia es justamente esa: el sonido. Y no me refiero solamente a la diferencia de equipos de grabación o de reproducción entre una época y otra. La diferencia está en la concepción misma de la música. En el rock, la música es producida en interacción con la tecnología; acaba de hacerse en la sala de grabación; se monta fragmento por fragmento, se corta, se superponen efectos y arreglos, se logran texturas, timbres y planos sonoros, gracias a las computadoras, samplers, sintetizadores, distorsionadores y pedales de todo tipo. Pero además, el montaje y la superposición resultan de una perfección y nitidez tales que, en palabras de **Charly García**:

> *"Un pibe que no tiene el placer de tocar un piano y tocar un blues, despacito, step by step, logra crear una canción, se fascina con el sonido. Lo que sucede ahora es que hay una fascinación con el sonido, no con la música. Podés lograr que algo suene tan bien que si la melodía es intrascendente o chata, el sonido es tan bueno que es como que te endulza el oído".*[1]

1 Miguel Grimberg: ***Cómo vino la mano***. Ed. Distal, Bs. As. 1993. pág. 138.

Esa perfección del sonido es la que, según Baudrillard, en la cuadrafonía agrega a las tres dimensiones una cuarta, visceral, del espacio interno[1]. Es que, a diferencia de formas anteriores de la música, el rock, anclado en el ritmo, en lo primitivo, y producido en interacción con la tecnología, atraviesa el cuerpo; todo el cuerpo, y no solamente el oído. Dice Baudrillard:

> *"Además, no "se oye", es otra cosa, la distancia que hace que se oiga una música, en el concierto o en otro lado, queda abolida, uno está imbuido por todas partes, ya no hay espacio musical, es una simulación de ambiente total que nos despoja de cualquier mínima percepción analítica, percepción que constituye el* ***encanto*** *de la música*[2]*.*

No me interesa discutir por ahora en qué lugar exactamente reside el "encanto" de la música, sino remarcar la certera observación de Baudrillard acerca de la falta de distancia. Esto es exacto. Cualquiera que realice la experiencia de ponerse frente a un equipo de alta fidelidad en el lugar exacto de entrecruzamiento donde se produce el efecto estéreo (o bien de colocarse un par de buenos auriculares), puede comprobarlo. Se escucha, por ejemplo, una escala de guitarra de la cual las primeras notas llegan desde "la izquierda" y los siguientes desde "la derecha"; después, una batería suave, apenas audible, llega "desde atrás", en tanto que el bajo y el bombo de la batería se sienten "en el abdomen" y "desde abajo" y los coros parecen llegar de algún lugar "arriba, en el aire". El oyente en realidad está en el medio, en el centro de un torbellino de sonido. No se trata, como dice Baudrillard, de la abolición del espacio musical, sino de una percepción distinta de ese espacio, sin dudas emparentada con una percepción distinta del propio cuerpo. Como en muchos otros aspectos, la lengua rockera (o jerga, como se quiera) puede echar luz sobre esta forma de percibir la música. Al rockero la música no le gusta sino que le "copa". Ya no se trata de escuchar sino de ser "copado" por el sonido. Ese verbo tiene también una historia en el lenguaje militarizado de la política de fines de los '60 y principios de los '70 en la Argentina. Se "copaba" un acto, una plaza, una facultad. En la lengua rockera "coparse" significa ser poseído por la música (pero también por un sentimiento, un libro, una película). "Coparse" con la música es percibiría en su inmediatez, sin esa "distancia analítica" a la que Baudrillard atribuye el "encanto" de la música. Lo que ocurre es que él piensa en una música que ha sido concebida para oír con esa distancia (habla de Bach, de Monteverdi, de Mozart); música que pertenece a la tradición occidental, dualista y racionalista, que ha ido relegando el ritmo a un lugar subordinado, eliminando los instrumentos de percusión; música para la cual se han construído teatros con butacas para escuchar "sentado" y "quieto", con un escenario que marca una distancia inapelable entre músicos y oyentes, y delimita un espacio para el baile, reservado a unos cuerpos perfectos y disciplinados. El rock es otra cosa. Ya el predominio del ritmo y el baile (pero no el baile disciplinado y reglado del ballet, sino el baile desaforado y frenético, baile colectivo y erótico) marcan la anulación de esa distancia analítica. Pero la elaboración tecnológica, la estereofonía y la cuadrafonía construyen un

1 Jean Baudrillard: ***De la seducción***. Ed. Cátedra, colección Teorema, Bs.As. 1989, pág. 35.

2 Ibid. pág. 35.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

nuevo lugar de recepción, una nueva manera de ubicarse en el espacio musical en la que ya no hay límites porque la música lo llena todo. Entre el primitivismo y la tecnología, pues, se produce una paradójica conjunción, y es justamente en esa conjunción donde un músico como Jim Morrison (líder de **The Doors**), ve una especie de restitución de lo dionisíaco:

> *"A veces...me gusta pensar en la historia del rock & roll como en el origen del drama griego. Empezó en los campos de trilla durante las estaciones cruciales, y fue originalmente una banda de acólitos bailando y cantando. Entonces, un día, una persona posesa saltó fuera de la muchedumbre y comenzó a imitar a un Dios... los álbumes han suplantado a los libros y las canciones a los poemas... en realidad es una vuelta al origen, a Grecia, donde nació la poesía, (el género lírico), que era cantada. Palabras cantadas a los dioses con una lira".*[1]

La intuición de Morrison no es casual. Conocedor de la tragedia (y lector de Nietzche, al igual que **Spinetta**), Morrison desarrolló quizás más que nadie en el rock la idea de lo dionisíaco, como así también de lo shamánico indígena. Pero para la vivencia de lo dionisíaco o de lo shamánico, es necesario un entorno de pensamiento que lo haga posible. Los antiguos estaban inmersos en ese entorno de tiempo circular (la idea del eterno retorno que tanto fascinó a Nietzche) objetivado en el mito. En el mundo rockero el mito, al menos en aquella forma, ya no existe. Sólo existen los mitos sociales de la fundación del rock, y las búsquedas estéticas relacionadas con el pensamiento mítico (más adelante volveré sobre esto). Pero la música, el nuevo lugar de percepción de la música, ese lugar donde el cuerpo es atravesado por el sonido y reenviado al atavismo del ritmo, provee un entorno donde es posible la abolición de la distancia analítica y el borramiento del pasado, el futuro y la linealidad del tiempo. Una suerte de presente absoluto musical. De ahí la necesidad de escuchar la música rock a altísimo volumen. De ahí que sea tan importante para el rockero conocer la cantidad, el tonelaje de los equipos de sonido de una banda. De ahí también lo mucho de celebración litúrgica y ritual que tienen ciertos momentos de un recital.

Ahora bien, la anulación de la distancia analítica no implica una anulación del pensamiento ni de la capacidad crítica. En una entrevista reciente, **Robert Fripp** dijo: *"Yo creo que el rock apela a los pies, compromete el cuerpo; pero también involucra la mente y los sentimientos"*[2]. ¿Qué tipo de pensamiento? ¿Qué forma de escritura es posible en el marco de esta música? ¿Qué queda dentro de este primitivismo tecnológico, del sentido crítico y contestatario que durante mucho tiempo se le atribuyó al rock?

CABEZAS COPADAS

1 Marcelo Gobello: ***Jim Morrison, un jinete en la tormenta.*** Ed. Distal, Bs. As. 1991, pág. 51.

2 Reportaje a **Robert Fripp** por Rolando Graña. Diario *Pagina/12*, Domingo 23-10-94.

La gente busca una razón
yo estoy buscando un rock & roll
que me sacuda la cabeza

[Fito Paez]

Si alguna forma de pensamiento es posible dentro del rock, evidentemente no será el racionalismo que ha resultado dominante en la tradición occidental. La música rock no favorece ese tipo de pensamiento.Pero en realidad el rock no es el primero en separarse del racionalismo. Hay una larga tradición de cuestionamiento a ese pensamiento dominante que en nuestro siglo se hizo patente, por ejemplo, en las vanguardias. Nicolás Casullo, en su prólogo a una compilación de artículos sobre la posmodernidad[1], propone un recorrido doble de la modernidad. Por un lado, un camino afirmativo, que arranca en el renacimiento y toma forma en el siglo XVII:

> *"Sobre todo en ese punto de vista descartiano que hace del sujeto pensante el territorio, único, donde habita el dios de los significados del mundo: la Razón, frente a las ilusiones y trampas de los otros caminos".*

Este camino de afirmación se afianza y desarrolla con la Ilustración del siglo XVIII, la Revolución Francesa, el cientificismo, el positivismo, etc. Pero, por otro lado, está el camino de la crisis; de las miradas cuestionadoras, que expresan las contradicciones de la razón. El subjetivismo romántico, el pesimismo filosófico, Nietzsche y, por supuesto, las vanguardias. En las estéticas de estas últimas se plantean con fuerza estos conflictos y crisis de la modernidad. En términos de Casullo:

> *"Desde el subjetivismo creador en tanto última defensa frente a la cosificación de la vida, desde la rebelión frente a lo efímero, lo absurdo y la precariedad del presente, el discurso estético de vanguardia apostará ambivalentemente, a veces explícitamente, al desorden del mundo pero también a un orden utópico y moderno del mundo."*[2]

Esa apuesta al desorden, que se expresa en las múltiples rupturas vanguardistas (a pesar del límite que impone la utopía), toma en algunos casos la forma de cuestionamiento de la racionalidad heredada y la reivindicación de lo absurdo y el sinsentido, pero

1. Nicolás Casullo: *"Modernidad, biografía del ensueño y la crisis" (introducción a un tema).* Prólogo al libro Nicolas Casullo (ed.): ***El debate modernidad-posmodernidad.*** Puntosur, Bs.As., 1989.

2 Casullo, Op.Cit., pág. 42.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

también la fantasía, el inconsciente y lo primitivo. Mario De Micheli[3], habla de las búsquedas de algunos artistas en el cambio de siglo. Entre esas búsquedas, el descubrimiento de lo salvaje tiene mucha importancia. Rimbaud, Gauguin, y después muchos artistas de vanguardia vivieron la experiencia del alejamiento hacia lugares "salvajes", primitivos, donde entraron en contacto con formas de arte y concepciones de la vida que les resultaban fascinantes ante "una sociedad que se había vuelto insoportable". Era una "fuga de la civilización". Fuga imposible, por cierto, pero que expresa una repulsa activa, no sólo a los modelos estéticos heredados, sino a la misma racionalidad que les dio origen. Por ese camino se "descubre" la fuerza expresiva del arte negro. Por un lado, el arte negro les proporciona ideas sugerentes sobre la "forma", que les permite destruir los conceptos formales dominantes en el arte anterior (pienso no sólo en el arte cubista, sino también en experiencias poéticas como las de Nicolás Guillén, por ej.). Pero por otro lado:

> *"En esas estatuas, en esas máscaras anchas de ojos ahuecados y de dientes descubiertos, maquillados con creta roja y amarilla, encontraron algo que estaban buscando. Sintieron palpitar en el corazón de los fetiches las potencias oscuras del cosmos."*[2]

Rescate de lo arcaico, primitivismo, negrismo; irracionalismo, caos, absurdo y fantasía: núcleos antimodernos del arte moderno.

De una u otra manera, todos estos elementos aparecen en la estética de la generación *Beat*. Si bien (al igual que el Pop art) los *Beatniks* reaccionan contra el acartonamiento del modernismo dominante, conservan y desarrollan muchos elementos de su pensamiento. En efecto, la oposición se plantea como un enfrentamiento entre la calle y la carretera por un lado, y la universidad y los círculos literarios por otro. La universidad, como ámbito elitista de los intelectuales, es abandonada y condenada; la carretera (pienso en las novelas de Jack Kerouac -***En el camino, Los vagabundos del Dharma, Angeles de desolación***-, en los Poemas de viaje de Allen Ginsberg, etc.), el viaje, implican la inmersión en la vida, en el mundo de lo popular, en la cultura de masas, en las noches de jazz, borracheras, drogas y sexo. Todo eso es asumido como parte de la búsqueda *Beatnik*, como una forma de cuestionamiento al modo de vida y la racionalidad dominante. Pero es un cuestionamiento que no se hace desde el lenguaje (al menos no solamente), sino que se vive en el cuerpo, en la experiencia real del vagabundeo y la carretera. La búsqueda intelectual (y también lingüística) corre paralela a la búsqueda vital: la escritura espontanea, -defendida por Kerouac- a toda velocidad y sin correcciones (que tanto recuerda a la escritura automática de los surrealistas), las referencias al jazz (especialmente el bebop de **Charlie Parker**, con cuyo estilo musical se ha comparado su escritura), el estudio de lenguas y culturas indígenas, el budismo zen, la poesía china y japonesa,etc. El cuestionamiento al "modo de vida americano" va acompañado de un cuestionamiento a la racionalidad en que se funda. El primitivismo (interés por lo indígena, lo arcaico, lo prehistórico) y el orientalismo, son búsquedas centrales relacionadas con ese cuestionamiento. En una entrevista, Gary Snyder (que fue de todos los Beatniks quien más profundizó en los estudios orientalistas y de antropología indígena) afirma:

> *"Si lo que los hindúes, los cristianos, los shoshone, los budistas y los hopis sugieren es cierto, entonces toda la civilización tecnológica-industrial-de consumo está realmente equivocada, porque su empuje y su energía son puramente mecánicos, los verdaderos valores están en otro lado."*[1]

Tanto en este reportaje, como en la poesía y la narrativa Beat, en su condena a la civilización tecnológica, es notable la coincidencia de sus ideas con las de Herbert Marcuse (pienso en libros tales como ***El hombre unidimensional*** o ***Eros y civilización***), que por entonces enseñaba en los E.E.U.U. También es conocida la relación de los *Beatniks* con músicos de jazz, a la vez que muchos de éstos (como John Coltrane o Mahalia Jackson) tenían relación con las luchas por los derehos civiles, y el naciente Black Power. La relación no es caprichosa. En una cronología del trabajo de Marcuse, que precede a la edición de Planeta-Agostini de ***Eros y civilización***, se lee lo siguiente:

> *"1965: Profesor de filosofía política en la Universidad de California, en San Diego. Entre sus alumnos figura Angela Davis, activista del grupo revolucionario Black Panther. Comienza aquí a cuajar la figura de Marcuse como ideólogo del movimiento estudiantil americano y europeo. Escalada de la intervención norteamericana en Vietnam."*[2]

No quiero exagerar la coincidencia entre estos pensadores (puesto que las diferencias son también importantes), pero sin dudas estas cuestiones que giran alrededor del jazz forman parte de las condiciones de producción de los *beatniks*, y también del rock que está naciendo en esos años, en los tiempos de las luchas por los derechos civiles. No es casual que a mediados de los '60, y en medio del movimiento antibelicista, se produzca una confluencia que sería fundamental, entre una escritura y una música: la de los Beatniks con el rock, principalmente a través de las figuras de **Bob Dylan** y poco después **Los Beatles**. No es casual, en efecto, porque las búsquedas de lo primitivo acercan a los Beatniks a lo popular, y esto no se detiene en el jazz. Dice Gary Snyder acerca de la poesía:

> *"Pero no nos limitemos a la pequeña cantidad de personas en el mundo que han tenido acceso a leer y escribir. Pensemos en la historia de toda la humanidad, hasta nuestros días. De hecho, sólo una mínima proporción de gente en las civilizaciones del planeta fue letrada. Hasta este siglo, la*

1 Mario De Micheli: ***Las vanguardias estéticas del siglo XX***. Ed. Universitaria de Córdoba; Córdoba, 1968.

2 Ibid. pág. 61.

1 Reportaje a Gary Snyder publicado en la revista *"Expreso Imaginario"*, Nº 33, Abril de 1979, pág. 11.

2 Herbert Marcuse: ***Eros y civilización***. Ed. Planeta-Agostini. Barcelona, 1985, pág. XII.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

experiencia literaria-cancionística-poética de la humanidad no provino de los libros ni de los grandes poetas, sino que fue transmitida, compartida y disfrutada por la gente en contacto con la canción folklórica, la balada folklórica, el cántico, el drama ritual. Esa es la verdadera historia de la literatura." (reportaje citado. pág.21)

"Palabras cantadas a los dioses con una lira", diría Jim Morrison después, y pensaba en el rock. El interés por lo primitivo lleva a los poetas de la generación beat a descubrir "otra" literatura, "otro" sujeto de la actividad literaria que nada tiene que ver con las revistas, las élites y las universidades. Y por este camino llegan al rock. En palabras del mismo Snyder:

"En realidad los americanos aman mucho la poesía, pagan grandes sumas de dinero por ella y la escuchan constantemente. Por supuesto, me estoy refiriendo a la canción, porque la poesía en realidad es canción. El rock and roll, la balada, y demás tipos de canción, entran todos en las esfera de lo que desde tiempos remotos se ha considerado poesía. Si aceptás a la poesía como canción, notarás que hay una cantidad de canciones que ya están cumpliendo la función que se supone que la poesía cumple para la gente." (pág. 20)

De modo que esa confluencia de la que hablaba es el encuentro de dos corrientes afines que se habían desarrollado separadamente. Por un lado, a partir del rythm & blues, del predominio del ritmo y de la elaboración tecnológica, el rock ha generado un universo de sentido que remite a lo primitivo, a una vivencia del cuerpo y el movimiento, contradictoria con la racionalidad dominante. Desde el primer rock and roll a **Los Beatles**, se trataba simplemente de eso. En distintos reportajes el mismo **John Lennon** reconoce que al principio las letras no les interesaban más que para producir rimas pegadizas. Por el otro lado, las largas búsquedas de lo primitivo, de un alivio a lo que se percibía como el callejón sin salida de la civilización, que arranca con los románticos y pasa por los simbolistas, las vanguardias y la Beat generation, ha creado también un universo simbólico que se centra en el cuestionamiento del racionalismo y de la civilización tecnológica y deshumanizada. Cuando los Beatniks descubren el rock y el rock descubre a los *beatniks*, ambos universos se encuentran y se produce una síntesis que perdurará a través de los distintos avatares históricos del rock. En esa síntesis mucho tendrá que ver también el nuevo misticismo basado en el consumo de alucinógenos propiciado por Aldous Huxley y Thimoty Leary. Ese pensamiento, crítico de la sociedad pero a la vez individualista, utópico en cierto sentido, pero hedonista y antirracionalista, que sólo puede concebirse en tanto experiencia de vida, y no como mera especulación, que busca los límites y los excesos, y por lo tanto está siempre al borde de la autodestrucción; ese pensamiento que parece arraigado tanto en el cuerpo como en la mente, que busca la vivencia antes que la regla, y la satisfacción personal tanto como el conocimiento; ese pensamiento un tanto alucinado (y no sólo por las drogas), encuentra un ámbito adecuado en la música rock.

Esa confluencia y la síntesis que se produce a partir de ella tuvo un año crucial: 1967. En ese año **Los Beatles** publican *La banda del Sargento Pepper*, disco en que cristaliza este profundo cambio que se ha producido en el rock. **Robert Fripp** también señala ese año como un pivot en la historia del rock, y se refiere a esa época diciendo que:

"Había un impulso creativo dentro y detrás de la música que se prendió. Había una emisión, una transmisión. Y todo el que estaba en ese lugar con los oídos abiertos tuvo la oportunidad de escuchar."[1]

Ese impulso creativo tiene que ver, desde mi punto de vista, con la ampliación de los horizontes del universo simbólico del rock que se produce en ese momento. La música primitiva, esa música del cuerpo que había hecho posible el encuentro con las búsquedas estéticas de las vanguardias y la *Beat generation*, se hace más sutil y compleja como resultado de ese encuent o. Las cond c ones de oducc ón habían cambiado. Ese "estado de ánimo" colectivo al que se refiere **Fripp**, es el mismo al que se refiere Luis Racionero cuando habla del "underground" como resultado de largas búsquedas filosóficas:

"Esta búsqueda cristalizó, en las condiciones objetivas favorables de la década de los sesenta, en un movimiento de amplia repercusión cultural que se ha dado en llamar underground."[2]

En ese trabajo, Racionero intenta poner un cierto orden, explicitar las relaciones entre las diversas corrientes filosóficas que nutren el underground, muchas de ellas muy alejadas en el tiempo y el espacio, como se puede ver en las lecturas de los Beatniks. De este intento de articulación me interesa señalar aquí dos cuestiones que me parecen fundamentales. Por un lado, Racionero encuentra un punto de articulación en el hecho de que todas estas corrientes de pensamiento pueden definirse como "irracionales". No quiere decir con esto que sean absurdas o incoherentes, sino que buscan un camino distinto del proceder analítico y argumentativo de la razón:

"Todas estas filosofías irracionales se parecen en una cosa: no buscan la verdad, sino una experiencia psicológica; no pretenden concatenar argumentos para producir otros argumentos, sino que buscan un estado de ánimo, una fusión del concepto mental con el estado físico del cuerpo que lleva a un estado psicosomático nuevo. Este estado al que propenden las filosofías irracionales se puede connotar por las palabras energía, vitalidad, placer, gozo, serenidad." (pág. 9)

En este texto hay algunos elementos claves para comprender la estética rockera. En primer lugar, no se trata de buscar la verdad. La búsqueda de la verdad aparece teñida de toda la carga negativa del distanciamiento crítico, de la separación tajante entre sujeto y

1 Entrevista citada, pág. 30.

2 Luis Racionero: ***Filosofía del underground***. Ed. Anagrama, Barcelona, 1977.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

objeto e, incluso, de la tendencia absolutista y autoritaria, la exigencia de exclusividad que plantea esa búsqueda. En nombre de la verdad, de la razón y la civilización, se han producido toda clase de exclusiones y masacres. En su nombre se han generado todas las ortodoxias, con sus instituciones y sus aparatos represivos. En segundo lugar, estas formas de pensamiento que Racionero llama "filosofías", al igual que la música rock, arraigan en el cuerpo. No hay distancia entre sujeto y objeto porque el objeto de conocimiento es el propio sujeto inmerso en el mundo. El pensamiento es experiencia, en primer lugar de las sensaciones del cuerpo, de las relaciones profundas entre estados mentales y físicos. Pero además es experiencia del cuerpo en el mundo, del hacer y del vivir. Las palabras que cita Racionero para aludir al estado que se busca en estas formas de pensamiento son muy elocuentes: un conocimiento que no se basa en la distancia sino en la inmediatez de la vivencia, a la vez corporal e individual[1]. El consumo de drogas psicodélicas debe entenderse en este contexto, en el marco de estas formas de pensamiento; cualquier análisis del problema de la droga que no tenga en cuenta este contexto, principalmente si se trata de demonizarla, se queda girando en el vacío.

La segunda cosa importante que quería tomar del trabajo de Racionero es la idea de que esto que él llama underground, si bien es una formación específica de una época, se nutre de tradiciones que son muy antiguas:

> *"El underground, como detallaremos a lo largo de este libro, es la tradición del pensamiento heterodoxo que corre paralela y subterránea a lo largo de toda la historia de occidente, desde la aparición de los shamanes prehistóricos, la instauración del derecho de propiedad, la transición al patriarcado y la invención de la autoridad y la guerra, hasta nuestros días."* (pág. 11)

Más arriba he desarrollado la idea de que lo primitivo en la música, el predominio del ritmo y los tambores, ha estado en occidente relacionado con lo bajo, el mal y la heterodoxia. Desde esta perspectiva, la tradición underground es el pensamiento de la diferencia, de lo otro. A la uniformidad y universalidad de la razón se le opone una conciencia histórica y planetaria fundada en el valor de lo particular, lo segregado, lo excluído. El rock lleva esa

1 En estas formas de pensamiento es fundamental la idea de recuperar la unidad, tanto del hombre con la naturaleza como también de los distintos aspectos del ser humano que la civilización ha separado: alma y cuerpo, pensamiento y fantasía, conocimiento y sentimientos etc. En este punto también es notable la coincidencia con Marcuse, para quien por vía de la estética *"La imaginación visualiza la reconciliación del individuo con la totalidad, del deseo con la realización, de la felicidad con la razón"* (op. cit., pág. 140) Esta *"reconciliación estética implica un fortalecimiento de la sensualidad contra la tiranía de la razón y, finalmente, inclusive tiende a liberar a la sensualidad de la dominación represiva de la razón"* (pág. 170) Es bien sabido que Marcuse elabora su pensamiento a partir de su formación marxista y sus lecturas críticas de Freud, de modo que lejos estamos de poder clasificarlo como "irracionalista". Sin embargo, las coincidencias con estas corrientes heterodoxas son notables, y el mismo Marcuse habla de formas históricas de resistencia al "principio de actuación" (o principio de realidad dominante históricamente construido).

marca musical; los códigos de recepción, en todos los niveles, permiten al oyente poner los temas en relación con una cadena de sentidos intermusicales que remiten a ese origen. El descubrimiento por parte de los rockeros de estas grandes tradiciones heterodoxas no hace más que ponerlos en conocimiento de algo que de algún modo estaba ya presente en su música. De ahí que ese momento de síntesis que ocurre a mediados de los sesenta tenga semejante efecto expansivo. De ahí que miles de rockeros se hayan lanzado a las lecturas y viajes espirituales (en el sentido psicodélico y geográfico del término), iniciaciones religiosas, experiencias sexuales y estéticas de todo tipo: Sexo, drogas & rock and roll: aquella vieja consigna rockera adquiere todo su sentido. El recorrido que realiza Racionero por esta Gran Corriente Heterodoxa, como la llama, es muy elocuente: En la primera parte, y bajo el título de Individualistas, toma a William Blake, Lord Byron y Hermann Hesse; bajo el título de "Orientales", analiza el zen, el yoga, el taoísmo, el sufismo y el Tantra, o yoga del sexo; bajo el título de "Psicodélicas" analiza la cuestión de las drogas, el shamanismo indigenista de Castaneda, el tema de la mente como energía. Si hubiera conocido el rock argentino sin dudas hubiera incluído a Rimbaud y Artaud, a la literatura precolombina, la historieta y la ciencia ficción. De todos modos, el recorrido es claro: el viaje de ácido y el viaje a Katmandú o a Machu Picchu, pero también el concierto como fiesta ritual catártica y dionisíaca, la calle como espacio vital y el cuerpo como lugar de todas las experiencias y todas las transgresiones. No es casual que Allen Ginsberg y Jack Kerouac vieran en los grandes conciertos de rock y en los festivales hippies el lugar de encuentro que habían estado buscando.

En la Argentina, si bien la música rock empezó a difundirse en los '50, y los primeros productos locales datan de principios de los '60, el llamado "rock nacional", con sus míticos fundadores, es hijo de ese encuentro: el universo de sentido que habían empezado a conocer a través de la música, de los rythm & blues que escuchaba **Javier Martínez**, de los rocks que oía **Moris** y de **Los Beatles** que escuchaban todos; ese universo de sentido que se completa en tiempos de *La banda del sargento Pepper*, de las traducciones de literatura Beat que publica Miguel Grimberg, de las revistas de poesía y los contactos con los vanguardistas del instituto Di Tella; ese universo de sentido es el que está operando en el rock argentino en tanto condiciones de producción en su etapa fundacional, y le dará las características dominantes a la estética del rock, al menos hasta la aparición del pop en los '80. Condiciones que determinan las lecturas y búsquedas, y modelan las formas de escritura y pensamiento que se desarrollarían ulteriormente. Pensamiento producido en el latido frenético del ritmo y el baile; pensamiento de los cuerpos atravesados por la perfección del sonido, por la música hecha cosa en el espacio corporal de la estereofonía; pensamiento de las cabezas copadas por la música, las imágenes y la poesía; pensamiento "otro" en el corazón de la cultura de masas.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

UNA LITERATURA DEL NOROESTE: ESCRITURA FEMENINA, CUERPO Y DISCURSO

Por ***Alicia E. Poderti***

Si aceptamos el argumento de Foucault acerca de que lo "verdadero" depende de quien toma control del discurso, entonces es razonable pensar también que la dominación de los hombres sobre los discursos ha atrapado a las mujeres, durante mucho tiempo, en una red de unas "verdades" masculinas.

La literatura del noroeste argentino -como toda escritura de provincias- es una escritura del margen, se escribe desde la orilla de un centro de poder; constituye un subsistema de la literatura argentina. Inscripta en esta brecha, ambas escrituras, femenina y de provincias, buscan el resquicio para quebrar la oposición centro/periferia, a la vez que intentan desmentir al andamiaje del discurso cultural de nuestra sociedad, basado en la oposición masculino/femenino y todas sus resultantes, siempre ejemplos de un mismo esquema binario.

UNA LITERATURA DEL NOROESTE: ESCRITURA FEMENINA, CUERPO Y DISCURSO

Por ***Alicia E. Poderti***

Si aceptamos el argumento de Foucault acerca de que lo "verdadero" depende de quien toma control del discurso, entonces es razonable pensar también que la dominación de los hombres sobre los discursos ha atrapado a las mujeres, durante mucho tiempo, en una red de una "verdades" masculinas. Carmen Perilli afirma que *"el discurso articulado por los hombre es el que, desde hace milenios, califica y determina a la mujer que lo hace suyo. Se presenta como un discurso natural basado en lo biológico y en lo psicológico, pero se tratra de una trampa construida por la sociedad patriarcal, marcada por el predominio masculino y el sometimiento de la mujer"* (1990: 53).

Trampas discursivas, como las que tiende George Steiner[1], quien pretende justificar la -para él- escasez de mujeres creadoras, a partir del ingenuo argumento de que el hecho de experimentar la mujer el fenómeno de la creación en su propio cuerpo, habría mermado en ella ese impulso creador tan activo en el hombre.

Simone de Beauvoir dice que cuando una mujer trata de definirse a sí misma, comienza afirmado: "yo soy una mujer", rodeo que el hombre no necesita hacer. En todos los idiomas, la palabra "hombre" define a la humanidad entera, a diferencia del vocablo "mujer". Se revela así la asimetría básica entre los términos "masculino" y "femenino" (Selden, 1989:135). Esta especie de "castigo" impuesto desde las estructuras lingüísticas hacia las mujeres, alcanza, en el campo científico, inusitadas derivaciones: la teoría de Freud

1 En un artículo aparecido en *La Nación*, Mario Vargas Llosa comenta el último libro de George Steiner, ***Real Presences***, *"un elocuente indicador de lo enloquecida que anda la brújula cultural en nuestra época: fue concebido como un libro transgresor y heterodoxo, para desafiar las ideas establecidas sobre la creación artística, y se ha vuelto un best-seller unánimente celebrado en el mundo occidental"*.
Acerca de la postura de Steiner frente a la creación femenina, Vargas Llosa ironiza: *"En las páginas más indóciles del libro, Steiner desliza una explicación del escaso número de creadoras mujeres, sobre todo en las artes plásticas y en la música, lo que, curiosamente, no parece haber violentado hasta ahora a las feministas. El hecho de que la mujer experimente en su propio cuerpo el fenómeno de la creación -dar vida, ser escenario de la reproducción- habría mermado en ella ese impulso creador tan activo en el hombre, para quien el acto de la gestación y el alumbramiento es remoto, inaccesible, e incapaz, por tanto, de moderar o saciar el hambre de absoluto y trascendencia -el vacío del ser del que nace la voluntad de creación-."* (Vargas Llosa, 1991).

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

asume que la sexualidad femenina está condicionada por su "envidia de pene"[2]. El sistema de oposiciones binarias planteado por Greimas como modelo de análisis estructural es leído por la feminista francesa Helene Cixous como una manifestación del pensamiento binario patriarcal, basado en el "par" fundamental: masculino/femenino (Moi, 1985:102-126). Cixous introduce, para romper el esquema binario, el concepto de *"différance"* de Derrida, para quien la significación no está producida en la estática clausura de la oposición binaria. El concepto de escritura femenina de Cixous está cercano al análisis de la escritura de Derrida como *"différance"*.[2] Para esta autora, los textos femeninos son textos que funcionan en la diferencia, pugnando por indeterminar la lógica falocéntrica dominante, resquebrajando la cerrazón de la oposición binaria y revelando los placeres de una escritura que tendría que ver con lo bisexual.

Para Francine Masiello *"en el contexto de la cultura, el feminismo opera no sólo contra el canon literario, sino también contra la ley del falo y la historia heredada"* (1986:54). La construcción del "sujeto femenino" afirma -según Masiello- una nueva subjetividad. A diferencia del proyecto post-modernista, donde se anuncia decididamente la muerte del sujeto, los textos de las escritoras latinoamericanas se preocupan marcadamente por la sobrevivencia. Las prácticas feministas insisten en el hábito de la negación de un discurso centralizador, desafían la ideología de lo reprimido con lo cual se ha tratado de anular toda diferencia entre los discursos (Masiello, 1986:57).

Este nuevo sujeto escritural -para nosotros- estaría instalando, en el plano discursivo, la aparición de varios índices reveladores de una transformación radicalizada con respecto a la visión masculina de la literatura "oficial". En la narrativa masculina (el término "masculina", enmarcado en nuestro planteo de dominación discursiva, no restringe la expresión a la producción de escritores varones solamente), el personaje literario femenino se construye como núcleo de un círculo de fuerzas centrífugas en el cual los personajes restantes convergen inevitablemente (Cfr. Guerra Cunningham, 1986:3-19). El "sujeto parlante

1 Como contrapartida de la supuesta "envidia de pene", Gayatri Spivak -que, según expresa Oyarzún, *"como muchas feministas desconfía de Freud"*-, ha trabajado el concepto de "envidia de vientre", centrando su atención en el concepto de "productividad": *"I am only placing [womb envy] beside trhe definition of the physical womb as a lack. I speculate that the womb has always been defined as a lack by man in order to cover over a lack in man, the lack, precisely, of a tangible place of production (...) The womb is not a emptiness or a mystery, it is a place of production"* (Vidal, 1984:587-88).

2 Acerca de un concepto más reciente de "diferencia", Reneé Mirza (1992), comentando el último libro de la posfeminista Luce Irigaray, amplia: *"Si es cierto que cada época tiene una cuestión que dilucidar, la de nuestro tiempo se refiere a la "diferencia" sexual. (...) En los últimos años, al viejo feminismo igualitario se contrapuso el feminismo de la "diferencia". Sus teorías se inspiran en Luce Irigaray, de la cual se acaba de publicar* ***Tom, tú, nosotros. Por una cultura de la diferencia****. Sus partidarias son observadas con recelo por las feministas históricas, que tenían como objetivo la paridad de los sexos. La comparación es ideológica y cultural: por una parte, las mujeres formadas por la política, a menudo influidas por la cultura marxista; por la otra, las estudiosas porcedentes del psicoanálisis y de la filosofía."*

del testimonio" -así llamado por Masiello- hace su aparición cuando, por medio de una suerte de "alianzas plurales" o "alianzas homosociales", las mujeres personajes encuentran su voz auténtica en las actividades clandestinas de las protagonistas anónimas. Como ejemplos de esta posición radical, Masiello menciona el caso de las historias orales de Domitilia o de Rigoberta Menchú, con sus transgresiones estridentes de forma y contenido, prefiriendo la opción testimonial que les brinda la autobiografía -una nueva autobiografía, que suprime las preocupaciones estrechamente individualistas basadas en la memoria común de una conciencia colectiva (1986:54).

La cuestión genérica en la encrucijada de la escritura femenina, introduce nuevos desafíos para la crítica literaria latinoamericana actual, la que se ve obligada a resemantizar una pléyade de conceptos o crear nuevos paradigmas que den cuenta de las operaciones de orden genérico que gestan en cada textualidad:

> *"Ni Bajtín, ni Luckacs u Octavio Paz, ni la crítica latinoamericana masculina más abierta a la especificidad etnocultural y a la 'hibridación' discursiva de nuestras sociedades han elaborado paradigmas que den cuenta de los géneros sexuales. ¿Qué implica insertar un dispositivo genérico-sexual en conceptos tales como dialogismo, heterogeneidad, heteroglosia, ideolectización, creación verbal, cánones literarios, semiosis, batalla por la forma o transculturación? ¿De qué modos altera la entrada de la mujer el discurso literario y crítico? ¿Qué caracteriza la producción imaginaria y simbólica de un género sexual tradicionalmente relegado a la reproducción biológica? ¿Cuán heterogéneos pueden ser los paradigmas culturales de una especie 'sorda a su otra mitad'?"* (Oyarzún, 1993).

La literatura del noroeste argentino -como toda escritura de provincias- es una escritura del margen, se escribe desde la orilla de un centro de poder; constituye un subsistema de la literatura argentina (Palermo, 1991:15). Inscripta en esta brecha, la escritura femenina también busca el resquicio para quebrar la oposición centro/periferia, a la vez que intenta desmentir al andamiaje del discurso cultural de nuestra sociedad, basado en la oposición masculino/femenino y todas sus resultantes, siempre ejemplos de un mismo esquema binario. Doble desafío, el de luchar contra una dominación en la que el sector dominante está a su vez inserto en el polo de los dominados. Doble deseo y necesidad de arremeter una vez más contra los valores de la cultura "oficial" instituida desde un centro político y económico y, desde un cúmulo de tradiciones culturales engendradas a partir de un sistema patriarcal (Cfr. Poderti, 1991).

Sin embargo, las mujeres creadoras ya han marcado su impronta en los distintos ciclos de esta gesta -que advierte sus raíces más en la historia cultural latinoamericana que en una problemática netamente sexual-. En la producción escrituraria del Tucumán Colonial hallamos suficientes testimonios como para sostener la hipótesis de que, a pesar de las imposiciones vigentes, las mujeres lograron fracturar el discurso masculino dominante y, luego de sucesivas negociaciones, intentar construir textos con voz propia (Cfr. Poderti, 1994_b). Más tarde, Juana Manuela Gorriti habría de plantear su desfavorecida ubicación como mujer dentro de la sociedad (Cfr. Martorell, 1991:19 y Mercader, 1980).

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

La producción actual de las mujeres de provincias estaría marcando un punto de transición entre el discurso dominante patriarcal y las nuevas tendencias que podemos leer en el campo escritural a partir de mecanismos que alternan la negociación con la fuerza. En este sentido, nuestra lectura de la producción textual édita de Liliana Bellone[1], busca delatar las estrategias que se ponen en juego para activar mecanismos de legitimación discursivos, aunque, para ello, se opere desde la apropiación momentánea de algunos códigos del discurso hegemónico.

LA NUEVA IMAGEN DE LO FEMENINO

Virginia Woolf (1980:38) ha reflexionado sobre el énfasis que los hombre ponen en acentuar la inferioridad femenina en el enorme caudal de obras escritas por ellos sobre mujeres. Esta inferioridad es evidentemente necesaria para contrastar con el brillo masculino. *"Es la mirada sometida de la mujer la que el hombre necesita para construir su imagen; la mujer lo mira y se mira desde una mirada impuesta"* (Perilli, 1990:55).

El personaje femenino convencional es, en esencia, una proyección de la Subjetividad masculina en un proceso artístico de autoconocimiento. En la nueva escritura femenina, los personajes-mujeres se resisten a adoptar los modelos masculinos dominantes, sorteando así la inadecuación básica que se plantea entre la problemática femenina y las formas ya dadas por la estética masculina. *"No resulta fortuito, entonces, el hecho de que el parto, el aborto o la menstruación, verdaderos acontecimientos de la vivencia femenina, estén generalmente ausentes en las novelas creadas por la mujer. Silencios que evidencian no sólo una insubordinación de carácter estético, sino también la ausencia a nivel simbólico y cultural de transformaciones del cuerpo femenino que carecen de un discurso y que las feministas francesas han acertadamente denominado el continente negro de la femineidad"* (Guerra-Cunnigham, 1986:18).

En la escritura de Liliana Bellone, la experiencia femenina se debate entre la sumisión al hombre persecutor -un hombre al que la mujer espera para entregársele- y el nuevo rol de la mujer que desea elegir y dominar la relación. En el primer caso, el hombre se identifica con los *"hombres a caballo con lanzas y cadenas"*, o con el *"hombre de la armadura"* -personajes con notas medievales que se presentan recurrentes en la producción de esta autora-:

> *"Ese era el lugar destinado para que Joaquín me amara por primera vez, y así sucedió. Joaquín fue altivo y feroz como un señor feudal que viola a una pobre niña de linaje inferior, a una pobre sierva".*
>
> *"Siguieron meses de encuentros terribles, en una misa de amor que se repetía como una pesadilla. Me convertí en una mendiga detrás de la pasión de ese hombre silencioso y triste, en una harapienta con la piel amoratada y envejecida detrás de sus rituales"* (RP:11).

En el discurso de la independiente mujer de *Jornadas de Otoño* -mujer que experimenta, en sucesivas parejas, que los hombre dejan de satisfacerla cuando se pierden en los días de la monotonía- hay índices que la muestran en relación dominante con respecto al sexo masculino (RP:55-59).

El discurso literario ironiza sobre el mito de la femineidad en el cuento: *La enemiga* (RP: 45-48), donde la protagonista lucha en su rechazo hacia la seductora Diana -su "amiga enemiga". Los sentimientos de la protagonista oscilan entre el rechazo y una escondida admiración hacia la independencia y decisión de quien es enemiga -no sólo en la faz personal-, y representante de una amenaza para toda una tradición cultural. El mudo enfrentamiento entre las dos mujeres puede leerse como la encrucijada de ruptura de las más secretas convenciones sociales, tal como ya vislumbramos en el principio del cuento:

> *"Algunas teorías aseguran desde siglos, la pérfida esencia de lo femenino. Orígenes niega la posibilidad del ingreso de las mujeres en el paraíso terrenal porque la impureza y la natural inclinación al mal de las hijas de Eva, las llevaría a incitar a los hombres nuevamente al pecado con el castigo correspondiente que implicaría otro destierro del Edén. La historia y la literatura inscriben los rasgos de esta maldad primigenia: la discordia, por ejemplo, encarnada en una diosa, arroja una manzana rebosante de odio entre los inmortales para promover la guerra entre pueblos, guerras cuyas causas profundas son más eróticas que económicas o políticas, a contramano de lo que plantean las sesudas investigaciones de filósofos e historiadores que ignoran la verdadera trama de las empresas humanas. "Esos sistemáticos y obsesivos personajes, generalmente hombres, no aciertan a descubrir detrás de la urdimbre de los hechos políticos, sociales, religiosos -o de simple ambición- el deseo incestuoso o la lujuria desesperada."* (RP:45-46)

LA RE-CODIFICACION DE ESPACIOS O TOPOS DE ORDEN PATRIARCAL

Lo femenino, que para la visión masculina patriarcal representa el vientre materno, la casa, la patria, la ciudad o la Naturaleza (rol de reproducción biológica) construyen una imagen arquetípica de la mujer basada en sucesivas "mutilaciones" (Guerra-Cunningham, 1986:7), que han sustraido de ella únicamente su valor como cuerpo reproductor. Es por ello que, como afirma Perilli, las imágenes femeninas más difundidas en la literatura son las de la Madre y la Prostituta. La mujer, inserta en esta visión, adquiere un rol pasivo (como fuen-

[1] Liliana Bellone nació en Salta en 1954. Publicó en género poesía: ***Retorno*** (1979), ***Convergencia*** (1986), ***Elegía en Primavera*** (1988), ***El Cazador*** (1991), ***La Travesía del cuerpo*** (1992) y, ***Voluntad y otros poemas*** (1993); y en el género narrativo: ***El Rey de los Pájaros*** (1992) y ***Augustus*** (1993). Su novela ***Augustus*** ha obtenido el PRIMER PREMIO CASA DE LAS AMERICAS, La Habana, Cuba, en 1993.
En la Bibliografía presentamos un detalle de su producción textual con las siglas que utilizaremos de aquí en adelante.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

te de tentación para el personaje masculino, llegando a adjudicarse dimensiones siniestras y demoníacas), o es sancionada si tiene participación activa (transgresión de los límites convencionales de la Virtud femenina). Como respuesta a esta posición, la creación femenina debe articular su proyección simbólica:

> *"No me parece que sea solamente una cuestión de diferencia entre el mundo de lo femenino y el mundo de lo masculino, entre el hablar de lo femenino y el hablar de lo masculino, sino el hecho de no encontrarse una misma en los símbolos y en la articulación de la expresión masculina. Por lo tanto, el afianzarse en el mundo de lo concreto y el tratar de articularse en el mundo de lo concreto, no es simplemente expresar una diferencia sino tratar de articular, de una manera que no nos traicione, el mundo de una misma. El primer paso y el fundamental, es tratar de articular símbolos que no nos traicionen. O sea, no es simplemente una cuestión de no saber abstraer, sino que en la abstracción no nos encontramos y si no nos encontramos en ella, hay que reconstruir la abstracción misma".*[1]

La "rebelión" de la literatura femenina implica una redistribución de los espacios sociales asignados tradicionalmente (la casa, la cocina, etc.). La mujer crea un nuevo espacio social que rodea su cuerpo y le permite elaborar una identidad fija: un espacio para sí misma. Desafiando los presupuestos de la visión masculina, *"traza otra imagen del cuerpo de la mujer (...) este cuerpo nuevo se ofrece como una denuncia de la autoridad cívica y política, en tanto que se desenreda la trampa del lenguaje establecida por la ley y la tradición"* (Masiello, 1986:56).

La pérdida de la virginidad -sinónimo de condena para la mujer en las provincias- se presenta como reclamo irónico de la protagonista de ***El rey de los pájaros***.

> *"Pasaron los años. Ahora sólo puedo evocar. No me casé, por supuesto, porque en estas sociedades provincianas el casamiento exige como principal atributo la virginidad y yo no estaba dispuesta a la humillación ni a contar a nadie mi historia. Callé y me quedé sola."* (RP: 13)

El nuevo espacio donde el cuerpo ya no ha de ser posesión de otro es tema de *La Cena*, parodia de la lucha diaria en un mundo donde a la mujer le toca ocupar los sitiales de los objetos:

> *"El coloso enciende su mesa de melones y cabritos. Los engulle. Escondo mi pequeña figura entre los tenedores y las copas de vidrio. Miro las uñas del monstruo de perfil recto, miro su sombra y huyo en puntillas de pie a través de las servilletas. Ha de jugar conmigo. Él no me ve. Gruñe. Desea seguir comiendo. Olfatea los manjares. Dulces, merengues, frambuesas con crema, almíbares, azúcares, y yo resbalo por ellos. Huyo entre la melaza y la mantequilla -dorada tostada grasa mantequilla de cerdo de perdiz de conejo de ninfa de codorniz de liebre y tortugas-. Siento el olor del perejil, del tomillo, del laurel, del clavo de olor y debo huir de este antro de comida o dedarrme acurrucada para que él no me devore como a una blanda aceituna."* (RP: 51).

Los ecos dantescos acuden, en la novela ***Augustus*** para examinar las culpas y ceñir los pecados capitales, acondicionando formas de castigo especiales para mujeres -la maldición de comer hasta la gula y engordar hasta la fealdad y la muerte-. Esta versión terrenalizada del infierno destruye los límites audibles del grito ahismal, para instalar, en la escritura, una dosis de murmullo entrecortado que, paradójicamente, no resulta en absoluto imperceptible.

El encuentro entre el hombre y la mujer ya no ha de ser exclusivamente carnal. Lo sexual y lo sensual de la unión se encuentra en otros tipos de relación, allí donde el cuerpo femenino redefine su espacio a través de otras vías de acceso al goce. La relación amorosa sin encuentro sexual se lee en *"Escritura"*.

> *"días ardidos mientras nosotros*
> *consumíamos el té*
> *y nos deslizábamos de la cocina*
> *al escritorio*
>
> *para escribir*
>
> *devenían banderas rojas*
> *banderas blancas banderas azules*
> *y nuestros cuerpos*
> *se arrastraban en los cuartos*
> *sin hacer el amor*
>
> *escribiendo"*
> (EC: s/p)

EL IDIOMA HIBRIDO

Esta característica se conectaría con lo que Bajtín llama el "discurso doble", un discurso, que, en el caso de América Latina emerge por dos razones, según lo explica Masiello: en primer lugar, porque las mujeres aisladas de los centros de poder inventan un lenguaje híbrido que pueda reconocer las estructuras del poder a la vez que les ofrece una alternativa válida para expresarse ellas mismas. La voz de la mujer siempre se desdobla

[1] María Lugones: ***La sartén por el mango: Encuentro de escritoras latinoamericanas***. Editado por Patricia Elena González y Eliana Ortega, Río Piedras, Puerto Rico, Huracán, 1984, pág. 15.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

para hacerse sentir. En segundo lugar, esta pluralidad trazada en la violencia de la sociedad civil, obliga a la identidad femenina a no limitarse a un espacio privilegiado único. Se utilizan, entonces, la pluralidad de los márgenes y las zonas periféricas para redefinir a la mujer como actante político y social (1986: 56-57).

El planteo sobre el lenguaje, para las escritoras mujeres y la última crítica feminista, está pasando por su fase de "reinvención" de la lengua[1]. Cuando las mujeres escriben o habla sobre sí mismas ya no se verán forzadas a utilizar una lengua extranjera. El lenguaje femenino trabaja, en su naturaleza, apasionada, científica, poética y políticamente con tal de volverse invulnerable (Showalter, 1985:243-270).

En la escritura de Liliana Bellone, el discurso se desdobla cuando parodia el lenguaje masculino -como ya pudimos leer en los poemas de ***Saga del Amado y la Amada*** o en el discurso narrativo-. Esta transposición se opera en la elección de un sujeto del enunciado masculino -en los cuentos *Träff Punkten, Las miradas, Domingo de Ramos* (RP)-, sujeto que mira y concibe a la mujer como objeto de su deseo.

En el poema *"El Regreso"* la parodización del discurso masculino coloca a la mujer en una relación de inferioridad respecto al *"hombre de armadura"*:

..."Es eterna y frágil, diáfana como el agua
-me esperaba-
ella había elegido ser en su ínfima vida
mi esposa.

En las noches de invierno cosía junto al fuego
y me esperaba.
(...)
Ahora ella viene. Podré dormir a su lado
por fin
porque nació y murió en el lapso
de una eternidad que yo imaginaba
en las generaciones de los hijos de los hijos
que tuviéramos.
(...)
recordándome para siempre su cuerpo,
su aroma, su aliento,
ella viniendo al mundo
muriendo, abandonando la tierra
sin meta en la vorágine del cielo y del infierno.
Eterna en mis brazos.
Clara en mis brazos.

1 *"The challenge facing the woman today is nothing less than to 'reinvent' language... to speak not only against, but outside of the specular phallocentric structure, to establish a discourse the status of which would no longer be definied by the phallacy of masculine meaning"* (Showalter, 1985:243).

La escritura se vuelve híbrida cuando el lenguaje se posesiona del discurso masculino filtrándolo con una visión femenina de la realidad. Un discurso en el cual el hombre siente y piensa como mujer y como hombre al mismo tiempo:

"he contraído el mal -mis manos tiemblan- sólo unos pocos días y no podré escribir pero soñaré despierto y seguiré imaginando la tarde en que te conocí- el roce de los cuerpos -el roce del universo- la casualidad de tus muslos y las noches y los faroles y las sombras del monte devorándonos- mientras tanto mi hermano saldrá con sus perros a perseguir conejos y liebres -el se ha convertido ahora en dueño de los campos porque es fuerte y decidido- yo soy romántico como mi padre y sólo advierto el perfume siniestro del tiempo cuando avanza sobre la casa. Los sillones, las magnolias y las estatuas de piedra que mis abuelos mandaron construir -miro la luna fría sobre los árboles y aguardo el fin de los espejos cuando me despoje del cabello y mi piel se vuelva transparente y blanca como la ceniza-" (SAA)

Virginia Woolf ha sugerido que la escritura de mujeres ya no continúa en la tónica de expresar la rabia, la amargura y la protesta. Sin embargo, la liberación por medio de la escritura -esa *"purgación de todas las reminiscencias"* recomendada por Julia Kristeva para llegar a la madurez creadora, sigue desarrollando una dirección que insiste en el descubrimiento de los roles femeninos dentro de las sociedades actuales.

En los finales del siglo XX la escritura de mujeres ha atravesado sucesivas transformaciones. La actitud más frecuente sigue siendo la búsqueda de una expresión original que ya no esté ligada al acto de escribir *"en contra", "en defensa de"* -quizás porque la escritura femenina va adquiriendo, paulatinamente, sus derechos de ciudadanía-. Este discurso, liberado de las marcas más reaccionarias, conduce hacia una escritura de autorreconocimiento.

La aparición de un nuevo discurso marca la ruptura del canon masculino que por décadas imperó en la literatura latinoamericana, originando *"una visión deformada del universo femenino"*, visión que se plasma en las producciones de escritores como Alejo Carpentier y Gabriel García Márquez[1].

1 En la introducción de su estudio sobre las imágenes de la mujer en la producción escrituraria de Carpentier y García Márquez, Carmen Perilli adelanta: *"El lugar desde donde ese discurso se articuló y se articula es el del varón, que lo emitió con una clara intención de poder y logró que la mujer lo hiciera suyo. (...) No nos interesa lo que en el escritor haya originado la visión deformada del universo femenino. (...) Es fundamental leer este discurso a la luz de los mitos de la femineidad que una sociedad patriarcal propone. Como los antiguos dioses de un tiempo perdido- que reaparecen una y otra vez en la vida de los individuos, los viejos mitos que impiden crecer son exorcisados a través de la cultura."* (1990:72-73). Sobre este tema, Guerra-Cunningham agrega: *"No obstante el importe altamente*

(continúa...)

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

El nuevo orden ha de alcanzar los planteamientos espacio-temporales que se tejen desde la narrativa femenina contemporánea. En este sentido, ***Augustus***, la última novela de Liliana Bellone, es el espejo en el que se reflejan las conciencias amputadas por los tabúes sociales, la opresión y el aislamiento. La reescritura de la Historia desmitifica la tradición patriarcal, basada en la epopeya heroica de los protagonistas masculinos. Los espacios se llenan con los nombres de Elena de Troya, Eugenia Grandet, Ana Karenina, Santa Genoveva, Carmelina Ferri. La inversión genérica de la leyenda de Rómulo y Remo -actualizada en el relato de la loba y sus mellizas- interpreta el desajuste primordial que desata los dramas y las luchas de la humanidad. Las hermanas Clara Eugenia y Elena Campassi, casi iguales, casi mellizas, inmigrantes en un mundo que no admite los "casi".

> *"En ese límite, algunas tribus comenzaron a colocar piedras sobre las tumbas de los muertos. En las noches el temor solía invadirlos porque imaginaban la posibilidad de que, a pesar de las enormes moles, los muertos podían retornar. (a) En una de esas noches cubiertas de susurros, una de las mujeres escapó de los brazos de su marido y, silenciosa, despertó a las otras. Sabía que la sierra era escarpada y que las fieras merodeaban, pero era necesario hacerlo. En medio de la oscuridad treparon las laderas y lastimándose con las lajas cortantes como cuchillos, llegaron a la cima. (b) Allí había una especie de caverna y en ella se escondieron. Transcurrió la noche y al nuevo día comenzaron a ordenar la recolección de semillas, la siembra, el alimento de los niños, las horas del fuego y del sueño.*
> *(c) Pasaron algunos días y el nuevo orden les permitió intercambiar algunas palabras, contarse algunas sensaciones y saborear el gusto de la carne asada."* (RP:21)

Pero un "sin embargo", dentro de la progresión narrativa nos marca el camino de retroceso y consecuente pérdida de los logros: los maridos las encuentran y las llevan por la fu-erza a sus hogares; con el tiempo, las mujeres olvidan su aventura y ya no tienen tiempo siquiera de conversar. El final del cuento deja ver una luz de insatisfacción, pero nunca de

1(...continuación)

> *subversivo de algunas novelas contemporáneas que modifican el sentido tradicional de lo femenino estereotípico, vale la pena notar que esas transgresiones se codifican a base, precisamente, de los elementos configuradores de la imagen convencional de la mujer. En el caso de **Cien años de soledad** (1967) de Gabriel García Márquez, los motivos de la madre, la virgen y la prostituta perduran como sustrato básico, y el peligro del incesto recae en la mujer como sinónimo de tentación y Naturaleza no regulada por la actividad modificadora del hombre"* (1986:11).

aceptación de la ancestral condena:

> *"Las tribus se aliaron con otras, después guerrearon contra sus vecinos y al fin vieron la tierra cubierta de sangre. Entonces, junto a sus maridos, las mujeres olvidadas de su historia, emigraron a otras regiones y como no pudieron llevarse los monumentos y piedras funerarias, trataron de inventar nombres parecidos a los de los muertos. Se hicieron hábiles tejedoras y alfareras y sus maridos les construyeron a cambio chozas, torres, carretas, puentes, castillos, ciudades, automóviles, aviones... Y ellas parecieron felices, a pesar de todo."*

Resulta paradógico que en el principio del cuento se ubique a hombres y mujeres dentro del polo de los dominados -los temerosos de un pasado cultural-. Esta relación nos re-introduce en la espiral de un pensamiento raigal:

> *"No se trata de una actitud consciente, sino de un discurso social que se incorpora como natural, imposibilitando su cuestionamiento. Atrapados, tanto hombres como mujeres, los dos son víctimas a las que liberará el cambio, un cambio que, lentamente se está produciendo."* (Perilli, 1990:-72).

BIBLIOGRAFÍA

BAJTÍN, Mijail: ***The dialogic imagination.*** Austin, University of Texas, 1981. Trad. Cary Emerson y Michael Holquist.

- - : ***La Cultura Popular en la Edad Media y en el Renacimiento.*** Alianza, Madrid, 1982.

- - : ***Estética de la Creación Verbal.*** Siglo Veintiuno, México, 1982.

BELLONE, Liliana: ***Retorno*** (R). Dirección General de Cultura, Salta, 1979.

- - : ***Convergencia*** (C). Ediciones Retorno, Salta, 1986.

- - : ***Elegía en Primavera*** (EP). Ediciones Retorno, Salta, 1988.

- - : ***El Cazador*** (EC). Ediciones Retorno, Salta, 1991.

- - : ***El Rey de los Pájaros*** (RP). Fundación Canal 11, Salta, 1992.

- - : ***La travesía del cuerpo*** (TC). Fundación del Banco Noroeste, Salta, 1992.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

- - : ***Voluntad y otros poemas*** (VyOP). Comisión Bicameral Examinadora de Obras de Autores Salteños, 1993.

- - : ***Augustus*** (A). Ediciones "Casa de las Américas", La Habana, 1993.

- - : ***Saga del Amado y la Amada*** (SAA). Inédito en libro.

CIPLIJAUSKAITE, Biruté: ***La novela femenina contemporánea (1970-1985). Hacia una tipología de la narración en primera persona.*** Anthropos, Barcelona, 1988.

FERNANDEZ RETAMAR, Roberto: ***Calibán y Para una teoría de la literatura hispanoamerican y otras aproximaciones.*** La Habana, 1975.

GORRITI, Juana Manuela: ***Obras completas.*** Fundación del Banco del Noroeste, Salta, 1993. 2 Tomos.

GUERRA-CUNNINGHAM, Lucía: *"El personaje femenino y otras mutilaciones".* Hispamérica, Nº 43, págs. 3-19, 1986.

MARTORELL, Alicia: ***La mujer salteña en las letras. Juana Manuela Gorriti y "Lo íntimo".*** Fundación del Banco del Noroeste, Salta, 1991.

MASIELLO, Francine: *"Discurso de mujeres, lenguaje de poder: reflexiones sobre la crítica feminista mediados de la década del '80".* Hispamérica, Nº 45, págs. 53-60, 1986.

MERCADER, Marta: ***Juanamanuela mucha mujer.*** Sudamericana, Bs. As., 1980.

MIRZA, Renée: *"Somos mejores que los hombres".* Revista El Tribuno, Domingo 1 de noviembre de 1992.

MOI, Toril: ***Sexual/Textual Politics.*** Routdledge, New York, 1985.

OYARZUN, Kenny: *"Literaturas heterogéneas y dialogismo genérico sexual".* Revista de Crítica Latinoamericana, Nº 38, 1993.

PALERMO, Zulma: ***De Historia, Leyendas y Ficciones.*** Fundación del Banco del Noroeste, Salta, 1991.

PERILLI, Carmen: ***Imágenes de la Mujer.*** Univ. Nacional de Tucumán, Tucumán, 1990.

PODERTI, Alicia: ***La cultura popular en la escritura de Carlos H. Aparicio.*** Fundación del Banco del Noroeste, Salta, 1991.

- - : *"Liliana Bellone: Escritura y cambio de signo".* Revista Diálogos, Nº 4, Salta.

- - : *Textos fundacionales en el NOA. Historia y 'Literatura'.* Informe de Avance CONICET, 1994.

PRATT, Mary Louise: *"Las mujeres y el imaginario nacional en el siglo XIX".* Revista de Crítica Literaria Latinoamericana, Nº 38, 1993.

SELDEN, Raman: ***A reader's guide to contemporany literary theory.*** Great Britain, Harvest Wheatsheaf, 1989.

SHOWALTER, Elaine: ***The Nex Feminist Criticism, Essays on Women, Literature and Theory.*** Pantheon Books, New York, 1985.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty: ***In other worlds. Essays in Cultural Politics.*** Routdledge, London, 1988.

STEINER, George: ***Presencias Reales.*** Seix Barral, Bs. As., 1994.

VARGAS LLOSA, Mario: *"Presencia real".* Diario La Nación, Domingo 15 de Setiembre de 1991.

VIDAL, Hernán: ***Cultural and Historical Grounding for Hispanic and Luso-Brazilian Feminist Literary Criticism.*** Institute for Ideologies and Literature, Minneapolis, 1989.

WOOLF, Virginia: ***Un cuarto propio.*** Sur, Bs. As., 1980.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

UNA LITERATURA CORROSIVA

Por *Andrea Bocco*

El artículo se plantea rastrear las relaciones entre política, violencia y literatura durante el período rosista. En este contexto, el sitio del cuerpo es uno de los espacios de la lucha; el otro, la propia escritura.

A partir de la obsesión por Rosas y la Federación, los escritores "unitarios" montan en sus textos una maquinaria de terror para evidenciar la degeneración de un sistema: el cuerpo de los hombres es violado y mutilado y, por efecto reflejo, el cuerpo de la patria corre la misma suerte.

Una dicotomía maniqueísta (víctimas/asesinos) se erige en esta textualidad y conforma un cuerpo indecente: el del "otro" negado, que debe ser eliminado. Pero la única forma de hacerlo es desmantelando todo el sistema de la barbarie.

Aparece, así, Sarmiento con un juicio absoluto: "matando el cuerpo no se mata el alma". La manera de destruir el alma es a través de una escritura penetrante, corrosiva que funda un nuevo orden (la Argentina post Caseros) y termina de diseñar las matrices de nuestra literatura nacional.

UNA LITERATURA CORROSIVA

Por *Andrea Bocco*

"PORQUE HAN DE SABER LOS LECTORES QUE EN AQUEL TIEMPO LA FEDERACIÓN ESTABA EN TODAS PARTES" (Esteban Echeverría)

El espacio interior de la Patria está saturado. Todo es Rosas, todo es Federación. "Eso" o muerte. Pero vivir "eso" es también una especie de muerte porque implica *convivir*, pactar con el enemigo; alianza que no se está dispuesto a firmar.

En el revés de la Patria (el exilio) la densidad se relaja y, entonces, es posible pensarla, tramarla mejor. Desde el afuera (Ascasubi, Sarmiento, Mármol) o en el destierro hacia un oculto adentro (Echeverría), la Patria/Rosas es mentada y a la vez creada.

¿Quién dice la Patria? Los enunciadores se disputan la voz y en esa disputa se juegan la Patria.

¿Quién es Rosas? Cada línea de escritura pretende dar su versión. Cada versión tiene su respuesta, la contracara. Rosas es un plural. Rebalsa el adentro de la Patria y se propaga como un hedor insoportable. Por lo tanto, todo es Patria: la patria en sí, sus fronteras, las tierras vecinas. Los proscriptos se encargan de ensanchar nuestro país: expanden el conflicto, inmiscuyen a otros. "Colonizan" nuevas tierras.

Desde la obsesión de que todo es rojo punzó los exiliados argentinos intentan conjurar esa experiencia y generan estrategias, a partir de su escritura, para detener la difusión del rosismo. Todo el operativo descansa en el terror.

"EN UNA CARTA ESCRITA A UN AMIGO DE INFANCIA EN 1832, TUVE LA INDISCRECIÓN DE LLAMAR BANDIDO A FACUNDO QUIROGA" (Domingo F. Sarmiento)

Oración que está en la apertura de ***Recuerdos de provincia*** y que inicia el enfrentamiento de términos y el exilio de su autor. Sarmiento profiere "bandido", "asesino", "degollador", "bárbaro", y le retrucan con "infame", "inmundo", "vil", "salvaje". Estas palabras son las balas que, desde la escritura, se cruzan de un campo a otro, de unitarios a federales y viceversa.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

Se trata de una lucha para apropiarse de los términos y cristalizar, en consecuencia, los sentidos. ¿Quiénes son los salvajes? De ambos lados resuenan los mismos ecos. "*El desafío, el sentido, es una calle de doble mano. Y el texto dirige cada una de las palabras escritas contra el mismo que las escribe...*"[1]. Guerra al bárbaro y guerra por el bárbaro.

Los textos de la época demarcan claramente la zona de la civilización: ciudad - progreso - Europa - ciencia. Pero en ese espacio se adjetiva diferente: hombre de progreso/cajetilla; patriota/traidor. La civilización se ubica definidamente, pero es vivida de modos contradictorios. Los rosistas no adscriben a la euforia por su consecución; es más, muchas veces se ufanarán de ser los bárbaros, es decir, sujetos que viven la cultura desde la otra orilla, más "desacartonados". Pero asumen el rótulo de bárbaro hasta un cierto límite: en el momento en que funciona como sinónimo de asesino ya no se acepta. Cuando la palabra lesiona al cuerpo, éste se niega a repetirla, el sentido rebota y se reconvierte; el bárbaro es el otro. Ahí donde el término duele, se lo aplica. ***Amalia, El matadero,*** *La Refalosa,* ***Facundo,*** *Isidora la gaucha arroyera, federala y mazorquera,* se atrincheran para contar atrocidades, para clavar al bárbaro su nombre.

"... LO AMARRAN LOS COMPAÑEROS/ POR SUPUESTO, MAZORQUEROS,/ Y LIGAO/ CON UN MANIADOR DOBLAO/ YA QUEDA CODO CON CODO/ Y DESNUDITO ANTE TODO./ ¡SALVAJÓN!/ AQUÍ EMPIEZA SU AFLICIÓN" (Hilario Ascasubi)

Dos poemas se recortan de ***Paulino Lucero*** para disolver la mera descripción de batallas e ingresar al territorio de la guerra brutal, del crimen, de la violación. Nos referimos a *La Refalosa* e *Isidora la gaucha arroyera, federala y mazorquera.*

El primero de los textos explota el mecanismo, usual en la gauchipolítica, de colocar el discurso en la boca del adversario. El gaucho federal que habla es un gaucho malo, salvaje, asesino. Se construye la violencia del poema para armar la violencia del exterior: la realidad federal. En esta operación se instala la barbarie del enemigo. ¿Cómo es esta barbarie? Impregnada de sadismo, diseña múltiples formas para herir el cuerpo del enemigo y en esta tarea va su fruición.

Cuerpo-violencia-goce es la ecuación que emerge del texto. Fiesta privada que corrompe el concepto bajtiniano de fiesta: pocos disfrutan y alguien padece. Desenfreno irracional de los placeres, propulsado por el afán de burla.

El cuerpo del otro es el objeto de la violencia, el espacio de la violación. Esto implica erosionar el límite entre lo público y lo privado: la política, zona de lo público, se entromete en un cuerpo, lo toma, lo lesiona, lo expone, invade el ámbito de lo privado. Esta invasión es expansiva, absoluta: el rosismo es una potencia que penetra permanentemente.

1 Josefina Ludmer: ***El género gauchesco. Un tratado sobre la patria.*** Buenos Aires, Sudamericana, 1988.

Todo es desborde incontrolable dirigido, como apunta el narrador de ***Amalia***, por una "*multitud obscura y prostituida que él [Rosas] había levantado del lodo de la sociedad; para sofocar con su aliento pestífero la libertad y la justicia, la virtud y el talento...*"[1]. Multitud prostituida que persigue vulnerar, degenerar un cuerpo: el del hombre de progreso, el de la Patria.

Violar al salvaje unitario es violar a la propia Patria. Pero no existe el cuadro donde se exponga este acto; se conoce muy bien el efecto de lo no dicho en lo dicho. El beso repugnante que se le propina a la víctima metaforiza fuertemente, en el caso de *La Refalosa*, la insinuación de la penetración en el cuerpo del otro, la afrenta a su pudor, la burla a su intimidad. "*El precepto de Epicteto sustine, abstine*" se le aplica al agredido y es incumplido por el agresor (circuito que, en definitiva, recorre el propio texto de ***El matadero***).

Isidora la gaucha arroyera, federala y mazorquera es una *Refalosa* exasperada. El personaje de Isidora se presenta como la versión femenina del estereotipo del bárbaro: ignorante, asesina, torpe, dictadora, obsecuente y, en su caso se agrega, de dudosa reputación.

La habitación de Rosas se configura en el poema como una especie de museo del terror; la lonja del francés que Isidora le obsequia a Manuelita se suma a elementos presentes semejantes. Restos de cuerpos como trofeos de guerra, como objetos decorativos, como materia de goce. Toda una estética de la violencia y del terror. La muerte es provocada y este hecho es digno de ser mostrado; entonces, a modo de recuerdo se toma un trozo para que dé testimonio de la barbarie, y luego se le rinde culto.

La disección, la mutilación del cuerpo, plantea la desaparición del opositor. Rosas, el gran disector, es el gran salvaje que busca el exterminio del enemigo. Pero es tal su sed de sangre que no es suficiente el tradicional contrincante: el propio partidario puede ser también eliminado, si así se lo desea. Isidora, ferviente federala, concluye en un "tin-tin sin violín". La vida o la muerte dependen de un capricho, de un humor. No hay sitio donde guarecerse. La barbarie es ubicua.

"ASÍ, LA SOCIEDAD DE ESTA ÉPOCA SE HALLABA DIVIDIDA EN VÍCTIMAS Y EN ASESINOS" (José Mármol)

La oposición civilización-barbarie en el contexto de la guerra adquiere la forma de víctimas-asesinos.

La chusma del matadero decide divertirse con el perro unitario. Antes del desnudo total, antes de la violación, el cuerpo se desangra exánime: se preserva. La víctima se transforma en mártir; ofrenda su vida para negarse a los símbolos federales, al mínimo gesto de adhesión y para frustrar la injuria.

1 José Marmol: ***Amalia.*** Buenos Aires, Sopena, 1959, pág. 40.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

Los textos "unitarios" son puntos neurálgicos en la constitución de un discurso social-literario que define gran parte de la narrativa argentina. Se trata de un discurso que reniega de la alteridad; la diferencia es acentuada y a la vez negada como elemento participante. En este caso, el otro es el exterminador.

Pero en la literatura argentina son muchos los diferentes: el otro-no-cultura (el indio); el otro-frontera-paria (el gaucho); el otro-amenaza incontrolable (el inmigrante). Entrando nuestro siglo, los desconocidos serán los otros mezcla de los otros (la chusma yrigoyenista). Avanzando en el tiempo, ser y parecer se confunden, degeneran y estallan en un bautismo iniciático en la fuente de Plaza de Mayo. Contaminación de las aguas, contaminación de la atmósfera por los otros invasores (los cabecitas negras). El drama cierra su círculo con la desaparición muda/negada del otro subversivo. La literatura trabaja profusamente este discurso maniqueísta que no cesa.

¿Cómo pensar hoy estas configuraciones? Quizá sea hora de comenzar a superarlas en tanto modelo teórico de análisis.

"LAVALLE NO SABÍA, POR ENTONCES, QUE MATANDO EL CUERPO NO SE MATA EL ALMA Y QUE LOS PERSONAJES POLÍTICOS TRAEN SU CARÁCTER Y SU EXISTENCIA DEL FONDO DE SUS IDEAS, INTERESES Y FINES DEL PARTIDO QUE REPRESENTAN" (Domingo F. Sarmiento)

El autor de ***Facundo*** considera que una nación pujante no será posible de ser construida con mano de obra bárbara: no ahorrar sangre de gaucho para regar la tierra. Pero la barbarie no es sólo un conjunto de seres salvajes, es también un sistema de gobierno, un modo de vida, una forma de ser social. Esto es advertido claramente por Sarmiento; por ello sabe que la muerte del cuerpo no es suficiente para imponer ideas diferentes. Es necesario desbaratar ese sistema desde sus estructuras más profundas: arrancarle el alma. Como plantea Dardo Scavino, "*El propósito de esta guerra (a Rosas) no será aniquilar al oponente o gobernarlo mediante una amenaza de muerte: prefiere desarmarlo, desposeerlo de sus medios, desarticular sus formas de posesión del suelo*"[1].

Sarmiento deposita gran expectativa en la educación, medio para asimilar a los hombres a la civilización. Todos sus textos están plagados de didactismo. La escritura sirve a la civilización, por lo tanto educa.

¿De qué modo, entonces, desarticular al enemigo? La literatura asume aquí un rol fundamental. Los hombres del '37 inundan el espacio con sus papeles; no cesan de escribir. En este acto viven y dejan su vida. Discuten, piensan, imaginan, crean, persiguen, sueñan, destruyen; organizan poder.

1 Dardo Scavino: ***Barcos sobre la pampa. Las formas de la guerra en Sarmiento***. El cielo por asalto, Buenos Aires, 1993, pág. 28.

No sirve tanto la práctica real de asesinar al bárbaro, como radiografiar su desquicio y confinarlo al olvido a través de una escritura decididamente desmanteladora. Desarmar el cuerpo del enemigo, analizarlo y demostrar su putrefacción. Pero en este acto la descomposición del cuerpo permite corroer el alma, depósito de fuerzas vitales y conductoras. A la defensiva, los antirrosistas se concientizan de los puntos necesarios a preservar: "*Bárbaro, nunca matarás el alma/ ni pondrás grillos a mi mente, no*", enfatiza Mármol en las paredes de su cárcel.

La producción textual de los hombres del Salón Literario conocerá, poco a poco, su eficacia: Caseros descorcha el triunfo. Lentamente, la victoria se vierte en la inauguración de un nuevo sistema preparado desde cada trazo exiliado. La civilización llega finalmente, y la escritura ha mediado para ello. La guerra ha sido acompañada, apoyada, creada y cerrada por las letras.

La textualidad se ha convertido en un matadero, pero con un poder más profundo. Literatura corrosiva, en definitiva, que penetra en el centro del cuerpo social y literario para barajar y dar de nuevo. El país y su literatura se refundan en este acto.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

APUNTES SOBRE "LA VIDA ENTERA" DE JUAN CARLOS MARTINI
LA MEMORIA DEL CUERPO

Por *Sergio G. Colautti*

Este trabajo intenta leer ***La vida entera***, de Juan C. Martini, como un cuerpo: hay en ese corpus textual un vientre, una cavidad, un sótano, donde se resume la significación de la novela. En ese humo, en esa penumbra, el calor, la música, el aire ardiente e inmóvil, aparece la danza de la Salamanca, que revive el mito de la mujer que saca su cuerpo de sí, lo afueriza, lo expone y lo entrega al ritmo y la agitación: el mito promueve entonces su vigorosa vitalidad. Todo esto, sin perjudicar la lectura posible de los otros cuerpos textualizados: Rosario, Encarnación, Bichos, etc.

APUNTES SOBRE "LA VIDA ENTERA" DE JUAN CARLOS MARTINI
LA MEMORIA DEL CUERPO

Por *Sergio G. Colautti*

"¿Qué puedo leer yo de mí mismo? ¿Acaso no soy justamente yo
el que huye a mi interpretación?
¿Qué puedo saber de mi cuerpo? Una imagen especular invertida y plana.
¿Qué puedo saber de mi escritura?"
[Roland Barthes]

I. EL ROJO VIENTRE

La vida entera, de Juan C. Martini[1], vista como un cuerpo: hay en ese corpus textual un vientre, una cavidad, un sótano, donde se resume la significación de la novela. Entre el humo, la penumbra, el calor, la música, el aire ardiente e inmóvil, aparece la danza de la Salamanca, que revive el mito de la mujer que saca su cuerpo de sí, lo afueriza, lo expone y lo entrega al ritmo y la agitación: el mito promueve entonces su vigorosa vitalidad.

Otra mujer, Encarnación, sangra copiosamente. Y el mito, allí, envuelve otra dimensión temporal: el regreso, la identidad, la salvación. En el vientre de la mujer que sangra se consuma el ritual iniciático del hombre que construirá la historia dejando atrás el tiempo primordial del mito: el Oriental, antes de emprender la tarea del hacer, será -como Odiseo- un puma en la cueva, bebiendo su sangre en el origen de la sangre.

Pero hay otros cuerpos; como el de Rosario, el jefe tribal en sus últimos días, descripto desde su sexo moribundo: *"el largo miembro exhausto pendía como un viejo molusco a merced de una naturaleza feroz"*; como el cuerpo descompuesto del Bichos, que deja penetrar-salir-proliferar lombrices en sus orejas.

Todo el texto se despliega como un modelo de sexualidad que contiene, en el rojo vientre de su cuerpo, el entrecruce que va a definir la novela: el mito y la historia. La estructura novelesca se asienta en la coherencia que guarda ese modelo sexual con respecto a los otros planos del texto; por ejemplo, la brutalidad de la posesión-destrucción, el coito precedido de un *"no quiero"* la relación violentada, resistida, la resignación al dolor, las formas sádicas del sexo (la forzada analidad sexual que la novela reitera) persisten en las formas violentas, primitivas, canibalescas de la vida social, en la cual el poder se ejerce desde la dominación de los cuerpos prostituidos.

1 Juan Carlos Martini: ***La vida entera***. Ed. Bruguera, Barcelona, 1981. Prólogo de Julio Cortázar.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

La intimidad del sexo y la exterioridad del poder son el anverso y reverso de un mismo lenguaje que el texto desnuda como las vísceras que cualquier sociedad preferiría no reconocer. La alegoría de Martini, en esta novela escrita entre los años 1973 y 1980 (entre el Rosario natal y el exilio en Barcelona) apunta a un contexto histórico en donde esas formas, ese lenguaje que desprecia los cuerpos vivos se deja vislumbrar entre los continuos intersticios de la trama. Esa manera de usar los cuerpos, de convertirlos en objetos descartables de poder y placer encuentra en la palabra del novelista un intento de contrarrestar tanto silencio impuesto desde el terror, una búsqueda de sentido entre los restos de cuerpos atemorizados, cuando no desaparecidos. La escritura, como tantas veces, levanta su voluntad de significación entre las ruinas imaginarias, alegóricas, casi palpables, de Encarnación y Rosario.

II. ENTRE CRUCES DE CUERPOS, ENTRECRUCES DE TIEMPOS:

Rosario, el jefe mítico de la aldea, repite cíclicamente las historias que explican el pasado y dan sentido al presente: es la voz del tiempo mítico y cuando muere su relato será reemplazado por el relato de otro (el Potro). El Oriental, en cambio, sostiene el sentido lineal de la historia, y su voz será narrativa, porque continúa el discurso de otros (como el Alacrán). En esa diferencia, en ese cruce, se juega el paso del relato circular del mito al tiempo histórico, el paso de la concepción simultánea de la realidad a su percepción sucesiva. Pero la novela propone un entrecruce, un nudo, en donde esos tiempos se mezclan y confunden. Lo diacrónico como una marca en lo sincrónico[1].

En esas villas ínfimas se produce ese cruce temporal. Allí rivalizan algunos hombres que conciben al destino como voluntad (construcción/destrucción del poder violento, brutal) con otros que lo entienden como fatalidad (aceptación/resignación del tiempo estancado).

El Alacrán, cifra del poder más primitivo y terrorífico, domina el pequeño poblado de Encarnación como regente de prostíbulos y casas de juego. Encarnación descarnada: quilombos y timba, sexo y azar por dinero como mecanismos de relación de los seres que obedecen por terror y obran por el apremio de la miseria inminente. En la villa vecina, mucho más pobre aún, el cuerpo del Rosario se acerca a su hora última tirado en una cama expresando el símbolo contrario: el poder perdido, la inmovilidad, el hueco sin salida del tiempo mítico; lo rodean la Hermana que sueña, fantasmagóricamente, con el pantano que deviene en mar, con sangre derramada, con fuegos devoradores: los elementos constitutivos del "tiempo primordial"[2]. Las figuras del Rey y los Apóstoles completan el cuadro junto al Bichos, que mientras saca lombrices de sus orejas repite el discurso de la fatalidad mítica: *"qué vida cunca..."* El tiempo estancado del mito descansa en la figura quieta del

1 Octavio Paz: ***Tiempo nublado.*** Seix Barral, México, 1983. El autor mexicano estudia allí este proceso en la historia latinoamericana.

2 Mircea Eliade: ***Mito y realidad.*** Guadarrama, Barcelona, 1981: "el mito cuenta una histora sagrada, relata un acontecimiento que ha tenido lugar en el tiempo primordial".

Rosario y la vida circular y delirante de sus acompañantes, que parecen tener el ayer y no el hoy delante de sus narices, seres que miran resignados un presente que no es más que perpetuación y un destino que entienden como sino inmodificable.

Con un manejo flaubertiano de los personajes secundarios, Martini dispone a ambos lados de esas figuras iniciales (el Alacrán y el Rosario) las crecientes presencias del Oriental y el Potro. El Oriental, contrafigura del destino fatal, vive hacia adelante, planea el acceso al poder pero no como heredero del cavernícola estilo del Alacrán, sino inaugurando su manera: el silencio maquiavélico, la estrategia de acumular poder desde la perversidad de la inteligencia, es decir, construyendo la narrativa moderna de la voluntad y la ambición irrefrenables. Narrativa, que, claro está, viene a oponerse a las arcaicas formas del relato que encarnan los místicos Rosario y el Potro, aun cuando este último reemplace el letargo de los villeros por la propuesta de cambiar el estado de cosas (un deslizamiento hacia el sentido del tiempo histórico).

Todos estos entrecruces y deslizamientos semánticos provocan cambios en la relación interhumana, y esos cambios comienzan a advertirse en el vínculo entre los cuerpos, en la manera en que los cuerpos son más o menos violentados, respetados o considerados, para luego convertirse en formas sociales y políticas de relación: el texto habla de un contexto, un país eal ue, como en las v llas de la f cc ón, ostentaba las fo mas "d ctadu adas" que eran a la vez palpables y silenciadas: el primitivismo de la imposición, la sumisión por terror, la certeza de la fatalidad, la tímida esperanza de cambio... en la novela también hay una "casa rosada" que se derrumba, unas palabras escuchadas (*"si así no lo hiciere..."*), un encapuchado, un Potro que fue milico y ahora quiere ser presidente...

La historia, despojada de cronologías, se evidencia entre las alegorías novelescas; con ellas el escritor muestra, pero sobre todo analiza la realidad desde el lenguaje como instrumento de indagación de la realidad.

III. EL VIENTRE COMO MEMORIA, REGRESO, IDENTIDAD:

La memoria no basta como explicación de la historia. Se necesitará un lenguaje capaz de comprender ***La vida entera.***

Cuando el recuerdo se enfrenta a sus propios límites, aparece la visión poética para profundizar el sentido de los hechos. En Encarnación, *"la mujer que sangra"* continua, eternamente, habita una zona marginal del relato, un borde que la historia "realista" roza a cada momento. Y otra mujer, la *"lengua de fuego"*, también se sitúa en esos márgenes narrativos cuando ensaya su desnudo en el escenario del salón. Entre ambas, un espacio común, una cavidad en donde se confunden el rojo (luces, sangre, ropas, fuego, ardor...) y el infierno preludiado. El sexo como furor enrojecido junto a la sangre que deja entrever la verdad de la muerte. Cuerpos como escrituras.

El hombre que andará la historia -el Oriental- se entrega en esa cueva-vientre, mas allá de la memoria, en un viaje primordial que es también un trayecto poético...

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

"no tendría mas remedio que respirar nauseabundos vahos de aquel cuerpo, sólo allí estaba la salvación, el regreso, la identidad..."

Ese contacto es otro cruce entre el tiempo lineal y el sentido cíclico del mito, uno y otro, desde ese punto cero, completan una explicación más envolvente de los hechos y del hecho de ser.

En otra zona del texto, Doris se desnuda entre las penumbras de un prostíbulo (una cueva plena de rojo sexual). Las dos situaciones, las dos mujeres simbólicas que la novela recoge, terminan en una apelación que excede lo descriptivo, que lo sobrepasa buscando una verdad poética: *"la sangre de una mujer devoradora, impiadosa, para descender con espanto hasta el último reducto, hasta el inviolable claustro de toda la verdad..."*

El Oriental, que frecuenta las dos mujeres, corporiza el cruce entre la conciencia y el impulso, entre la astucia, la especulación y el oscuro instinto. La verdad no será entonces dominio de ninguna fracción, de ningún sector, sino fruto de la confluencia de los distintos planos de la realidad. De esta manera se va edificando una concepción de la historia, que no se produce por espontaneidad ni golpes súbitos sino como resultante de un complejo mosaico de piezas múltiples, no siempre racionales ni lineales, cuya convergencia deja entrever o vislumbrar los perfiles de la realidad. Posibilitar esa visibilidad parece ser el empeño de Martini, dispuesto a interrogar esa dispersión a que se ve sometido su personaje más relevante, el Oriental, cuando se busca en el arduo laberinto de la novela. Entre cruces y entrecruces, el Oriental va por su lugar en la historia, pero la historia lo arrastra a él, le impone sus códigos. Una *"construcción del héroe"* que realiza el destino con él y no al revés, aunque el Oriental parece ser el único en advertirlo con lucidez. Esa imposibilidad de reconstruir el pasado, de reconocer la identidad (*"¿quién soy? Nadie. El Oriental"*) es el signo distintivo de toda la novelística de Martini pues el planteo de ***La vida entera*** continúa en ***Composición de lugar, La construcción del héroe, El fantasma imperfecto***, y la más reciente, ***El enigma de la realidad***[1], en donde los retazos, los fragmentos diseminados de la historia personal no logran cohesión, no terminan de plasmar esa anhelada unidad, ese sentido buscado sin desmayos.

Cifra del hombre moderno, de ese descentramiento que la escritura pone en evidencia, ***La vida entera*** avanza haciendo comprender la realidad como sitio de confluencias y anudamientos:

"Buscaba desesperadamente, sin encontrarlas, las imágenes que lo rodeaban, los objetos que le habían pertenecido... estaba condenado a ellas, y ese era su horror, su entrañable herida."

La irracionalidad no es negada, es contenida por el proceso de conceptualizacion que registran tanto ***La vida entera*** como las obras posteriores. El predominio de la búsqueda de un referente racional, intelectual, no sepulta el llamado poético de las oscuridades que siguen apareciendo como cruces; desde esa contención se ejercita el afán de hallar un sentido humano a la existencia en un mundo que parece, como lo evidencia el Oriental, perder esas brújulas. Ante este descentramiento (tan propio de los planteos posmodernos) el novelista persevera en su voluntad de significar.

IV. EL CUERPO SOCIAL:

La novela de Martini opera sobre un objeto convertido en social: el cuerpo. Cuerpos que ofrecen dolor y placer, manipulados por el poder y el dinero, violados o abandonados. Encarnación, desde esta perspectiva, puede ser vista como el espacio de los cuerpos usados; la villa del Rosario, como el lugar de los míseros cuerpos tirados, caídos, despojados hasta de su elemental utilidad.

De la exuberante vitalidad sexual del cuerpo de Doris a las orejas del Bichos, que no termina de ofrecer lombrices y arañas, como quien se pudre, se dibuja una sociedad desnudada, cuyo "cuerpo social" enfrenta solo la condena que algo o alguien depositó sobre él, un martirio, una *"vida cunca"*, degradante y desilusionada.

Las mujeres jóvenes son obligadas a prostituirse por la masculinidad (desnudada también en su aspecto más primitivo: las marcas de la violencia y la piel avasallada y sufriente); las mujeres viejas, abandonadas como despojos...

Como figura antitética que se "cruza" con estos cuerpos dolidos emerge fulgurante el cuerpo de Carlos Gardel, su sonrisa saludable, que viene de lejos a mostrar su otredad. Gardel en automóvil, pasando un momento en la caverna-infierno de Rosario, añorando el lugar pero partiendo, constituyéndose en *"el que no está"* y cantando *"Melodía de Arrabal"*, letra que apunta al corazón de sus oyentes, a sus "caídas" desde un paraíso que nunca les perteneció y al que vanamente intentan acceder.

Contemplar la sonrisa límpida de Gardel explica también la función comunitaria del mito, ese esplendor en el que coloca la ilusión de ser el colectivo social. La ilusión de ser y el dolor de ya no ser...

En esos lugares exentos de una organización estatal, tierra sin leyes ("no hay policías", repite Julio Cortázar desde el prólogo) los cuerpos se hacen más notorios en su dolorosa presencia porque no hay recodos para la piedad ni la misericordia, las llagas están expuestas; es la operación que realiza Martini para mostrar el tejido social al desnudo, como en los tiempos a los que alude alegóricamente la trama, la dictadura militar del proceso, que golpea y violenta, que también usa la presencia del cuerpo -el país gendarme- y la ausencia del cuerpo -los desaparecidos-.

[1] Hay un cambio importante entre ***La vida entera*** y las obras posteriores, que, aunque mantienen el eje temático señalado, giran hacia formas más autorreflexivas, más centradas en el discurso mismo. En ***El enigma de la realidad*** (Alfaguara, 1991) leemos: *"¿una novela es un fragmento de un estudio sobre la simulación escrito con la forma narrativa de un relato, con las señas mortales de un estilo y con las máscaras casuales de la ficción?"* (pág. 104)

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

La realidad textual ayuda a entender la realidad extratextual pero la sobrepasa: dispone, además, una mirada, un conocimiento, sobre lo que somos o podemos ser cuando nuestras apetencias, obsesiones y horrores recuperan sus formas más originarias, esas que duermen y reaparecen tímidamente.

En Encarnación, el poder estatal es reemplazado por su fuerza predecesora, el caudillismo salvaje, la brutalidad de la imposición, la necesidad de tener o crear hombres providenciales, la dificultad de solidarizarse, la imposibilidad de cumplir los sueños colectivos... esas maneras que nos constituyen aún en el presente...

La vida entera abre su abanico de destinos sangrantes como se abre un cuerpo para dejarse inscribir, para permitir que en él se escriba, se dejen las marcas, se posen los gozos y los dolores de una memoria a la que sólo le queda la presencia de la palabra y la desesperanza de los cuerpos ausentes en el tiempo inolvidable del espanto.

ESE NOSOTROS QUE NO SOY YO.
EL CASTRATO EN EL PROGRAMA DE LA PATRIA.

Por *Fabricio Forastelli*

Nos interesa reflexionar sobre dos problemas: por un lado, el campo de la castración en términos de escena teórica y productiva, que ha formulado aportes decisivos para una historia del cuerpo y de las prácticas y configuraciones culturales en las que aparece inscripto; en segundo lugar, extraer algunas efectuaciones específicas articuladas a un corpus de literatura argentina, dentro del que consignamos a César Aira, Alberto Laiseca y, más extensamente, a Lucio Victorio Mansilla.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

ESE NOSOTROS QUE NO SOY YO. EL CASTRATO EN EL PROGRAMA DE LA PATRIA

Por *Fabricio Forastelli*

"Otras veces, así como Eva nació de una costilla
de Adán, una mujer nacía, mientras
yo estaba durmiendo, de una mala postura
de mi cadera."
[Marcel Proust]

"Mi pecho se había hundido, mi voz era débil y su registro
grave, como el de un adolescente.
La piel del abdomen y de los brazos se cubrió
de enrulado cabello negro y en mi mentón
despuntaba una sombra de barba."
[Fogwill]

Nos interesa reflexionar sobre dos problemas: por un lado, el campo de la castración en términos de escena teórica y productiva, que ha formulado aportes decisivos para una historia del cuerpo y de las prácticas y configuraciones culturales en las que aparece inscripto; en segundo lugar extraer algunas efectuaciones específicas articuladas a un corpus de literatura argentina, dentro del que consignamos a César Aira, Alberto Laiseca y, más extensamente, a Lucio Victorio Mansilla.

Sin duda, los desarrollos ligados a la castración y a la represión presentan, desde su origen en Freud, una inscripción definitiva y fundacional de lo sexual en lo corporal y viceversa y particularmente en la constitución de la representación denominada "fantasma". Es allí donde se constituye uno de los programas modernos respecto de las maneras de pensar el Deseo, el cuerpo y las sexualidades en Occidente. Es también el punto a partir del cual reflexionar sobre los programas políticos e institucionales y sobre el sistema de exclusiones e inclusiones culturales que nos gobiernan. El cuerpo, entonces, desde esta perspectiva, no es una metáfora o analogía de otros procesos y sentidos -aunque, sin duda, puede ser susceptible de ese uso, que, sin embargo, repetiría esa hybris, esa mezcla, eso de mixto y traspuesto que hay en su constitución- y pasa a ser pensado como práctica y como conjunto de prácticas.

Entonces, en la castración está el castrato, que es a la vez teatro y fábrica y el cuerpo que está en el origen sin nombre del proceso[1] y en el mismo programa deseante a

1 Queremos decir, si en el origen del sadismo y del masoquismo están Sade y Sacher-Masoch, en el origen del campo de la castración hay una variedad sin nombre propio, ninguna firma, ninguna obra, ningún libro o escritura, sino una voz y un cuerpo cuyas características sirven para definir un conjunto de prácticas, de procedimientos, de campos y de articulaciones y, a la vez, un vaciamiento, una

(continúa...)

desarrollar por el socius: controlar sus fluídos, redefinir su organización corporal y simbólica, darse un lugar en el cuerpo.

EL CUERPO DEL CASTRATO

¿Cómo producir un castrato? ¿Cómo se producía un castrato en esa escena anterior a la modernidad que es el siglo XVII y por qué su producción termina allí, a comienzos del siglo XIX[1]? ¿Qué se producía en ese registro y en ese régimen corporal y vocal?

El castrato es uno de los horrores del barroco europeo y es la diva de la ópera barroca, también es un cuerpo que parece sin deseo pues, en la misma desposesión de las gónadas pierde toda realidad y queda arrojado a la teatralidad y fuera de la producción y del deseo. Pero, desde esa posición, puede enviarnos a un programa -el de su propia voz, el de su inversión- y al registro del conjunto de las variaciones sobre el deseo y sus políticas. Entonces, para comprender el castrato, es preciso evolucionar el sentido teórico y político del deseo y del campo simbólico de la castración. Cuando Deleuze y Guattari, en ***El antiedipo, propongan una relación entre el cuerpo sin órganos y la producción, encontrarán que en*** el deseo no está la carencia del sujeto ni la carencia del objeto, sino la producción en lo real y de lo real, e incluso, autoproducción del inconsciente[2].

Sabemos quienes eran los castrati, figuras de lujo de la ópera barroca, ¿hombres-

1 (...continuación)
pérdida, un objeto en falta o un cuerpo en carencia, desde el psicoanálisis y la psiquiatría; un régimen de producción, un programa y un campo de inmanencias de las que la castración y la carencia no serían más que una característica más entre otras intensidades, desde Deleuze y Guattari.

1 Si hay una escena en la que el castrato nos es presentado en la modernidad, que ya de largo lo había olvidado, es en el film **Liessons dangereuses** de Stephen Frears (1988), basado en la novela de Choderlos de Laclós. Su aparición en el texto es transversal: durante la escena del concierto en el campo, y mientras el vizconde de Valmont observa y seduce a la Presidenta de Tourvel, vemos que un hombre canta con el registro de una soprano. Los castrati ya eran vagos anacronismos a fines del siglo XVIII y quizás por ello, justamente, aparecen en el campo -lugar de las costumbres antiguas, de los usos y los dones aristocráticos al pueblo hambriento- y no en la ciudad de la nouvelté, en la París pre-revolucionaria y pre-industrial.

2 *"Si el deseo produce, produce lo real. Si el deseo es productor, sólo puede serlo en realidad, y de realidad. El deseo es este conjunto de síntesis que maquinan los objetos parciales, los flujos y los cuerpos, y que funcionan como unidades de producción. De ahí se desprende lo real, es el resultado de las síntesis pasivas del deseo como autoproducción del inconsciente. El deseo no carece de nada, no carece de objeto. Es más bien el sujeto quien carece de deseo, o el deseo quien carece de sujeto fijo; no hay más sujeto fijo que por la represión".* Gilles Deleluze y Félix Guattari: ***El Antiedipo. Capitalismo y esquizofrenia***, Barcelona, Seix Barral, 1974, pág. 33/34.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

mujeres?, que sin embargo no son andróginos ni travestís. Si el andrógino viene a este mundo sin sexo y con todos los sexos posibles y eso lo coloca fuera de la lengua y del deseo y a la vez le otorga un cuerpo imposible, el castrato es ese cuerpo cortado, privado, pero también convertido, a nivel de la voz y viceversa, es una voz castrada a nivel del cuerpo. Para pensar el cuerpo del castrato es preciso pensar una salida de ese teatro de la seducción para incorporar la violencia como producción enclavada entre la atracción y la repulsión por ese cuerpo y por esa voz. La voz del castrato, también su cuerpo destrozado y nuevo, queremos creer que nos permiten pensar una política de la enunciación que desplazaría el teatro -ese espacio anfibio en el que representan- para lanzarlos al mundo y a un conjunto de voces oídas en el que viven. Relatar esas posiciones significaría relatar la historia de esas diferencias en el mismo programa de los cuerpos castratos: entre el eunuco y el castrato.

En ***La mujer en la muralla*** (1991) de Alberto Laiseca, los eunucos del emperador cuidan el serrallo del Emperador, cuidan su honra y su descendencia, pero además son seres malignos, vengativos y volubles que gobiernan el palacio y desde allí el Imperio, socavando el poder imperial y cambiando las dinastías: por su voz pasan todas las voces que deben llegar al Emperador y al Estado. El eunuco deviene sujeto del poder a través de su carencia y de su falta real y transforma esa falta en poder estatalizado, pero bajo la forma de un antiestado, de un Estado secreto circulando por las líneas del deseo y cortando su acceso a la sociedad: cuidan arriba -y arriba está el Estado, el Emperador, pero también la ley y la genealogía- y ocultan lo bajo -la sociedad, el pueblo, pero también, los genitales y la ilegalidad-. El eunuco es un niño poderoso, y es el déspota ingenuo del poder: hablaría de la ingenuidad del poder masculino y de su propio poder fuera de Edipo.

El castrato es la cantante, ya hombre ya mujer, opera síntesis no disyuntivas cuyo uso es exclusivo ni limitativo; sus flujos corporales están cortados, no puede ser confundido pero está para confundir los sexos a nivel de la voz y de la Ley. Dos temas recorren ***Canto castrato*** (1986) de César Aira: devenir animal y devenir mujer. La cantante no podría ser uno ni otra, sino los nuevos términos de una ecuación entre la lengua y la ley, es decir, el momento en que los sexos pasan por el campo de los géneros y por su ley. Los castrati de Aira están involucrados en el devenir espía de los nuevos órdenes de producción y las hegemonías europeas del siglo XVIII: con su canto atraviesan las fronteras y los imperios y visitan las capitales imperiales de Europa. Cuando von Klette llega a Nápoles, no se sabe de quién es el reino, si de los españoles o los franceses; Nápoles -también conocido como reino de las dos Sicilias en los siglos XVII y XVIII, y esa duplicidad es por demás significativa- había enfrentado varias dinastías y gobiernos desde el siglo XV. Y el castrato deviene animal: parece ser uno de esos gatos enormes, peludos y suntuosos -un gato castrado- y el castrato de que se ocupa la novela se llama justamente Il Michino. Devenir animal: transformarse en animal, trasvestirse en animal -para trasvestirse en mujer o para confundirse con la mujer en la que se trasvisten cada noche de ópera-. En una escena magnífica de la novela, Il Michino y sus acompañantes se trasladan al Etna para un picnic. Sus vestimentas remiten a los animales, sus vestidos tienen reminiscencias del mundo animal, pero sus voces, cuando cantan, son siempre las voces más femeninas, son las sopranos de la época; su cuerpo está interdicto para el deseo, y cantan en una interdicción de la Ley -es sabido que durante siglos, muchas legislaciones europeas prohibieron a las mujeres subir a los escenarios-. Cantan, entonces, con la voz de una mujer y con la intensidad de un hombre, con su fuerza y, en este sentido, su voz, a la vez que preciosa, "responde con horribles

sonidos mecánicos", pero también en el lugar de una mujer, adoptando sus poses y sus vestidos: conectan lo separado a través de la carencia y le dan un nuevo estatuto al cuerpo, y por ello no deben ser confundidos con el proceso de travestización en el que también están inscriptos: devenir animal y devenir mujer no puede ser significado en términos de carencia, aquella por la que, por la primera elección se constituyen fuera de lo humano y por la segunda, fuera de los sexos. Más bien toman algo de cada uno para constituir su cuerpo, es su forma de erotizarlo y de darse un programa. Cantar hace de ellos un cuerpo político, sujeto a un conjunto de usos y de préstamos que permite circunscribir el cuerpo del género al que pertenecen: un castrato antes que nada es una soprano cuya voz emerge en tanto es sustraída al género. El devenir animal no implica adornar el cuerpo o enjoyarlo, sino sacarlo del Edipo para arrojarlo a la producción social y a la producción de cuerpos -también de fenómenos, de horrores, de víctimas-. El castrato es un ser melancólico, no un neurótico[1], y en todo caso, en el siglo de la melancolía -que es el siglo del barroco y de su auge- el castrato parece ser el revés del autómata llamado "la virgen de hierro" cuyo funcionamiento relata Alejandra Pizarnik en ***La condesa sangrienta***[2]: una asesina "Virgen" -como no puede dejar de serlo el castrato, un ser virgen cuyo sexo sin embargo no es virgen, pues ha sido tocado, y en Aira un castrato que cumple con las funciones fálicas, pero no puede procrear- que no puede separar su abrazo de la víctima. Pero el castrato también puede ser la misma condesa Bathory, la déspota melancólica y sanguinaria que se identifica con sus métodos y que sugiere, en la voz de Pizarnik, la fascinación y el rechazo por la represión. Es por ello que la voz del castrato no puede ser escrita: está en falta, como sus testículos, y no le falta nada, pues nadie puede usarla sino él, pues sólo él puede operar el conjunto de disyunciones con las que canta y que el resto oye, como describía Balzac al castrato, en dos sentidos: "mascullando palabras inteligibles. Su voz cascada se asemejaba al ruido que hace una piedra al caer en un pozo." y "Finalmente, aquella voz ágil, fresca, de timbre argentino, flexible como un hilo al que el menor soplo de aire da forma, enrosca y desenrosca, desenrolla y dispersa"[3]. La criatura de Balzac es un "fenómeno", en el sentido que se le

1 Entre todo lo que no es y todo lo que es: de un lado el andrógino, el eunuco, pero también, el puto, el marica, el afeminado, el hermafrodita, el bisexual, la mujer; del otro, el edípico, el esquizofrénico. Conocer estas diferencias significaría poder hablar de los sentidos del castrato.

2 Alejandra Pizarnik: *La condesa sangrienta* en ***Semblanza***, México, Fondo de Cultura económica, 1992, pág. 218.

3 Honorato de Balzac: **Sarrasine**, en Roland Barthes: ***S/Z***, México, Siglo XXI, 1986, (pág. 189 y 198 respectivamente). Y más adelante: *"Esta voz chillona, suponiendo que fuese una voz, se escapó de un gaznate casi seco. Luego ese grito fue seguido de una tosecilla infantil convulsiva y de una sonoridad particular."* (pág. 191). Cuando el castrato es joven todavía, es decir, cuando es la Zambinella, Sarrazine logra representarla a pesar de que está oculta: *"Durante ocho días vivió toda una vida ocupado por la mañana en amasar la arcilla con cuya ayuda lograba copiar a la Zambinella a pesar de los velos, faldas, corsés y lazos que la ocultaban."* (pág. 199) En el castrato de Balzac está notablemente marcada la femeneidad, por la que adquiere características melancólicas y crepusculares, acentuadas por el hecho de ser un anciano, por un lado, y porque estamos frente a una transformación de los

(continúa...)

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

sonidos mecánicos", pero también en el lugar de una mujer, adoptando sus poses y sus vestidos: conectan lo separado a través de la carencia y le dan un nuevo estatuto al cuerpo, y por ello no deben ser confundidos con el proceso de travestización en el que también están inscriptos: devenir animal y devenir mujer no puede ser significado en términos de carencia, aquella por la que, por la primera elección se constituyen fuera de lo humano y por la segunda, fuera de los sexos. Más bien toman algo de cada uno para constituir su cuerpo, es su forma de erotizarlo y de darse un programa. Cantar hace de ellos un cuerpo político, sujeto a un conjunto de usos y de préstamos que permite circunscribir el cuerpo del género al que pertenecen: un castrato antes que nada es una soprano cuya voz emerge en tanto es sustraída al género. El devenir animal no implica adornar el cuerpo o enjoyarlo, sino sacarlo del Edipo para arrojarlo a la producción social y a la producción de cuerpos -también de fenómenos, de horrores, de víctimas-. El castrato es un ser melancólico, no un neurótico[1], y en todo caso, en el siglo de la melancolía -que es el siglo del barroco y de su auge- el castrato parece ser el revés del autómata llamado "la virgen de hierro" cuyo funcionamiento relata Alejandra Pizarnik en *La condesa sangrienta*[2]: una asesina "Virgen" -como no puede dejar de serlo el castrato, un ser virgen cuyo sexo sin embargo no es virgen, pues ha sido tocado, y en Aira un castrato que cumple con las funciones fálicas, pero no puede procrear- que no puede separar su abrazo de la víctima. Pero el castrato también puede ser la misma condesa Bathory, la déspota melancólica y sanguinaria que se identifica con sus métodos y que sugiere, en la voz de Pizarnik, la fascinación y el rechazo por la represión. Es por ello que la voz del castrato no puede ser escrita: está en falta, como sus testículos, y no le falta nada, pues nadie puede usarla sino él, pues sólo él puede operar el conjunto de disyunciones con las que canta y que el resto oye, como describía Balzac al castrato, en dos sentidos: "masculando palabras inteligibles. Su voz cascada se asemejaba al ruido que hace una piedra al caer en un pozo." y "Finalmente, aquella voz ágil, fresca, de timbre argentino, flexible como un hilo al que el menor soplo de aire da forma, enrosca y desenrosca, desenrolla y dispersa"[3]. La criatura de Balzac es un "fenómeno", en el sentido que se le

1 Entre todo lo que no es y todo lo que es: de un lado el andrógino, el eunuco, pero también, el puto, el marica, el afeminado, el hermafrodita, el bisexual, la mujer; del otro, el edípico, el esquizofrénico. Conocer estas diferencias significaría poder hablar de los sentidos del castrato.

2 Alejandra Pizarnik: *La condesa sangrienta* en ***Semblanza***, México, Fondo de Cultura económica, 1992, pág. 218.

3 Honorato de Balzac: **Sarrasine**, en Roland Barthes: ***S/Z***, México, Siglo XXI, 1986, (pág. 189 y 198 respectivamente). Y más adelante: *"Esta voz chillona, suponiendo que fuese una voz, se escapó de un gaznate casi seco. Luego ese grito fue seguido de una tosecilla infantil convulsiva y de una sonoridad particular."* (pág. 191). Cuando el castrato es joven todavía, es decir, cuando es la Zambinella, Sarrazine logra representarla a pesar de que está oculta: *"Durante ocho días vivió toda una vida ocupado por la mañana en amasar la arcilla con cuya ayuda lograba copiar a la Zambinella a pesar de los velos, faldas, corsés y lazos que la ocultaban."* (pág. 199) En el castrato de Balzac está notablemente marcada la femeneidad, por la que adquiere características melancólicas y crepusculares, acentuadas por el hecho de ser un anciano, por un lado, y porque estamos frente a una transformación de los

(continúa...)

podría otorgar a la palabra fenómeno en al campo de la ciencia del siglo XIX, y, como señala Roland Barthes, es una voz sin sexo, la voz de un ángel y la voz que atraviesa los sexos para llegar al sexo, al orgasmo y al goce del cuerpo, que en el castrato se ha retirado a la garganta: de abajo a arriba. Sarrasine enamorado de la Zambinella, el joven castrato que se ofrece a la broma de sus amigas y que puede hablar de la falta de Sarrasine y de su equivocación. Aquí el castrato se parece al homosexual, pero a diferencia de él, está por encima de todos y es el déspota amoroso en el pleno campo de las síntesis libres, de los objetos parciales y de los flujos. El castrato no los regula, ni, por otra parte, los representa, porque está perdido en medio de la producción social de sentidos y de cuerpos y porque la trilogía edípica no le sobrevive. No podríamos decidir aquí entre la fórmula deleuziana y la barthesiana -freudiana, lacaniana-, que incluiría rodear el problema del andrógino, por un lado, y del edipo por otro. Significaría elegir entre la Falta y la Carencia en el origen del deseo o, entre los objetos a los que no les falta nada y la ley de los objetos parciales, en la que sería preciso afirmar que "no existe nada en común entre ambos sexos, y a la vez no cesan de comunicarse, de un modo transversal en el que cada sujeto posee ambos, pero tabicados, y comunica con *uno u otro sexo de otro sujeto.*"[1]. La máquina de producción abstracta a la que está conectado debe haber sido, ¿debe ser aún?, tan nebulosa como la consistencia de los cuerpos de los castrati -esos rostros nebulosos, de rasgos imprecisos y ojos enormes y sin pupilas retirados en las cuencas de los ojos: una máscara-, pues si es cierto que habitamos el psicoanálisis como propone Derrida, allí tenemos la castración y la represión para representarlos como fantasmas[2]. Pensemos, si me permiten, en alguien que recorre su cuerpo -porque no debemos apartarnos, en ningún caso, de él- con las manos y encuentra, en algún punto, un muñón, es decir, una huella que oculta la carencia, pero eso es lo que tiene, y no tiene más, y entonces canta. Es decir, hablaríamos del cuerpo viscoso

3(...continuación)
regímenes de producción corporal: el siglo XIX.

1 Gilles Deleuze y Féliz Guattari: ***El Antiedipo. Capitalismo y esquizofrenia***, Op. cit., pág. 66.

2 Y aquí es donde es preciso leer el conjunto de las diferencias para definir los programas corporales: la "interpretación psicoanalítica" y la "experimentación antipsicoanalítica" que es la diferencia que hay "entre el fantasma, interpretación que a su vez hay que interpretar, y el programa, como motor de experimentación... El CsO es lo que queda cuando se ha suprimido todo. Y lo que se suprime es precisamente el fantasma, el conjunto de significancias y subjetivaciones. El psicoanálisis hace justo lo contrario: lo traduce todo en fantasmas; lo convierte todo en fantasma y se caracteriza por fallar lo real, puesto que falla el CsO". Entonces, las tres leyes para constituir el fantasma de la castración son la regla negativa, la regla extrínseca y el ideal trascendente y, al revés, el CsO *"es el campo de inmanencia del deseo, el plan de consistencia propio del deseo (justo donde el deseo se define como proceso de producción, sin referencia a ninguna sustancia externa, carencia que vendría a socavarlo, placer que vendría a colmarlo"*. Gilles Deleuze y Féliz Guattari: "28 Noviembre de 1947 ¿Cómo hacerse un cuerpo sin órganos?" en ***Mil mesetas***, Barcelona, Pretextos, 1988 págs. 157 y 159 respectivamente.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

del castrati, o de la viscosidad del cuerpo sin órganos, que nos permite ver la producción social a la que está ligada esa otra producción que es deseante y que es trabajo: los castrati eran muy ricos, -los Lanty eran "fabulosamente ricos", escribe Balzac, y esa fortuna está ligada al castrato-, y el problema es el origen de esa fortuna y ***Sarrasine***, hablará entonces, de los cambios en la sociedad donde se pasa de la Carta de la Nobleza a la Cifra de la Fortuna, del índice al signo, y de lo que se hace y se puede hacer de cada lado y con cada cosa. Sarrasine y Zambinella aportan, además, las terminaciones de las series, pues Barthes toma, justamente, las iniciales de sus nombres propios para oponerlas, para invertirlas -desde cierto punto de vista, ***Sarrasine*** puede ser la historia de dos invertidos- y para constituir el sentido en la carencia y en el campo de la castración. Mientras en la novela de Aira los nombres propios de las otras divas son de castrati, como el castrato Caffarelli, en Balzac, ya son las grandes divas del siglo XIX, "las Malibrán, las Sontag, las Fodor". Entonces, tenemos las cantantes femeninas y no las ambigüedades del "fenómeno" y lo "extraño" del castrato y ***Sarrasine*** ya no es el relato del castrato sino el de la seducción y el deseo entre el narrador y la señora marquesa de Rochefide.

DEL CANTOR A LA CANTANTE

En la genealogía de la literatura argentina está el cantor. Cuando Ezequiel Martínez Estrada y Josefina Ludmer[1] trabajen, en relación al género gauchesco, el campo de problemas entre la voz y la ley, encontrarán en el **cantor** un uso diferencial de la voz y del cuerpo del gaucho por parte del escritor letrado: el ***Martín Fierro*** **es la primera vez que, en el género, coinciden la voz que narra con el gaucho en el dispositivo del cantor**. En primer lugar, el espacio interno del género se distribuirá según los tonos de la lógica del cantor: esos tonos -que son el lamento, el insulto y el desafío- constituirán en sí mismos el conjunto de las posiciones diferenciales de la voz de una orilla a la otra del género y de un uso singular al otro, en cada autor. Los límites -las violencias- de esa lógica constituirán el límite interno del cuerpo del género y serán la frontera por la que es posible determinar qué textos ingresan a él y qué textos quedan excluídos. Entonces se diseña un programa de las divisiones políticas porque en los conflictos de hegemonía, exclusión e inclusión van a determinar el mapa teórico y político de las divisiones entre gobierno y gobernados, el modo en que van a ser cubiertas esas zonas de indecisión, los aparatos de captura de los de arriba y de resistencia de las subalternidades y las superficies e instrumentos de registro de esas diferencialidades.

Nos interesan las exclusiones. La primera es la mujer, porque, para llegar a los sexos es preciso pasar antes por el conjunto de las divisiones culturales de los géneros: entonces, donde Martínez Estrada leía la pureza del lenguaje del gaucho respecto de lo sexual -esa interdicción que dice, no constituye un lenguaje secreto, sino censurado, basado

[1] Ezequiel Martínez Estrada: ***Muerte y transfiguración de Martín Fierro***, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1983, y en particular, "Lenguaje gauchesco y tabú" y "La lengua masculina" (T.I, págs. 254/56 y 256/57 respectivamente) y Josefina Ludmer: ***El género gauchesco. Un tratado sobre la patria***, Buenos Aires, Sudamericana, 1988, en particular, "El mundo de las acepciones. Dos críticos de *Martín Fierro*", págs. 46/50.

en el prejuicio católico del paisano que la consideraba un "animal inmundo"- Ludmer dice que debemos leer el borde más bajo del género, el sexual, que es el conforme al que se le da un sexo (masculino o femenino) a cada cuerpo y una atribución sexual a la patria. Ese sexo es masculino -y el sexo del inmigrante será por tanto, femenino y definirá el exterior del género y el modo en que entran y salen de él con posterioridad, en las alianzas matrimoniales y económicas- y el sexo de la patria será entonces, el sexo del cantor. El relato del cantor será el relato de la lógica interna que es entre hombres y es una guerra: los enemigos se transmiten la fuerza con el canto y, a la vez, se desafían y se matan por ese que no soy yo. La operación de géneros tendrá entonces el sentido de una sustracción -y será, justamente, una guerra por esos sentidos y por sus usos en el límite interno de la gauchesca- y, es más, la constituirá como tal en la representación de la patria.

En segundo lugar, las historias relatadas estarán ligadas a distribuciones de exclusiones y de sustracciones; entonces tenemos el conjunto de autobiografías y biografías orales y escritas y el grueso de problemas respecto al relato masculino del gaucho o del relato del gaucho en tanto que masculino. De esa sustracción -que nos interesa porque es una extracción, pero también un robo y una determinación-, la literatura finisecular escribirá una versión diferencial con Lucio Victorio Mansilla, que será la misma versión paternalista de José Hernández respecto del modo de tratar -de defender, de proteger y de gobernar- las subalternidades, más una nueva representación de las relaciones en el Estado y en los géneros: un nuevo programa donde el sentido de las sexualidades y, también de los géneros, será distinta y diferencial. Entonces, desde el marco de las disyunciones y las síntesis disyuntivas, el texto escribe la castración y la represión y, desde el marco de los relatos, las transformaciones de la biografía en autobiografía como líneas de borramiento y de insistencia fuera de aquella: Mansilla escribe el conjunto de las exclusiones de su época -dice oír el relato de los gauchos y los indios para atender a las injusticias de la ley- y, a la vez, establece el conjunto de ceremoniales y de poses diferenciales del cuerpo en la Ley estatal: el pacto -que es banquete y festín de un lado, y «guerrita» y «topada» del otro-, y el baile en la toldería.

Para leer todo, pero también para sustraer por primera vez el cuerpo al género y depositarlo en una línea ambigua, una representación de las sexualidades donde la figura del **castrato** permite reunir y redistribuir el cuerpo y la voz. De otra manera, para entresacar un cuerpo del continuum de corporalidades y materialidades, es preciso pensar en una política de la voz y del cuerpo y del diagrama de posiciones diferenciales a las que se agencia para relatarlo: en Mansilla todos dicen "Yo" o dicen "Nosotros", pero en la voz de Mansilla ese "nosotros" no es "yo" y por eso hay una primera distribución del cuerpo del género (literario y sexual): el que habla no es el cantor. Cada "yo" tiene sus divisiones internas y todas pasan por dos redes, la del blanco y la del indio, y el gaucho-cantor es entonces, una voz muda en la frontera anterior al ***Martín Fierro***, **en la que se le da la voz, porque todas las historias, como veremos, han de pasar por la biografía escrita de la patria que es la frontera y a la vez, el aparato de captura.**

ALGUNOS MODOS DE CRUZAR LA FRONTERA

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

Una excursión a los indios ranqueles[1] puede ser leída como el relato de una variación del nombre propio en su filiación materna y de los conflictos y relaciones de los géneros y los cuerpos. Cuando se refiere el cacique Mariano a veces escribe Rozas y otras Rosas. Esta variación tiene una historia que mencionan Ernesto H. Celesia y Ezequiel Martínez Estrada[2]: habiendo discutido Juan Manuel con su madre, huye de la casa dejando un papel que dice "Dejo todo lo que es mío" y firma Juan Manuel de Rosas. El patronímico original de la familia es Ortíz de Rozas, y esta modificación del apellido -que el historiador Saldías, citado por Celesia, señala no fue cortante y definitiva, pues hay documentos firmados por él hacia 1820 en los que todavía firma Rozas- impone una reserva respecto a esta variación en el otro texto de la biografía que es la que se cuenta oculta en la historia de Mariano Ros/zas. Y, por otro lado, cuando Mansilla dedique páginas a su madre, hermana del déspota y déspota ella misma, lo hará en términos de una dama idealizada, como una diosa o como una déspota que maneja por igual a los criados y a los hijos. Es Enrique Popolizio[3] en su biografía de Mansilla el que señala las particularidades de doña Agustina Ortiz de Rozas de Mansilla, que se casa a los dieciséis años con el general Lucio Mansilla y de la que rescata, su apariencia "amuchachada", sus rasgos varoniles y obsesivos -en particular, la limpieza escrupulosa del hogar- y su rigor con Lucio Victorio y Eduardita: la madre enmascarada sobre la goleta yendo a visitar al padre acantonado río arriba.

En la ida y la vuelta de la s a la z los códigos de la división y la exclusión se confunden y hablan, a la vez, del relato de la confusión de los géneros sexuales: desde el nombre propio se define y asigna el sexo y el género[4]. Entonces, cuando mencione a su madre en la ***Excursión*** lo hará para recordar que lo obligaba a oficiar de monaguillo y a tocar la guitarra (carta XL); y cuando deba contar el relato en el medio del fogón, lo hará invocando la posición de una mujer: "Me hice rogar y cedí. Es costumbre que los hombres tomamos de las mujeres."(XII)

La ***Excursión*** tiene un cantor. El cantor en la ***Excursión*** es un negro, y es el revés del cantor de la ida del ***Martín Fierro*** de José Hernández y su exterior, puesto que no es ni el negro ni Fierro en el desafío payado de la pulpería que termina en tragedia excluyente o el negro hermano del muerto que vence a Fierro en la Vuelta, sino el cantor que no sabe cantar. En primer lugar, canta con acordeón en vez de hacerlo con guitarra, en segundo

1 Lucio V. Mansilla: ***Una excursión a los indios ranqueles***, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1987. (2 tomos).

2 Ernesto H, Celesia: ***Rosas. Un aporte para su Historia***, Buenos Aires, Peuser, 1951, pág. 18 y Ezequiel Martínez Estrada: ***Muerte y transfiguración de Martín Fierro***, Op. cit., T.I, pág. 47.

3 Enrique Popolizio: ***Vida de Lucio V. Mansilla***, Buenos Aires, Peuser, 1953.

4 Porque entonces aquí, la patria y la madre estarán relacionadas entre sí en las representaciones y serán las dos déspotas a las que Lucio Victorio debe sujección. Al respecto de las representaciones de la patria y la madre ver Francine Masiello, ***Between Civilization & Barbarism. Women, Nation & Literary culture en Modern Argentina***, Nebraska, Nebraska University Press, 1992.

lugar está animalizado y demonizado y, en tercer lugar, es el espía de Mariano Rosas en la corte de Leubucó. La función está cubierta -y está cubierta por y para representar a los otros, por el negro que es gaucho, federal y escapado por motivos políticos, y es un tipo más de los relatos de la alteridad en la voz del patriota letrado: el indio, el gaucho, el inmigrante, el negro. Pero esta definición es política, porque si el cantor es el que siempre dice yo, la diferencial entre ese yo y el nosotros de los subalternos es el nosotros que no es yo de Mansilla- y entonces, Mansilla ya no canta sino que escribe el devenir animal del negro "sátiro" y el devenir correo (espía) del canto dentro de la toldería[1]. Josefina Ludmer señala precisamente, que las biografías que narra Mansilla, son las historias por las que "Los gauchos refugiados entre los indios se demoran en los motivos desencadenantes del enfrentamiento con la ley (y siempre hay un juez y una partida en sus narraciones), y en la desgracia, inevitable para la suya". Entonces, tenemos dos tipos de historias, las familiares y de amor o las de soldados desertores. Cada gaucho cuenta su historia, que es el relato de su desgracia y es un lamento, salvo los indios, que cuentan otra cosa y es el estatuto racial de las desigualdades en la patria. Y entonces su tono es el pedido, y en menor medida el desafío -que no tendrá el sentido del desafío del gaucho, sino el diferencial del malón y la topada y que es a la vez velocidad e intensidad.[2] Podemos leer la palabra gaucho, y lo que significa en el sentido de las prácticas que quedan convocadas para definirlo, desde dos lugares: sus autobiografías orales que pasan a biografías escritas en Mansilla cuando se hacen relato de amor o de deserción o en la voz de los indios, en la que se hace límite, frontera y patria. La palabra "gaucho" -pero también "Adentro", "Tierra Adentro"- son leídas diferencialmente de un lado y del otro de la frontera, y tienen el mismo estatuto que el ru-

1 Y esto hay que leerlo en relación a las *causeries* y al problema de la calumnia y la simulación. En *"La calumnia viajera"* dice:

> *"Mi secretario, que es como si dijéramos yo mismo, tiene un oído muy sutil, y explica la velocidad del sonido del modo siguiente:*
> *El ruido de una palabra insignificante llega al oído a razón de 340 metros por segundo.*
> *La lisonja corre a una velocidad de 1.500 metros.*
> *La adulación, más rápida aún, recorre 1800 metros.*
> *La verdad apenas recorre 2 metros por segundo.*
> *La calumnia es como la electricidad, instantánea."*

Lucio V. Mansilla: ***Entre Nos. Causeries de los jueves***, Buenos Aires, EUDEBA, 1964, pág. 34.

2 En la ***Excursión*** los cuerpos constituyen un cuerpo de oposiciones diferenciales en la cultura: todo el texto es un intento de las intensidades por capturar las velocidades indígenas y sujetarlas. Los indios se desplazan a toda velocidad, cruzan médanos, aguadas y mesetas y del lado de Mansilla sigue la marcha, marcha que no puede ponerse al día, que no puede alcanzar al otro. Y desde aquí debe leerse la instrucción de los indios a Mansilla: que cuide los caballos. Los caballos son un bien, son un don y a la vez, un valor de uso y cambio, pero parecen ser también los que le confieren vigor a sus jinetes para atravesar el desierto y para enfrentar al enemigo en la topada. Al respecto de los devenires animales en la relación caballo-hombre, ver Gilles Deleuze y Félix Guattari: *"28 de noviembre de 1947 ¿Cómo hacerse un cuerpo sin órganos?"* in ***Mil mesetas***, Op. cit., págs. 161/2.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

mor obsesivo de la s a la z y viceversa: vamos del relato oral de la autobiografía, al relato escrito de la biografía del gaucho y que coincide con el revés de la voz de Mansilla, en la que la autobiografía se escucha en su propio relato de sí, y en lo que puede decir y no respecto de él, y en el ruido de las transformaciones de esa s en z y viceversa.[1]

Y estamos ante una tecnología corporal: por eso para hablar del gaucho y del cantor y a la vez del autor, Martínez Estrada se remite al retrato de frente y al de atrás de Hernández (y es donde aparece el *doppëlgänger*, el «doble» y el «otro» de Martín Fierro, que son José Hernández en la biografía y Cruz en el relato) y Ludmer visibiliza directamente el cuerpo como frontera máxima del género, de los usos y de las intensidades-, y en ese nombre escrito en el cuerpo se juega el espesor de las políticas deseantes y de las diferencias y desigualdades en el territorio de la patria. Cuando Mansilla no puede decidir -que significa elegir por la historia y la política y sobre todo, por la oposición sarmientina de la barbarie y la civilización que se lee de grueso en el marco institucional y dubitativo en las series significadas e insistentes-, se sale de la órbita del cantor y entra en la de la cantante. Tenemos entonces el castrato que permite ubicar en sí todas las posiciones posibles en la lengua para los sexos y a la vez cada una de las microscopías diferenciales del deseo y de los géneros: anticipa el programa de la literatura y la cultura argentina para tratar el tema: el pederasta amanerado que describirá Ingenieros en ***La simulación en la lucha por la vida*** (1905), el príncipe Orsini de Manuel Mujica Láinez en ***Bomarzo*** (1961), y es el revés estético y político del "puto" de Osvaldo Lamborghini en ***El fiord*** (1969) y **Sebregondi retrocede** (1973).

Entonces, aparecen los espectros, los revividos y los personajes de sueños, que son articulaciones estéticas y políticas porque son la historia del delirio y el sueño en literatura y del modo en que se dividen. Sin duda, el interés que reviste en el relato está en la referencia al ***Hamlet*** de William Shakespeare, al espectro del padre y a su aparición y a que, en nuestra historia, definirá después, con Ingenieros, al "alienado criminal", al mentiroso, al simulador, al criminal y al loco.

Si para narrar la biografía de los gauchos refugiados en la toldería la serie jurídica se constituirá en términos de paternalismo y de escucha de la exclusión, para narrar su biografía deberá producir una división fundacional en la literatura argentina, que es aquella por la que la cultura separa entre mito (fantasma, delirio, sueño) y literatura: reavivar cadáveres predilectos y soñar andróginos. Tenemos entonces la historia del cabo Gómez (carta V), que será la historia del gaucho enganchado en el ejército durante la Guerra del Paraguay condenado a muerte por el asesinato del Alférez y que vuelve en la alucinación como mujer y como civil; la historia del gaucho de la montonera que, perseguido por la partida, muere colgado de la rama del árbol como un espectro de Facundo Quiroga (carta XII); la historia de Miguelito (carta XXVII), que es particular y única, porque a la vez es el relato de la historia familiar y de amor -y no del gaucho delincuente o desertor- y es a quien Mansilla sueña como un efebo de labios pintados y que después es él mismo, entrando a Leubucó como Lucius Victorius Imperator, Emperador de los ranqueles. En ese efebo de labios pintados, cuyas sexualidades están conectadas -confundidas, separadas y mezcladas en el sueño- debemos leer el proceso de travestización que es leído en *Memoria de paso* de Fogwill, cuando la voz que recuerda es primero mujer, después varón, y se llama primero Virginia y después Víctor. Entonces estamos ante la transfiguración que en Mansilla era, leído desde Fogwill, de los cuerpos a las sexualidades y, en Martínez Estrada la biografía de Hernández en el relato de la voz de Fierro. La cantante es entonces la máxima diferencial de los cuerpos y las voces respecto del cantor de la gauchesca porque relata lo mismo pero en otro sentido: con cuerpo de hombre y con voz de mujer, posando como una mujer que espera el pedido y dona el relato y el lugar de la escucha al gaucho.

La otra diferencia constituía un devenir animal de la serie y tiene que ver con una operación política de exclusión de la lengua y de lo jurídico, y es la esfinge rosista descripta por Sarmiento como mitad animal y mitad mujer y tiene la forma mezclada de las representaciones del déspota: criminal y cobarde. Entonces no es sorprendente que la excursión sea a la vez el texto de la ida y de la vuelta en el mismo texto y que ida y vuelta signifiquen el ambiguo viaje de Mansilla de un lado al otro de la frontera y viceversa: el cuerpo de la patria está dividido por una frontera cuyo estatuto puede ser cubierto diferencialmente de ida y de vuelta, ya se sea blanco o indio-mestizo.

Entonces, los relatos de las biografías orales serán los vectores de velocidad y su transformación en autobiografías escritas serán los vectores de intensidad conforme a los que se realizan el programa corporal -que es estético y político indiferenciadamente- en Mansilla, y ambos configurarán el plan y la red adonde ir a leer, no el fantasma de la madre y el padre y de sus relaciones en el campo de la castración, sino el programa de experimentaciones por las que se suprime el fantasma -que aparece sin duda, pues estamos frente al texto de una indecisión- pero no sólo como recuerdo del pasado y de la infancia -el temor a los espectros y a los perros que relata Mansilla-, sino como un bloque de infancia que deviene intensidad política y deseante. Sin eso no hay plan. Y de ese plan habla el relato. Entonces, cuando escriba la biografía de su tío, hacia el novecientos, se llamará ***Historia de Rozas*** y, al elegir por la "z" del patronímico, habrá elegido por la genealogía, es decir, por antes de su tío y de su nombre transformado.

Creemos que es aquí desde donde se pueden pensar algunas estrategias para definir programas culturales y estéticos en la Argentina finisecular, pero también, y diferencialmente, en el siglo XX, en términos de deconstitución y resignificación de los cánones masculinos de escritura. El hecho es que por las especificidades propias respecto de ellos, lo biográfico y autobiográfico permiten definir en gran medida el carácter y tipo de representaciones: sin ellas no existe la cantante, pero tampoco el cantor.

1 Entonces tenemos un modo de inscripción del nombre propio en el cuerpo que debe ser leído en relación al corpus de leyes sociales de la época: la ley Nº 542, conocida como de vagos y de levas del 21 de setiembre de 1872, que perdura hasta 1895 en que la Nº 3318 la deroga imponiendo la convocatoria de los pobladores nativos al ejército; la Ley Nº 4031 de Servicio Militar obligatorio de 1901; la Ley Residencia de 1902 que regulaba la estadía y expulsión de *"todo extranjero que fuera considerado peligroso para la seguridad nacional o el orden público"* y la Ley Sáenz Peña de voto Universal, secreto y obligatorio (y masculino, debemos agregar). Al respecto: Ricardo Rodríguez Molas: ***El Servicio Militar Obligatorio***, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1983; y Juan Carlos Vedoya: ***La magra cosecha. 1868-1874***, Buenos Aires, Ediciones La Bastilla, 1979.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

SECULARIZACION DEL CUERPO EN LA ESCRITURA

Por *María Celia Vázquez*

Leer en ***El beso de la mujer araña*** de Manuel Puig la ideología textual es el propósito de este trabajo. Enfrente, mejor enfrentado, a los relatos sociales de la (homo)sexualidad, a los discursos que legislan tan rígidamente las prácticas sexuales y que a fuerza de demonizar terminan, en su reverso, por sacralizar la carne, sus zonas pudendas, sus flujos y hedores arrojándolos fatalmente al dominio de la culpa y del pecado. Contra esta fetichización, en la novela de Puig se "proclama" la banalidad del cuerpo.

Las evocaciones fílmicas de Molina dibujan un repertorio iconográfico de rostros, manos, ojos, primeros planos, cuerpos enteros. Sus relatos superpoblados de descripciones corporales convierten a la novela en una suerte de galería en la que se exhiben los cuerpos vistos por fuera, la exterioridad del cuerpo.

Lejos de sentidos explícitos y directos, en su recorrido oblicuo la mirada puede leer la ideología textual en el perfil erótico del cuerpo de ***EBMA***. Si revitalizamos la clásica metáfora del corpus podemos pensar el de la novela como un cuerpo tatuado por el guión que separa el texto de arriba (el dominio de la "ficción") y el de abajo (el espacio de las citas de los discursos científicos sobre la homosexualidad); de espaldas a la tradición narrativa por traición y abandono de sus convenciones. Sarduy dice que tatuar un cuerpo equivale a aislar sus partes erógenas; en el ***El beso...*** la zona delimitada es la meridional. Pensar ***EBMA*** como un cuerpo también nos permite mirarlo por dentro como una mera máquina fisiológica, un gran amasijo de entrañas, vísceras, ganglios, órganos, músculos. Mediante este pasaje a la interioridad (el recorrido de la comida a los vómitos) se proclama en la novela la materialidad del cuerpo como su única verdad, se declara la abolición del sujeto clásico, aquel escindido en carne y espíritu, y se pone en escena una nueva sustancia, un cuerpo inaudito, secular, sólo material.

SECULARIZACION DEL CUERPO EN LA ESCRITURA

Por María Celia Vázquez

Cómo evocar el cuerpo, cómo trazar un vínculo que una mi cuerpo al de los demás, cómo mirar hacia adentro esa concavidad visceral, cómo mirar desde dentro esta trama de músculos y entrañas, fosa de hedores y humores, espacio de hediondez y repugnancia. Estas son algunas de las cuestiones fundamentales que se plantean en ***El beso de la mujer araña (EBMA)*** de Manuel Puig.

El cuerpo toma por asalto la novela y se instala en un lugar central: por él pasan los hilos fundamentales que tejen la tela que nos atrapa y que identifica la producción de Puig: el poder y la sexualidad, y la relación entre la literatura y el cine.

Cuerpo y poder se trenzan, en el sentido más combativo de la palabra. El cuerpo torturado de Valentín, las huellas de su afición en el de Molina, el encierro carcelario de ambos, significan la encarnación de la represión; son la cifra de las marcas que el poder deja sobre la carne. El poder se instala en el cuerpo. ***EBMA*** es un relato que habla de un poder in-corporado, que se ejerce bajo la piel a la vez que, la figuración del cuerpo en este texto es el modo en que la ficción se arma contra el poder, la coartada del poder de la ficción.

Siguiendo la distinción entre representación y figuración propuesta por Barthes en ***El placer del texto***[1], nos proponemos analizar, por un lado, los distintos modos de representación del cuerpo y, por otro, la figuración del cuerpo erótico en el perfil del texto. Por último, leer el texto como un cuerpo (el adentro, el afuera y el pasaje hacia su interioridad) nos permite ir destejiendo la trama ideológica de la novela de un "modo indirecto". El tendido de este puente entre la materia social y el arte requiere ojos que lean al bies y el dibujo de los márgenes (lo que los márgenes dibujan) más que contenidos temáticos. Por aquello de que la forma es ideología, el diagrama del cuerpo que delinea ***EBMA*** es el mejor lugar para encontrar las coartadas del poder de la ficción.

1 En este texto barthesiano visiblemente postestructuralista se nos propone distinguir entre figuración/representación: *"La figuración sería el modo de aparición del cuerpo erótico (no importa el modo o grado) en el perfil del texto(...) El texto mismo, estructura diagramática y no imitativa, puede desplegarse bajo forma de cuerpo, disociado en objetos fetiches, en lugares eróticos. Todos estos movimientos dan testimonio de una figura del texto necesaria para el goce de la lectura"* (pág. 71/72) *"(...) La representación sería una figura inflada, cargada de múltiples sentidos pero donde está ausente el sentido del deseo: un espacio de justificaciones (realidad, moral, verosimilitud, legibilidad, verdad, etc.)"* (pág.2) Roland Barthes: ***El placer del texto***, Siglo XXI, Bs. As., 1974 (Traducción de Nicolás Rosa).

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

LA REPRESENTACION DEL CUERPO: LOS CUERPOS DE CELULOIDE

Las evocaciones cinematográficas de Molina dibujan un repertorio iconográfico de rostros, primeros planos, cuerpos enteros, manos, ojos, pies, uñas. Sus relatos, superpoblados de descripciones corporales, convierten a la novela en una suerte de museo o galería en la que se exhiben cuerpos de celuloide. En esta zona del texto se dice la exterioridad del cuerpo, los cuerpos son representados vistos desde afuera. La mirada de Molina, o mejor, el recuerdo de su mirada, traza un hilo carnal entre su cuerpo y los representados, hilo que se trama de deseo, por eso la morosidad, la minuciosidad y el detallismo de las descripciones: el objeto de deseo siempre es bien conocido, bien mirado, admirado.

Cómo reconstruir la iconografía de los cuerpos evocados. Molina en sus relatos los descompone, amplía o detiene, en resumen, los "trabaja" en función de que los distintos modos de representación se relacionen con el sentido de la historia relatada. Por ejemplo, en la iconografía de la mujer pantera el cuerpo aparece troceado, descompuesto en fragmentos que los designan metonímicamente: primero el rostro, luego las piernas y los pies, por último las manos. El conflicto que soporta este personaje se refiere a la identidad esencial, a su ser dual: la condición de mujer pantera. Describir por fragmentos, representar un cuerpo sometido a la violencia del estallido que fractura y disemina sus miembros en detalles consiste en un procedimiento que permite apresar la individualidad en la generalidad, el rasgo personal y distintivo de ese cuerpo.[1]

Para contar mejor la esencia de su conflicto y este conflicto de esència se representa el cuerpo destacando los rasgos genéticos de modo que, al describir esta fragmentariedad corporal se va dibujando una genealogía. Por ejemplo, el troceado del cuerpo aísla, fija y recorta la verdad de las uñas en tanto garras *"los zapatos son negros, de taco alto y grueso, sin puntera, se asoman las uñas pintadas de oscuro"*.[2] Por otra parte, la descripción de la estructura del rostro de Irena atiende fundamentalmente a sus marcas genéticas. Su rostro recopila todos los rasgos que exhiben, en realidad, denuncian su felinidad; en este sentido la cara es el escenario en el que se despliegan los signos de su origen a la vez que, la puesta en escena de los signos del enigma que sostiene la intriga del relato y que se irán develando, como corresponde al género, paulatinamente mediante la seducción del suspenso que copia el deseo de la seducción del desnudamiento del *strip tease*.

El rostro de Irena se repite en varios otros (el de la pantera pintada y el de la otra mujer pantera). Mediante este juego de espejos que reflejan los rasgos de la especie se revela una identidad más fuerte que la civil, se funda un linaje y la tradición de una estirpe. La descripción de estos rasgos genéticos, lejos de apuntar hacia una generalidad o tipicidad, son como la sombra luminosa que acompaña el cuerpo, la reserva del cuerpo para decir su verdad y la verdad de su origen. Por eso el cuerpo de Irena es un cuerpo con

1 *"...reconozco a veces una parte de su rostro, tal similitud de la nariz y de la frente, el movimiento de sus brazos, de sus manos. Sólo la reconocía por fragmentos, es decir, dejaba escapar su ser, y por consiguiente, dejaba escapar su totalidad... La reconocía diferencialmente, no esencialmente"* (R. Barthes: ***La cámara lúcida***. Paidós, Barcelona, 1990, pág.119).

2 Manuel Puig: ***El beso de la mujer araña***. Buenos Aires, Seix Barral 1991. Todas las citas de la novela pertenecen a esta edición.

sombra, la sombra que corporiza su conflicto esencial: la metamorfosis por el deseo, la tensión entre *eros* y *tanatos*[1]. Un cuerpo con sombra es un cuerpo singular, que se singulariza al igual que un cuerpo troceado.

Frente a esta singularidad, está Leni, la protagonista de la película de propaganda nazi, como una figura, un tipo. Jamás troceado, este cuerpo está representado siempre como una totalidad que muestra la generalidad desde la ausencia total de diferenciación.

Las descripciones del cuerpo de Leni[2], como desde la esclerosis, sólo repiten lo ya dicho, ya visto. Aquí no hay linaje que recorrer, ni marcas personales que recuperar, sólo se trata de repetir un parecido. El cuerpo es el espacio donde se instala el mito que se desplaza iconográficamente. El mito se incorpora y el cuerpo se mitifica. Estas representaciones son el canal por el cual circulan y adquieren significación los mitos acerca del cuerpo: la condición semidivina de las *stars* y la superioridad de la raza aria. Precisamente el valor de este cuerpo se juega en la ilustración, en el sentido más pictórico de la palabra, de estos mitos.

La representación del parecido siempre remite al mito y es un lugar de anclaje de lo convencional. En la iconografía del estereotipo, los rasgos particulares son expulsados del cuerpo. Esta hemorragia de la individualidad es esencial para la instalación del mito en el cuerpo, para que los cuerpos digan sus propios mitos. Por eso la representación del parecido sólo otorga una identidad civil en la que queda abolida toda esencialidad. La fijación del estereotipo, la representación de la tipicidad condena al personaje a una *"inesencialidad insoportable: a la banalidad de la pose, la convencionalidad del vestuario y el estereotipo de la situación"*.[3]

El cuerpo de Leni es un cuerpo estereotipado (es el cuerpo del estereotipo), en ella se representan los *clichés* de la *star* y el símbolo de la mujer ideal para el nazismo. Leni se metamorfosea para convertirse en un objeto político. El proceso de su metamorfosis expresa la transición hacia el ideal de vida, la verdad del nazismo. El pretendido absolutismo de esta verdad que creó las más atroces versiones del mundo, sólo puede expresarse a través de la fijación de estereotipos que enajenan la realidad a fuerza de simplificarla. La representación del *cliché* es una de las coartadas más eficaces para este ejercicio reductor del poder.

1 "Sombra" es el significante repetido por Molina para referirse a Irena transformada en pantera: p. ej. *"la sombra de una fiera de cola larga"*. pág. 39.

2 Es necesario agregar a este recorrido en torno a Leni, su cuerpo, la repetición, lo exhibitivo en término de mito ario, un dato clave de la "enciclopedia" de Manuel Puig, Leni Riefenstahl fue la cineasta -documentalista- oficial del nazismo, y hacía piezas por encargo para el régimen. El documental más famoso fue ***El triunfo de la voluntad***, donde se registra, desde la estética monumental fascista, el despliegue de las Olimpíadas (de 1936 en Alemania), lugar por excelencia de la exhibición de los cuerpo y sus inscripciones míticas (y místicas). Con esta aclaración cobra toda la fuerza la red de series articuladas por Puig en ***El beso de la mujer araña***. [Nota aportada a la redacción por Susana Romano Sued, integrante del referato que aprobó la publicación de este trabajo en **TRAMAS...**]

3 Severo Sarduy: ***Ensayos generales sobre el barroco***. Fondo de Cultura económica, Bs. As., 1987.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

El estereotipo es el lugar por excelencia del vaciamiento de cualquier verdad; un cuerpo estereotipado es un cuerpo vaciado de su propia verdad. El cuerpo de una figura es la representación de una figura sin cuerpo, signada por la defección y la carencia más absoluta del trazo propio y original, por la impotencia de proyectar sombra alguna. El cuerpo sin sombra de Leni se viste frecuentemente con sus denegadores, los brillos y las transparencias, identificadores de lo *Kitsch*, perversidad estética que se corresponde con la perversidad de la política promocionada en el *film*[1].

LA FIGURACION DEL CUERPO DEL TEXTO

a) Sus orificios

Revitalizamos la vieja metáfora del corpus y pensamos el texto como un cuerpo en cuya piel, tejidos y órganos, al igual que en los cuerpos, de ***EBMA*** se inscribe fatalmente el poder, aquí la fatalidad deviene de su materialidad lingüística.[2]

Nervadura verbal, ***EBMA*** es un cuerpo en el que se privilegian los orificios: la boca y el ano. Este texto que cuenta el encierro de la cárcel y el deseo de superación de sus efectos de aislamiento y exclusión, es un cuerpo troceado en el que se agigantan y agrandan, como vistas en un primer plano, estas aperturas que son *"los comunicantes perfectos con el mundo, por los que el mundo penetra en nosotros y por los que se puede absorber el mundo".*[3]

A través de esta distinción de los orificios, de este recorte sobre el cuerpo, se señala como hilo fundamental del sentido de la novela el deseo de comunicación.

La boca, apertura lúbrica por la cual absorbo la lengua, el cuerpo del otro, en el cuerpo de la novela más que una zona erógena fundamental es el centro de la comunicación verbal[4]. Antinovela de la acción, ***EBMA*** prácticamente no narra ningún acontecimiento sino que reproduce discursos y promueve debates, cultiva exacerbadamente la citación. Esta voracidad de las palabras nos remite a una ansiedad insaciable de la comunicación propia de la novela y de sus personajes.

La representación de la boca como el receptáculo del que salen las palabras, el lenguaje, se repite en la del cuerpo de los personajes, reducidos metonímicamente a la voz.

1 *"...y se dibuja una silueta de mujer divina, alta, perfecta, pero muy esfumada, que cada vez se va perfilando mejor, porque al acercarse va atravesando colgajos de tul y claro, cada vez, se la va pudiendo distinguir mejor, envuelta en un traje de lamé plateado..."* pág. 57.

2 *"Aquel objeto en el que se inscribe el poder desde toda la eternidad humana es el lenguaje(..)* R. Barthes: *"La lección inaugural"* en ***El placer del texto seguido por Lección inaugural,*** op. cit. pág. 118.

3 Nicolás Rosa: *"Los modelos de la sexualidad"* en ***La crítica literaria contemporánea,*** CEAL, Bs. As., 1981, vol. 2, pág. 45.

4 Nos referimos indistintamente a oralidad y escritura porque creemos irrelevante la distinción para nuestro trabajo.

El narrador de ***EBMA*** es un narrador fantasmal que permanece callado y a escondidas todo el tiempo y que se limita a citar en E. D. las voces de sus personajes. Esta estructura dramática vuelve muy difícil la representación de Molina y Valentín; por eso sus cuerpos están prácticamente escamoteados, reducidos a una voz.

Este modo de representación tan austera duplica el acto de privilegiar la boca como órgano de fonación y de realzar la comunicación verbal como un modo de interacción personal. Para esta novela en que seducir también es contar, el valor de su cuerpo se juega en la eficacia de la comunicación de su lenguaje, es decir, en la seducción de la ficción verbal.

Las partes de un texto son como las partes de un cuerpo. ***EBMA*** es una novela que está fracturada en dos, artificio en función de exhibir el juego de intertextualidad entre el texto de arriba (que se mueve en el dominio de la ficción) y el de abajo (las notas de pie de página que citan resumidos los discursos científicos acerca de la homesexualidad).

Como las otras novelas de Puig, ésta se propone un ajuste de cuentas con la narración: intenta pulverizar la instancia narrativa y escamotea todo lo posible la función narrador; los personajes, reducidos a voces y a sus discursos, no realizan casi ninguna acción. Este ajustar las cuentas es ponerse contra la narración; en otras palabras, es darle las espaldas. Otro ajuste de cuentas se produce hacia el interior del cuerpo entre el texto de arriba y el de abajo: las actitudes que se juegan en la ficción acerca de la homosexualidad le dan las espaldas a las "verdades" del discurso científico. La conclusión de Valentín acerca de que *"el sexo es una inocencia"* entra en colisión con la mayoría de las tesis científicas que intentan explicar esta práctica sexual.

Este cuerpo de espaldas a la tradición literaria y a las versiones científicas y culturales acerca de la homosexualidad, visiblemente fracturado, está tatuado: la línea divisoria que traza la zona meridional ha sido dibujada, se ha escrito sobre su piel. Nos referimos al guión que separa el texto de arriba del de abajo.

> *" Con el dolor o con la tinta (la tortura y el tatuaje) se delimita una parte del cuerpo y a fuerza de 'trabajo' se lo separa de la imagen del cuerpo como totalidad. El miembro cifrado o torturado, marcado por la singularidad, remite a otro: el maternal y fálico del que todo el resto del cuerpo, convertido en objeto insensible, en un cuerpo cero, se ha expulsado, desterrado".*[1]

El procedimiento de tatuar un cuerpo consiste en aislar sus zonas erógenas. La zona cifrada, aislada por el dibujo que la denuncia vertiginosamente como el dominio del deseo, es en este cuerpo de espaldas el orificio anal. Esta representación del ano como zona erógena remite a la comunicación sexual anal, a la homosexualidad. Esta novela que tematiza la homosexualidad posee el cuerpo de un homosexual (su zona erógena funda-

1 Severo Sarduy, op. cit. pág. 87.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

mental es la anal) y el cuerpo (texto) homosexual es un texto (cuerpo) anal.

La presencia de este hueco fetichizado por el tatuaje y señalado por el deseo inunda la novela cubriendo toda su piel, ya que aparece citado, como todo objeto de deseo, a través de múltiples significantes que aluden a lo excrementicio y la suciedad (*"mierda", "inmundicia", "cascarria", "basurear",* etc).

Representar el ano tatuado y nombrar hasta la saturación sus desechos, las materias innobles del cuerpo, así se cifra lo escatológico y su correlato sexual en este texto anal en el que representarse, en tanto texto de cultura, como un objeto desechable (el cuerpo de un homosexual) es el modo escogido por la ficción para refutar las versiones sociales acerca de la homosexualidad.

Objeto de múltiples lecturas, la homosexualidad circula por ***EBMA*** de distintas maneras: se la dice y revisa desde la ciencia, se la cuenta en la ficción y se la soporta en el cuerpo de la novela. Como su estandarte, este texto anal se rebela contra los efectos del poder sobre la sexualidad declarando la inocencia del sexo y el esplendor del ano.

b) El pasaje hacia su interioridad: el cuerpo visto por dentro.

Agujerear el cuerpo, abrirle un orificio para ver el interior, mirarlo como una máquina endoscópica en el que adentro hay algo que ver: describir las entrañas desde dentro y por dentro y mirar sus movimientos.

Pensar ***EBMA*** como un cuerpo nos permite este pasaje hacia su interioridad, este texto es un cuerpo agujerado que *"se clavó un punzón en la barriga"* (pág. 118) para ver su interior, para mirarse por dentro las tripas, los intestinos y el estómago. En él están presentes todos los estados de la materia alimenticia (ingerida, digerida y evacuada). La comida se recorre en todo su trayecto: de alimento a excremento, de la boca al ano, este proceso visceral nutritivo se describe en su completitud.

Un cuerpo agujereado y visto por dentro puede pensarse como transparente, cuya piel se vuelve traslúcida como en un *"cuerpo de vidrio"*, metáfora que anticipa el cuerpo torturado de Valentín en el que por las marcas de su dolor, las lastimaduras, se filtran los signos de la corrupción de la materia:

> *"...el cráneo de vidrio, también todo el cuerpo de vidrio, fácil de romper un muñeco de vidrio, pedazos de vidrio, filosos y fríos en la noche fría, la noche húmeda, gangrena en las manos tajeadas por el puñetazo."* (pág. 180)

Hacer visible, transparentar el cuerpo para mostrarlo capaz de pudrirse, abrirlo para exhibir su funcionamiento de mera máquina fisiológica; estos son los modos del texto para denunciar la naturaleza estrictamente material del cuerpo, para decir su verdad y pulverizar la dicotomía entre alma y carne. Mediante este pasaje a la interioridad se fija el exceso de materialidad como su única verdad: *"el cuerpo entero está en su interior, este dentro es, a la vez, erótico y digestivo"*[1]

Sobre la verdad del cuerpo se apoya la verdad de este texto que declara la inocencia del sexo y la exclusión de sus prácticas del dominio de la culpa. Sólo a través de la erradicación del alma, es decir, de la abolición del sujeto clásico, es posible el enunciado de semejante declaración.

En la representación de este cuerpo fisiológico, casi objeto de la mirada médica, se juega el poder de la ficción que consiste en decir que "es ese mismo sujeto (el de la ideología clásica) el que no está ya ahí: el cuerpo dice adiós al sujeto"[2] mediante la abolición del contraste secular entre el "alma" y la "carne" y la puesta en escena de una nueva sustancia, un cuerpo inaudito, solo material.

Como los hilos de la mujer araña, la ideología de esta novela procede de su cuerpo para gritar con rebeldía la banalidad del ano y de la homosexualidad poniendo así al desnudo los mitos del poder sobre el sexo. Mitos estos que circulan a través de distintos soportes (el discurso científico, el psicoanalítico, el Sentido Común, los estereotipos que saturan el lenguaje coloquial) conformando las versiones que legitiman y legislan esta política de los cuerpos tan rígida y excluyente. Frente y contra esta trama discursiva, delimitadora de fronteras entre las diversas prácticas sexuales en nombre de lo sano y lo natural y responsable de la segregación, se levanta ***EBMA*** como un antídoto del mito y separa en *"una región aérea, ligera, espaciosa, abierta, descentrada, noble y libre"*[3] en la que el deseo, el cuerpo y el sujeto son "otra cosa".

BIBLIOGRAFIA

BARTHES, Roland: ***El placer del texto,*** Bs. As., Siglo XXI, 1974. (Traducción de Nicolás Rosa)

- - : ***La cámara lúcida,*** Barcelona, Paidós, 1990.

- - : ***Lo obvio y lo obtuso***, Barcelona, Paidós, 1986.

- - : ***El susurro del lenguaje,*** Barcelona, Paidós, 1987.

DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Félix: ***Mil mesetas***, Madrid, Pretextos, 1994.

1 Roland Barthes: ***Lo obvio y lo obtuso***. Paidós, Barcelona, 1986, pág. 221.
2 Roland Barthes: *"Requichot y su cuerpo"*, en ***Lo obvio y lo obtuso,*** op. cit., pág. 235.
3 Roland Barthes: "*Las mitologías, hoy*" *en* ***El susurro del lenguaje***. Paidós, Barcelona, 1987, pág. 86.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

FOUCAULT, Michel: ***Microfísica del poder,*** Madrid, La Piqueta, 1986.

- - : ***Tecnologías del yo,*** Madrid, Tecnos, 1989.

ROSA, Nicolás: ***La crítica literaria contemporánea,*** Bs. As. CEAL, 1981, vol. 2.

SARDUY, Severo: ***Ensayos generales sobre el barroco,*** Bs. As. F.C.E., 1987.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

UNA LECTURA DE LO FEMENINO EN EL MARCO MODERNIDAD-POSMODERNIDAD

Por ***María Gabriela Simón***

Este trabajo pretende reflexionar sobre las posibles líneas que recorren el estudio de la femineidad, para intentar descubrir cómo funcionan en el campo de la literatura femenina, teniendo en cuenta la construcción que de lo masculino y de lo femenino han elaborado la Modernidad y la Posmodernidad.

La mirada de la Modernidad plantea la cuestión de la "diferencia" que marca presencia de poder para lo femenino. Esto explica por qué la literatura admite sólo una visión: la del sujeto masculino. Por otra parte, la Posmodernidad concibe la diferencia sin oposición y construye la noción de "género", noción que realiza un giro radical en la comprensión de la femineidad/masculinidad. "Género" se interpreta social e históricamente mientras que "sexo" es sólo su referente histórico.

La noción de "género" produce desplazamientos cualitativos en la literatura escrita por mujeres. Entre ellos podemos mencionar la idea de diferenc a, no como o os c ón s no como ot edad; el asaje de lo domést co a lo político. Estos desplazamientos se textualizan en nuevas prácticas de escritura y de lectura.

UNA LECTURA DE LO FEMENINO EN EL MARCO MODERNIDAD-POSMODERNIDAD

Por ***María Gabriela Simón***

El surgimento del interés por la literatura y por la crítica femenina tuvo sus orígenes, entre otros, en la condición marginal de la mujer respecto al discurso hegemónico, discurso que puede ser leído como la representación del sistema dominante: el patriarcal, o como lo acusa Derrida, el "falocéntrico".

Frente a este "androcentrismo cultural"[1] aparece el discurso femenino que, entre otras cosas, "lucha por conseguir una posición social y artística propia"[2]. Pareciera que la escritura de las mujeres se ha configurado, muchas veces, como una salida, una lucha contra el silencio y contra los patrones que impone la sociedad.

Sin embargo sería conveniente notar que este discurso antagónico al patriarcal no es un bloque monolítico, con un concepto de "mujer" desvinculado de su tiempo, sin una contextualización histórica y cultural de la construcción que cada época hace de lo femenino y por consiguiente de lo masculino.

En el marco de estas consideraciones, creo oportuno introducir el tema de la "diferencia sexual" en el debate Modernidad-Posmodernidad, con la construcción que sobre este eje ha planteado cada una de las dos posturas.

Este trabajo pretende reflexionar sobre algunas de las posibles líneas que han recorrido y recorren el estudio de la femineidad para intentar descubrir, luego, cómo funcionan en el campo de la literatura femenina. Reflexiones abiertas a nuevas y múltiples propuestas o reformulaciones.

Dentro de la construcción que la Modernidad hace de lo femenino, quisiera rescatar el rasgo de "pasividad femenina", el cual, *"es parte de un imaginario colectivo propio de la Modernidad que instituyó una forma de ser mujer, que se sustenta entre otras cosas, en una trilogía narrativa: el mito de la Mujer igual a Madre, el mito del amor romántico y el de la*

1 Mabel Belluci: *"La Cultura de las mujeres se construye desde la resistencia"* en ***Utopías del Sur*** Num.4, Enero 1990, pág. 22-23. En este artículo se define el "androcentrismo cultural" como "aquellos mecanismos implementados por el patriarcado o ideología sexual dominante para reforzar la discriminación de las mujeres en la sociedad".

2 Biruté Cipilijauskaite: ***La novela femenina contemporánea.*** Barcelona, Ed. Antrophos, 1988, pág. 20.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

pasividad erótica de las mujeres".[1]

Estos mitos se inscriben dentro de una lógica binaria, en un ordenamiento dicotómico de lo público/lo privado, lo político/lo doméstico y desde el psicoanálisis, específicamente, en la dicotomía "decisiva/divisiva presencia/ausencia del falo"[2]. Así se oponen jerárquicamente términos marcados y no-marcados representando la diferencia, que en términos de subordinación, el pensamiento moderno hace de lo masculino y lo femenino.

Desde esta mirada, la identidad masculina se construiría con los términos marcados: lo público, lo político y la presencia del falo frente a lo femenino que se definiría por la ausencia de ellos o lo que es lo mismo por la paradójica presencia de los términos no-marcados: lo privado, lo doméstico, la ausencia del falo.

Desde la psicología, algunos autores opinan que esta visión ha hecho posible *"la construcción histórica de una forma de subjetividad propia de las mujeres entre cuyos rasgos puede destacarse un posicionamiento «ser de otro» en detrimento de un «ser de sí»".*[3]

Al parecer, la mirada de la Modernidad relaciona los conceptos identidad-sexo, relación en que la diferencia entre lo masculino y lo femenino se instala en la clave nocional de "falta", tomada del psicoanálisis y extendida a otros ámbitos.

Otra palabra clave, dentro de esta cuestión, es "diferencia". Tal concepto no sólo se refiere a la diferencia sexual, lo cual resulta una obviedad, sino que además sugeriría una marca de poder para uno de los sexos: el masculino, frente a la ausencia de poder que conlleva el otro: el femenino.

Así la femineidad *"es tanto un rol como una identidad, un conjunto de prescripciones y prohibiciones para el ejercicio de la conducta, como un sentimiento del ser que se reconoce femenino por desempeñar las actividades y conductas propias a su condición".*[4] En este marco, la función de las instituciones sería regular los territorios posibles de ejercicio.

Esto explica, quizás, una de las causas por la cual los sistemas representacionales de Occidente, entre ellos la literatura, sólo admiten una visión: la del sujeto masculino. Este va a tener un estatuto dominante en *"ese sistema de poder que autoriza ciertas representaciones mientras bloquea o invalida otras(...) Entre las prohibidas, a cuyas representaciones se les niega toda legitimidad, están las mujeres...Esta prohibición se refiere principalmente*

1 Ana M. Fernández: *"La pasividad femenina: una cuestión política"* en **Zona Erógena**, Bs. As., Nov. 1993, Num.16, pág. 21.
2 OWENS, Craig: *"El discurso de los otros: las feministas y el Posmodernismo"* en ***La Posmodernidad.*** Barcelona, Ed.Kairós, 1986, pág. 100.
3 Ana M. Fernández: ***Op. cit.***, pág. 21.
4 Emilce Dio-Bleichmar: *"La femineidad: lo que hace falta"* en ***Zona Erógena*** Op. cit., pág. 17-18.

a la mujer como sujeto".[1]

Ahora bien, desde la literatura escrita por mujeres, podríamos preguntarnos: ¿Dónde se instala la diferencia?, ¿Cómo se textualiza? Una posible respuesta sería pensar que, aunque el discurso femenino tenga igual potencial de creatividad que el masculino, a las mujeres les resulta difícil salir del papel pasivo silencioso que tradicionalmente se les ha impuesto.

Circunscribiendo estas consideraciones a la literatura latinoamericana escrita por mujeres, Helena Araujo observa que *"en Latinoamérica, donde el régimen patriarcal (a las mujeres) las ha relegado siempre a lo cotidiano, lo banal, hay y ha habido bloqueos en cuanto concierne a la escritura (...) las mujeres al rebelarse y aspirar a un espacio propio se dan contra el muro de su propia indefensión (...) así renunciando a una supuesta mentalidad sexual, la escritora tiende a proyectar su rebeldía en elementos simbólicos representativos del yo, los cuales traducen a la vez su rechazo y su aceptación con respecto a las tradiciones patriarcales."*[2]. Esto se textualiza, para algunas críticas de la literatura femenina, en la tematización recurrente de: el aburrimiento, la frustración, el encierro en un ámbito limitado, la denuncia de una tradición social y religiosa que asfixian, la infancia como espacio de recuerdos, el matrimonio, el hogar, los hijos, los amantes unidos a la culpa y el miedo. Son todas emociones íntimas, privadas, inscriptas en una forma de escritura que *"a veces muestra poca complejidad, menor problematización formal, estructura plana y lineal"*.[3]

Araujo cita a este respecto escritoras como María Luisa Bombal, Rosario Castellanos, Alfonsina Storni, Gabriela Mistral, a las que se podría agregar Laura Ezquivel y parte de la obra de Angeles Mastretta. Antes estos ejemplos quisiera observar que cada una de las escritoras mencionadas como otras que no aparecen, abordan esta problemática con diferentes matices según su época: desde la denuncia o rebeldía frente al rol asignado socialmente, pasando por una escritura de autodescubrimiento, hasta posibles salidas frente a un sistema dominante. Creo que aquí a lo que se hace mención es a algunas características que comparten sus escrituras.

En cuanto a lo antes señalado con respecto a la forma de escritura, se la puede pensar en relación con el lugar desde el cual estas mujeres miran, oyen, perciben y sienten el mundo. A veces la escritora pareciera encontrarse en y con un sistema tan tramposo y manipulatorio para asegurar su propia continuidad que le resulta difícil advertir este juego y tomar distancia. Algunos artículos llegan a afirmar que *"en los relatos de mujeres se pueden descubrir, luego de una lectura cuidadosa, las fisuras del discurso autoritario y la falacia de un orden que apoya y genera semejante discurso".*[4]

1 Owens: Op. cit., pág. 96.
2 Helena Araujo: *"La Narradora y la diferencia"* en ***Plural***, Nº 156, México, Excelsior Cia. Editorial, pág. 57-60.
3 Sara Sefchovich: *"Escritura y mujeres en América Latina"* en ***Puro Cuento***, Jul/Ag. 1987, pág. 24.
4 Araujo, H.: Op. cit., pág. 60.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

Frente al planteo de la Modernidad sobre "la diferencia sexual" surgen desde la Posmodernidad nuevas lecturas. Reflexiones, que en mi opinión, pueden relacionarse con la crítica que la Posmodernidad hace al saber científico objetivo.

A este respecto, la Posmodernidad plantea la crisis de la representación, la fragmentación y la existencia de múltiples identidades y experiencias. *"...el momento que supone una crisis de la autoridad cultural (...) el descubrimiento de que hay varias culturas en vez de una sola con el reconocimiento de que nos conduce a ser otro entre otros"*[1]. Es quizá por esto que Owens, cuando habla de "El discurso de los otros", ubica al feminismo, entendiendo la existencia de las mujeres en la diferencia, pero la diferencia concebida como un ejemplo de pensamiento posmoderno, *"el cual ya no es un pensamiento binario (...) sino que debemos concebir la diferencia sin oposición"*[2].

Concebir la diferencia sin oposición nos conduce a nuevos caminos de interpretación. Uno de ellos sería el concepto de "género". Este ha funcionado desde la psicología como *"operador teórico que ha permitido realizar un giro radical en la comprensión de la femineidad/masculinidad"*[3]. Giro que puede difundirse y aplicarse a los distintos campos.

Desde diferentes discursos, a veces se observa que, en su uso más simple, "género" es sinónimo de "mujer". Pero éste es sólo un aspecto del alcance de su significado.

Tomando la caución de que estamos frente a una zona conceptual conflictiva, en una instancia de construcción, en este trabajo circunscribiré el concepto "género" teniendo en cuenta dos puntos de vista.

Por un lado, desde la psicología *"se produce un desplazamiento del centro de gravitación del sexo al género (entendiendo que la diferenciación de género es pre-fálica) ya que la identidad en su origen es independiente de la pulsión, y posteriormente, la valoración que rige sobre la identidad -las creencias sobre qué es un hombre y una mujer- determinará las formas y usos de la sexualidad y su subjetivización diferencial (...) este hecho permite dar cuenta de un origen y un lugar psíquico en que la femineidad no connota ninguna significación de carencia, falta o castración sino todo lo contrario, la plena valoración de la femineidad. Será posteriormente, cuando la niña se introduzca en el mundo social que adquirirá la valoración devaluada que la femineidad tiene en nuestra cultura"*[4].

Por otra parte, desde las ciencias sociales se habla de "género" en este sentido *"...como una construcción cultural. Género es la interpretación socio-histórica de lo biológico, mientras sexo es sólo su referente biológico. Es la formación social que adquiere cada sexo una vez que recibe connotaciones específicas en términos de valores y normas"*[5].

1 Owens, C.: Op. cit., pág. 93-124.
2 Owens: Op. cit., pág. 99.
3 Dio-Bleichmar, E.: Op. cit. pág. 18.
4 *Ibidem.*
5 Belluci: Op. cit., pág. 22.

Todos estos planteos implican la superación de la visión moderna detenida únicamente en la diferencia física, visión que supone *"un significado monolítico e inherente para el cuerpo humano, fuera de la construcción social o cultural, y por ende, la ahistoricidad del género mismo"*.[1] La superación está dada al considerar la diferencia como algo que se define contextualmente y por lo tanto en permanente construcción.

La noción de "género" produce algunos desplazamientos cualitativos en la literatura escrita por mujeres, desplazamientos que permiten leerla desde otros puntos de vista.

Por un lado, la idea de diferencia no como oposición o marginalidad sino como otredad conduciría a considerar que cada obra no sólo representa una visión diferente del mismo mundo sino que corresponde a un mundo por completo diferente. Como afirma Cristina Siscar *"la percepción del mundo depende del lugar desde el que se lo percibe. Según esta percepción construimos nuestra idea del mundo, nuestro discurso, de esto no debe derivarse necesariamente que todas las mujeres tengamos un visión diferenciada (...) pero aún así, en ese discurso hegemónico hay grietas por donde podemos espiar otra cosa, escuchar otra voz"*.[2] Me parece oportuno señalar la escritura de Siscar en la que a veces la tematización gira en torno a la escritura, la literatura sobre la escritura, como ejemplo de una salida a los temas del ámbito privado.

Otro desplazamiento es el del ámbito doméstico al político, donde la voz de la mujer estuvo ausente la mayoría de las veces. El discurso histórico y político son los lugares que más se han resistido a incluir cuestiones de mujer. Habría pues un giro por el cual se está "socializando" el hacer-escribir femenino; esto puede entenderse como *"avanzar en la ocupación de nuevos espacios que les exijan cumplir roles diferentes al de madre y esposa"*[3].

En este punto es interesante la opinión de Piglia cuando habla en un artículo de "Ficción y política en la literatura argentina":

> *"La ficción aparece como antagónica con un uso político del lenguaje. La eficacia está ligada a la verdad (...) la ficción se asocia con el ocio, con el azar, con las mentiras de la imaginación. La ficción aparece como una práctica femenina, una práctica, digamos mejor, antipolítica (...) el espacio femenino y el espacio político"*[4].

1 Joan Scott: *"El género: una categoría útil para el análisis histórico"* en ***De género a mujer.*** Bs. As., CEAL., 1993.
2 SISCAR, Cristina: Prôogo de ***Violencia II*** Visiones Femeninas Chile Ed.Antática p.5-6.
3 Belluci: Op. cit., pág. 22 [La autora utiliza los términos "biologizar" y "socializar" para referirse al posible giro que se daría en las prácticas femeninas].
4 Ricardo Piglia: *"Ficción y política en la literatura argentina"* en revista ***La Maga*** Bs.As., 13 de Octubre 1993, pág. 44.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

Sin embargo asistimos, sobre todo en la década del noventa dentro de la literatura argentina, a prácticas escriturales que pueden insertarse en la narrativa de no-ficción , discurso que toma una nueva manera de narrar a través de un género híbrido en el que se entrecruzan las categorías de realidad-ficción y donde encontramos líneas que van desde la multiplicidad de aspectos de la realidad sociopolítica de los noventa (***El Jefe*** de Gabriela Cerrutti) pasando por reescrituras de la historia (***Lorenza Reynafé*** de Mabel Pagano) hasta trabajos periodísticos con la intermediación de una recreación de la realidad (***Buenos Aires me mata*** de Laura Ramos).

Desde la no-ficción, la escritora mujer hace una doble ruptura; desde la tematización: historia, periodismo, política, y desde la práctica escritural: la no-ficción como género no convencional.

Todas estas consideraciones nos llevan a pensar si no estamos frente a un intento de desarticulación y rearticulación entre lo femenino y lo masculino, que según los tiempos permiten la emergencia de expresiones culturales, modos de ver hasta entonces no considerados.

Estas problemáticas que parecen delinearse en torno al concepto de "género" quizá permitan la posibilidad de repensar otros conceptos. Uno de los posibles campos de reflexión es el de los géneros literarios que se volverían inoperantes frente a estas nuevas posibilidades y distintas visiones.

En definitiva, lecturas que reclaman desclausurar los sistemas cerrados de la Modernidad, la necesidad de hablar desde otros lugares con otras voces.

BIBLIOGRAFIA

ARAUJO, Helena: *"La narradora y la diferencia"* en Revista *Plural*, Nº 156, Excelsior Cía. Editorial, México.

BELLUCI, Mabel: *"La Cultura de las mujeres se construye desde la resistencia"* en *Utopías del sur.* Nº 4, Enero 1990.

DIO-BLEICHMAR, Emilce: *"La femineidad: lo que hace falta"* en Revista *Zona erógena.* Bs. As., Nº 16, 1993.

FERNANDEZ, Ana M.: *"La pasividad femenina: una cuestión política"* en *Zona erógena* (op. cit.).

OWENS, Craig: *"El discurso de los otros: las feministas y el Posmodernismo"* en ***La Posmodernidad.*** Ed. Kairos, Barcelona, 1986.

SCOTT, Joan: *"El género: una categoría útil para el análisis histórico"* en ***De género a mujer.*** CEAL, Bs. As., 1993.

SEFCHOVICH, Sara: *"Escritura y mujeres en América Latina"* en Revista *Puro Cuento.* Bs. As., Julio/Agosto 1987.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

EL CUERPO DE LA ESCRITURA Y LA ESCRITURA DEL CUERPO. A PROPOSITO DE *LOS EFECTOS PERSONALES*, DE CRISTINA SISCAR

Por *Mirta Antonelli*

El artículo se inicia con una presentación de la producción literaria de la autora. En su desarrollo se trata de despejar un problema: el lugar de la escritura en *Los efectos personales*. Las relaciones entre el sujeto de la enunciación y el sujeto del enunciado materializan un trabajo de la memoria en el cual el cuerpo es su operador semiótico. Si la única memoria posible es la del cuerpo, en este caso femenino, el interrogante del análisis es cómo traduce el sujeto de la escritura dos semióticas inconmensurables, dado que la mímesis vicaria está negada. Se procura relevar las operaciones, procedimientos, técnicas y figuraciones que homologan las huellas del cuerpo al texto de las huellas.

EL CUERPO DE LA ESCRITURA Y LA ESCRITURA DEL CUERPO: A PROPOSITO DE *LOS EFECTOS PERSONALES*, DE CRISTINA SISCAR

Por *Mirta Antonelli*

I. Considero que hay al menos dos razones que me autorizan a iniciar este artículo con referencias a la autora: Cristina Siscar no integra el panteón de la literatura nacional y su admisión en el canon académico parece más acentuada en el ámbito de los departamentos de literatura de las universidades estadounidenses que en las nuestras. En este sentido, creo que la invitación que recibiera para leer su obra en el congreso que se realizará en Nueva York en octubre próximo sobre la representación femenina en la escritura y en la imagen, organizado por la Asociación de literatura femenina hispánica del Barnard College de la Universidad de Columbia, me permite justificar tal observación.

Cristina Siscar nació en Buenos Aires en 1947. Entre 1980 y 1986 vivió en París donde publicó su primer libro, ***Tatuajes*** (poemas) en edición bilingüe. Radicada nuevamente en nuestro país publicó dos libros de cuentos, ***Reescrito en la bruma*** (1987) y ***Lugar de todos los nombres*** (1988), y una novela para adolescentes, ***Las líneas de la mano*** (1993). El año pasado presentó, en el marco de la Feria del Libro Córdoba 94, ***Los efectos personales***[1] y hace escasos meses ha terminado su última novela, aún inédita, ***La sombra del jardín***. En ella continúa la tradición medieval de la novela de caballería, relato de la búsqueda y el desplazamiento permanentes, incorporando en lo anecdótico personajes contemporáneos que, procedentes de distintos lugares y por distintas causas, comparten la idéntica condición de errantes exiliados. El enigma, nudo de la novela, está atravesado por la represión argentina. Siscar compiló y prologó dos antologías, ***Violencia II visiones femeninas***, en la que reúne catorce relatos de autoras rioplatenses, y ***Los viajes cuentos de autores contemporáneos*** con una notable presencia de autores argentinos, publicadas en 1993 y 1994 respectivamente. Sus cuentos , a la vez, han sido escogidos para integrar varias antologías extranjeras: ***Las mujeres del Cono Sur escriben*** (Estocolmo), ***Nouvelles de nos exils*** (París), ***El muro y la intemperie: el nuevo cuento latinoamericano*** (Hanover), y

[1] Los datos de edición de las obras de Siscar a los que hago referencia son: ***Tatuajes tatouages***, Paris, Ediciones del Correcaminos,1985, ***Reescrito en la bruma***, Bs. As., Per Abbat, 1987; ***Lugar de todos los nombres***, Bs. As., Puntosur, 1988; ***Las líneas de la mano***, Bs.As., Colihue, 1993; ***Los efectos personales***, Bs. As., De La Flor, 1994; ***Violencia II. Visiones femeninas***, Bs. As., Desde la Gente, Ediciones Instituto Movilizador de Fondos Cooperativos C. L., 1993; ***Los viajes. Cuentos de autores contemporáneos***, selección y prólogo de Cristina Siscar, id., 1994.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

Anthologie de la nouvelle latinoamericaine (Unesco, Paris).[2]

No he pretendido ser exhaustiva al presentar estos datos. Para ello debería referirme a su actividad de traductora y periodista cultural como así también a los premios que ha obtenido por sus cuentos. Pero preferí presentarla por el corpus de su producción literaria como una invitación a la lectura.

II. En las líneas que siguen trato de despejar un problema: el lugar de la escritura en ***Los efectos personales***. Las relaciones entre el sujeto de la enunciación y el sujeto del enunciado materializan un trabajo de la memoria en el cual el cuerpo es su operador semiótico. Si la única memoria posible es la del cuerpo, en este caso femenino, el interrogante de mi análisis es cómo traduce el sujeto de la escritura dos semióticas inconmensurables, dado que la mímesis vicaria está negada. En los puntos que desarrollo intento relevar las operaciones, procedimientos, técnicas, y figuraciones que homologan las huellas del cuerpo al texto de las huellas. Se trataría de un ejercicio de traducción donde la materialidad se funda en la correspondencia no representacional, en los correlatos objetivos que cifran un trabajo del cuerpo femenino en y con los objetos.

(Auto)BIOGRAFIA O TANATOGRAFIA? «*Dedico este libro a una chica que fui: a ella y sus cosas*»

El título, los epígrafes pero, sobre todo, esta dedicatoria, me situaron desde el comienzo mismo del libro en la que sería mi red de lectura: lo autobiográfico y la memoria posible.

¿Cómo narrar la vida?, ¿Cómo apropiarse de lo vivido para hacer de ello un relato?, ¿Cómo hacer la escritura de sí cuando la noción de sujeto está quebrada,cuando la memoria ha dejado de ser esa eficiente y tranquilizadora facultad de introspección por medio de la cual cierta literatura pudo recuperar el pasado de un yo unitario, de una identidad, de un mundo privado hecho público en la (auto)biografía o en la biografía?. ¿Qué residuos quedan de ese yo que es ya *otro* desde el momento en que se lo intenta rodear por el lenguaje?

En ***Los efectos personales*** el *yo* que explícitamente escribe es biógrafo y biografiado. En el momento en que dice yo es ya otro: una chica que fue. La escritura no es entonces una biografía sino una tanatografía,una escritura de la muerte ,un epitafio y no un incauto epígrafe.

Entre la mujer que mira los fragmentos materiales del pasado y una chica que

[1] He citado las antologías respetando la cronología de las publicaciones respectivas: ***Las mujeres del Cono Sur escriben***, Estocolmo, Nordam, 1985; ***Nouvelles de nos exils***, Paris, Arc-en-terre, 1987; ***El muro y la intemperie: el nuevo cuento latinoamericano***, Hanover, Ediciones del Norte, 1989; ***Anthologie de la nouvelle latinoamericaine***, Paris, Unesco, Belfond, 1991.

puebla las fotografías y las dispersas escenas de la pubertad-adolescencia hay una distancia irreductible,una pérdida. Entre el advenimiento de esto que hoy se llama a sí mismo *yo* y esa otra que ha sido, sólo hay veladuras, resquicios, huellas, una «borrosa fijeza ».

¿Qué es la memoria en este diseño de sujeto que ni siquiera sabe, a veces, qué ha sido para los otros?, ¿cuál es el lugar desde donde pueden emerger los jirones dispersos de la experiencia?

EL HIATO O LA MATERIALIZACION DE LA DISCONTINUIDAD

Los interrogantes,quizá excesivos para el lector, no forman parte de un ejercicio retórico. Por el contrario, me han permitido devanar algunos hilos para organizar mi discurso. El hiato es la figura que cifra el diseño material del libro como objeto, la escisión entre biógrafo-biografiado y la problematicidad del sujeto y de la existencia en tanto topografía y no cronología.

El empleo que me permito hacer aquí del hiato es el que autoriza su etimología y su sentido figurado. El verbo latino *hiare* significa rajarse, separarse: discontinuidad, diferencia, emergencia de la alteridad. La discontinuidad es, en principio, una sistemática opción relativa al diseño del libro. Como objeto-cosa se materializa en la alternancia de dos cuerpos de escritura: dos espacios textuales, dos tipografías, identifican dos voces narrativas localizables en temporalidades diferidas que no se fusionan, distancia entre las páginas cuando no abismo entre las hojas, hiato entre el sujeto de la enunciación y el sujeto del enunciado.

Creo que esta resolución material es el correlato objetivo, a nivel del dispositivo gráfico, del efecto que el texto produce en orden a la memoria posible. Se trataría, entonces, de una correlación entre la confección del libro, constituido por la diferencia alternante, y la problematización que el texto aporta al estatuto mismo de lo (auto)biográfico y a ese núcleo resistente, a él asociado, que es el ¿registro?, ¿traducción?, de lo íntimo.

La escansión entre ambos cuerpos-corpus de escritura bloquea la posibilidad de una continuidad temporal, suspende la ley del relato: el sentido de un final (Kermode). Quizás por las implicaciones del hiato, ***Los efectos personales*** se sustenta en una poética de la escena.

Esta deliberada resolución es rastreable también en el diseño de los textos que difusamente pueden anclarse entre los '50 y los '60, aunque en cada caso habría que poder dar cuenta del efecto de sentido específico que contribuye a producir. Pienso, por ejemplo, en *"Discos y ángeles"*[1]. La abrupta irrupción del golpe de estado, con ensordecedores aviones y gritos que vociferan el estado de sitio, incrusta el silencio -espacio en blanco- de la página- en un hiato que es el correlato de la rajadura colectiva e histórica.

[1] Op. cit., pág. 42 a 50.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

Siscar ha tematizado antes la violencia, la muerte, el poder, y el horror de las dictaduras militares en *"Mundo mundo"*, *"Exmenino"* y otros textos de discurso mestizo que aparecieron en ***Reescrito en la bruma*** resolviendo su figuración en la borradura y el hueco, ambas negaciones de la escritura-textura. El hiato es en 1994 un anclaje en la memoria colectiva y una remisión intertextual a su producción.

EL MONTAJE. LA COLECCION DE LO NOTABLE O LA NEGACION DEL INVENTARIO: EL ALBUM

La operación del hiato, como imposibilidad de una mímesis que aprehende la realidad de una vida en la linealidad-temporalidad del relato, se articula con el montaje como trabajo conector de las escenas-fragmentos en el espacio. En el *"preludio"* que inaugura el libro -negación deliberada del prólogo sospechoso y sospechado-, el sujeto de la enunciación instala el objeto que materializa este trabajo: el álbum. Jugando a la vez con la ambigüedad entre la filatelia y el álbum de fotografías de la vida privada, los objetos que enhebran el doble cuerpo de la escritura, íconos y enseres, escapan de la escritura de la adición que es el inventario.

La escritura económica adiciona, contabiliza, suma los bienes, estima las mercancías y los valores que componen una fortuna, un capital económico. La colección, el álbum de sellos, estampas, íconos, es una escritura de la sustracción: sustracción de los objetos respecto del continuo del mundo y de la experiencia, negación del valor de cambio. Si bien entre cada ícono hay una distancia que las separa entre sí en la disposición de la página, su copresencia suprime la temporalidad y con ella su circulación.

La colección se define como tal por la reunión de varias cosas según alguna relación. El album del *"preludio"* es un *collage* de imágenes de distinto estatuto semiótico cuya colecta se cifra en una operación de rescate. La posibilidad de volverlas legibles reside en el sujeto femenino que las sustrae del mundo: la coleccionista.

Si en la modernidad la fotografía para el recuerdo, para el testimonio, pareció destinada a resistir el tiempo coagulando y materializando el instante, para la mujer que hojea el álbum, ese ícono ya no es mimético. La superficie lisa de la imagen no es legible; hay borras y pegamento de una estampa evaporada. Hay indicios o vestigios. El correlato de esta ilegibilidad es la desintegración del emblema.

Los diccionarios definen el emblema como jeroglífico, inscripción, símbolo o empresa en que se representa alguna figura y al pie de la cual se escribe algún lema que declara o completa la significación del todo o que declara el concepto o moralidad que encierra. La frase con caligrafía de escolar disciplinada que la chica escribiera debajo de los sellos-fotografías es para la mujer adulta sólo letra, grafema, que no produce la significación. Explícitamente, esta grafía sólo permite inferir un sujeto que la desborda. La escritura del sujeto y el sujeto de la escritura se engendran en el borde de las imágenes: la semiosis se desencadena en el brillo de un ángulo, en el amarillo de una luz, en un ramo de jazmines que casi cae fuera del marco. La semiosis es posible en el intersticio, en el resquicio, en el vestigio estampado en el cuerpo. La escena de una experiencia puede preservarse en un elemento microscópico de la imagen porque en él se ha cifrado un modo de percepción.

El sujeto del enunciado, esa chica que fue, es también coleccionista de otros efectos: en el cajón de su cómoda atesora, junto al álbum, la lupa, un viejo juego de dominó, un caleidoscopio y un pequeño cofre. El título del libro anticipa el juego con distintas acepciones del término : los personales conjuntan una identidad, pero los efectos son también los enseres o utensilios para un oficio, para una práctica.

La sustracción de lo pequeño, la mirada que nota lo microscópico, la arqueología del vestigio, el arte combinatorio, la visión multiplicada de la miniatura y el papel de arroz que aguarda en el cofre de la chica la travesía del sentido en una escritura por hacer, establecen la correspondencia no representacional entre el sujeto de la enunciación y el sujeto del enunciado, materializada en un tesoro reducido de objetos que son el correlato de un modo de percepción que sostiene la identidad de lo femenino experiencial y escritural.

LO MEMORABLE: EL LIBRO - COFRE

A diferencia del depósito que acumula objetos disponibles para el uso, el libro-cofre atesora aquellos que han recorrido la travesía del sentido para un sujeto deseante. Es el lugar de rescate de la dispersión donde los objetos escogidos y preservados de la reificación constituyen una práctica: la apropiación de la coleccionista encarna la constitución de sí, materialidad en y por la cual se cultiva un tipo de existencia por los modos de la percepción. La memoria posible es la del cuerpo: traza, huella, marca. No es superficie ni linealidad sino hendidura entre los objetos y el cuerpo como operador semiótico. En esta memoria del deseo y de los rituales y enseres de la sensualidad femenina escrita con el tacto, con la piel, con los músculos, con el roce de unas texturas sobre el cuerpo y entre los cuerpos, todos los objetos son como los surcos de un disco para quien quiera oír: los objetos son *"antiguos susurros hendidos en tablillas de cera, que los dedos recorren"*. Escritura y lectura del cuerpo,escritura y lectura de los objetos. Dice Siscar: *"por los objetos se conocen a veces, los nombres de la felicidad"*. En y por los objetos personales se escriben en clave una poética, una ética y un arte de la seducción. Pero ellos no se agotan en la experiencia individual. Los objetos están doblemente atravesados por las prácticas culturales que ritualizan las diferencias etarias y de sexos, y la historia colectiva y los imaginarios de una época: Marylin, el rock, el viaje a la luna. En su materialidad, los objetos entretejen y son entretejidos por la memoria individual y la colectiva. La coleccionista y su libro-cofre figuran una política de la memoria.

LO (auto)BIOGRAFICO: DONDE LO INTIMO ADQUIERE DIMENSIONES REALES

Si la memoria es la textura que, para un sujeto deseante, emerge de la contundencia de los cuerpos en el espacio y de la permanencia de un mundo de objetos, la escritura de lo íntimo, semiosis subjetivante donde acontece el acoplamiento entre las palabras y las cosas, es la **traducción del deseo**. La subjetivación de lo femenino es una práctica autorreflexiva con la materialidad somática,objetual y discursiva. Es el lugar de rescate de la dispersión donde los objetos escogidos y tutelados constituyen una práctica: la constitución de sí en una materialidad.

La colección de estampas y el universo recortado de objetos resultan de un gesto

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

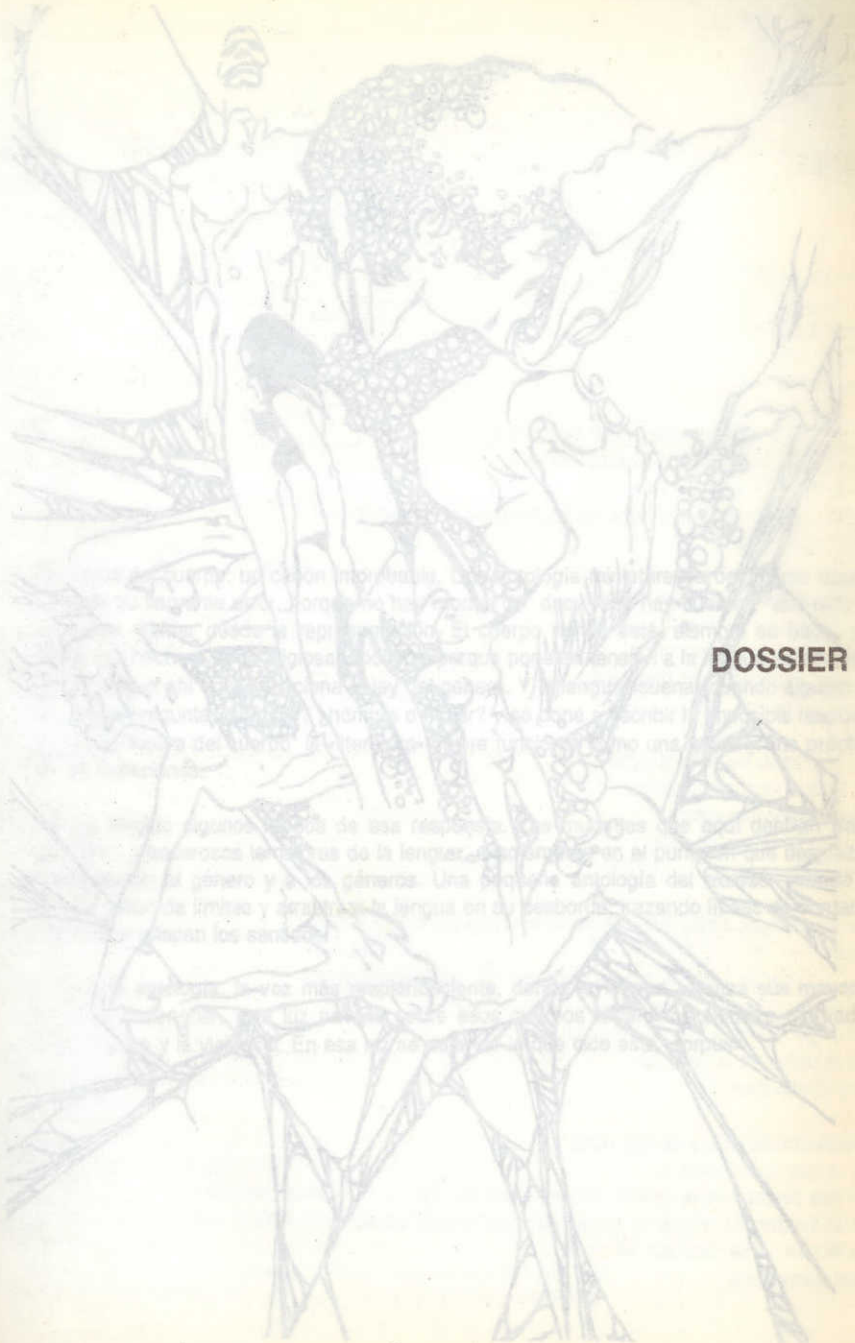
de apropiación deliberada en orden a la red polimorfa de la cultura en la que se entrama la vida privada. Este gesto es también el que opera en la constitución de sí por la lectura y la escritura (Foucault). Las citas leídas y atesoradas por la reescritura en un cuaderno de notas o en un cancionero, las matrices discursivas y las formas genéricas que se incrustan, como en el trabajo del orfebre, para materializar, traduciendo la intensidad del deseo, su consumación o decepción, conciernen modos de apropiación respecto de la heredad literaria y lingüística: modos de lectura y artesanía con la materia verbal. La pregnancia discursiva es aquí sinónimo de la precedencia textual (Nicolás Rosa). En este libro, no sólo no se pretende el simulacro referencial a una supuesta realidad mimetizable por la literatura, sino que se exhibe la configuración del deseo femenino y su consumación: la escritura es fundación autorreflexiva de un sujeto en y por la sustracción de los materiales significantes que lo traducen.

BIBLIOGRAFIA

FOUCAULT, Michel: *La escritura de sí*, en Tomás Abraham: ***Los senderos de Foucault***. Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires, 1989, pág. 175 a 189.

KERMODE, Frank: ***El sentido de un final. Estudios sobre la teoría de la ficción.*** Gedisa, Barcelona, 1983.

ROSA, Nicolás: ***El arte del olvido (sobre la autobiografía).*** Puntosur, Buenos Aires, 1990.



DOSSIER

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

El corpus del cuerpo: un canon improbable. Una antología miniaturesca del cuerpo escrito enfrenta su flagrante error, porque no hay modos de decir "acá hay cuerpo", "acá no"; no se puede arbitrar desde la representación. El cuerpo nunca está, siempre se hace, y a veces esa hechura es prodigiosa y política, porque pone en tensión a la lengua introduciendo un pliegue ahí donde funciona la ley del género. Y la lengua «suena» cuando alguien se formula la pregunta ¿qué soy? ¿hombre o mujer? y se pone a escribir la imposible respuesta. En su "locura del cuerpo" la «literatura» quiere funcionar como una teoría y una práctica de las mutaciones.

Hemos elegido algunos modos de esa respuesta. Los mutantes que aquí desfilan traen pequeños y poderosos temblores de la lengua, exactamente en el punto en que desplazan o entorpecen al género y a los géneros. Una pequeña antología del exceso: cuando el cuerpo desborda límites y arrastra a la lengua en su desborde, trazando líneas de contaminación que crispan los sentidos.

Y en esta antología, la voz más resplandeciente, donde la lengua alcanza sus mayores vértigos: Perlongher. Una luz travesti sobre esos cuerpos argentinos siempre atrapados entre el goce y la violencia. En esa luz se deja ver lo que dice este «corpus».

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

PERLONGHER

Cadáveres

a Flores

Bajo las matas
En los pajonales
Sobre los puentes
En los canales
Hay Cadáveres

En la tilla de un tren que nunca se detiene
En la estela de un barco que naufraga
En la olilla, que se desvanece
En los muelles los apeaderos los trampolines los malecones
Hay Cadáveres

En las redes de los pescadores
En el tropiezo de los cangrejales
En la del pelo que se toma
Con un prendedorcito descolgado
Hay Cadáveres

En lo preciso de esta ausencia
En lo que raya esa palabra
En su divina presencia
Comandante, en su raya
Hay Cadáveres

En las mangas acaloradas de la mujer del pasaporte que se
arroja
por la ventana del barquillo con un bebito a cuestas
En el barquillero que se obliga a hacer garrapiñada
En el garrapiñero que se empana
En la pana, en la paja, ahí
Hay Cadáveres

Precisamente ahí, y en esa richa
de la que deshilacha, y
en ese soslayo de la que no conviene que se diga, y
en el desdén de la que no se diga que no piensa, acaso
en la que no se dice que se sepa...
Hay Cadáveres

Empero, en la lingüita de ese zapato que se lía, disimuladamente, al espejuelo, en la
correíta de esa hebilla que se corre, sin querer, en el techo, patas
arriba de ese monedero que se deshincha, como un buhón, y, sin
embargo, en esa c... que, cómo se escribía? c... de qué?, mas, Con Todo
Sobretodo
Hay Cadáveres

En el tepado de la que se despelmaza, febrilmente, en la
menea de la que se lagarta en esa yedra, inerme en el
despanzurrar de la que no se abriga, apenas, sino con un
saquito,
y en potiche de saquito, y figurines anteriores, modas
pasadas como mejas muertas de las que
Hay Cadáveres

Se ven, se los despanza divisantes flotando en el pantano:
en la colilla de los pantalones que se enchastran, símilmente;
en el ribete de la cola del tapado de seda de la novia, que no se casa
porque su novio ha
.....!
Hay Cadáveres

En ese golpe bajo, en la bajez
de esa mofleta, en el disfraz
ambiguo de ese buitre, la zeta de
esas azaleas, encendidas, en esa obscuridad
Hay Cadáveres

Está lleno: en los frasquitos de leche de chancho con que las
campesinas
agazajan sus fiolos, en los
fiordos de los portuarios y marítimas que se dejan amanecer, como a
escondidas, con la bombacha llena; en la
humedad de esas bolsitas, bolas, que se apisonan al movimiento de los de
Hay Cadáveres

Parece remanido: en la manea
de esos gauchos, en el pelaje de
esa tropa alzada, en los cañaverales (paja brava), en el botijo
de ese gaucho, el olor a matorra de ese juiz
Hay Cadáveres

Ay, en el quejido de esa corista que vendía
"estrellas federales"
Uy, en el pateo de esa arpista que cogía pequeños perros
invertidos,
Uau, en el peer de esa carrera cuando rumbea la cascada, con
una botella de whisky "Russo" llena de vidrio en los breteles,

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

en ésos,
tan delgados,
Hay Cadáveres

En la finura de la modestilla que atara cintas do un buraco hubiere
en la delicadeza de las manos que la manicura que electriza
las uñas salitrosas, en las mismas
cutículas que ella abre, como en una toilette; en el tocador,
tan
...indeciso..., que
clava preciosamente los alfiles, en las caderas de la Reina y
en los cuadernillos de la princesa, que en el sonido de una realeza
que se derrumba, oui
Hay Cadáveres

Yes, en el estuche del alcanfor del pecho de esa
¡bonita profesora!
Ecco, en los tizones con que esa ¡bonita profesora! traza el rescoldo de ese incienso;
Da, en la garganta de esa ajorca,
o en lo mollejo, de ese moretón
atravezado por un aro, enagua, en
Ya
Hay Cadáveres

En eso que empuja
lo que se atraganta,
En eso que traga
lo que emputarra,
En eso que amputa
lo que empala,
en eso que ¡puta!
Hay Cadáveres

Ya no se puede sostener: el mango
de la pala que clava en la tierra su rosario de musgos,
el rosario
de la cruz que empala en el muro la tierra de una clava,
la corriente
que sujeta a los juncos el pichido - tin, tin...- del son-
ajero, en el gargajo que se esputa...
Hay Cadáveres

En la mucosidad que se mamosa, además, en la gárgara;
en la también
glacial amígdala; en el florete que no se succiona con fruición
porque guarda una orla de caca; en el escupitajo
que se estampa como sobre un pijo,
en la saliva por donde penetra un elefante, en esos chistes de

la hormiga,
Hay Cadáveres

En la conchilla de las pendejas
En el pitín de un gladiador sureño, sueño
En el florín de un perdulario que se emparrala, en unas
brechas, en el sudario del cliente
que paga un precio desmesuradamente alto por el polvo,
en el polvo
Hay Cadáveres

En el desierto de los consultorios
En la polvareda de los divanes "inconscientes"
En lo incesante de ese trámite, de ese "proceso" en los hospitales
donde el muerto circula, en los pasillos
donde las enfermeras hacen SHHH! con una aguja en los ovarios,
en los huecos
de los escaparate de cristal de orquesta donde los cirujanos
se travisten de "hombre drapeado",
laz zarigüeyaz de dezhechoz, donde taúase, o tajéase (o paladea)
un paladar, en tornos
Hay Cadáveres

En las canastas de mamá que alternativamente se llenan o vacían de esmeraldas, canutos,
en las alforzas de ese
bies que ciñe --algo de más-- esos corpiños, en el azul lunado del cabello, gloriamar, en el
chupazo de esa teta que se exprime en el reclinatorio, contra una mandolina, salamí, pleta
de tersos caños...
Hay Cadáveres

En esas circunstancias, cuando la madre se
lava los platos, el hijo los piés, el padre el cinto, la
hermanita la mancha de pus, que, bajo el sobaco, que
va "creciente", o
Hay Cadáveres

Ya no se puede enumerar: en la pequeña "riela" de ceniza
que deja mi caballo al fumar por los campos (campos, hum...), o por los haras, eh, harás de
cuenta de que no
Hay Cadáveres

Cuando el caballo pisa
los embonchados pólderes,
empenachado se hunde,
en los forrajes;
cuando la golondrina, tera tera,
vola en circuitos, como un gallo, o cuando la bondiola
como una cierpe "leche de cobra" se

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

disipa,
los miradores llegan todos a la siguiente
conclusión
Hay Cadáveres

Cuando los extranjeros, como crápulas, ("se les ha volado la
papisa, y la manotean a dos cuerpos"), cómplices,
arrodillanse (de) bajo la estatua de una muerta,
y ella es devaluada !
Hay Cadáveres

Cuando el cansancio de una pistola, la flaccidez de un ano,
ya no pueden, el peso de un carajo, el pis de un
"palo borracho", la estirpe real de una azalea que ha florecido
roja, como un seibo, o un servio, cuando un paje
la troncha, calmamente, adentelladas, cuando la va embutiendo
contra una parecita, y a horcajadas, chorrea, y
Hay Cadáveres

Cuando la entierra levemente, y entusiasmado por el su-
ceso de su pica, más
atornilla esa clava, cuando "mecha"
en el pistilo de esa carroña el peristilo de una carroza
chueca, cuando la va dándola vuelta
para que rase todos... los lunares, o
Sitios,
Hay Cadáveres

Verrufas, alforranas (de teflón), macarios muermos: cuando sin... acribilla, acrisola, ángeles
miriados de peces espadas, mirtas acneicas, o sólo adolescentes, doloridas del
dedo de un puntapié en las várices, torreja
de ubre, percal crispado, romo clít...
Hay Cadáveres

En el país donde se yuga el molinero
en el estado donde el carnicero vende sus lomos, al contado,
y donde todas las Ocupaciones tienen nombre...
En las regiones donde una piruja voltea su zorrito de banlon
la hulen desde lejos, desde antaño
Hay Cadáveres

En la provincia donde no se dice la verdad
En los locales donde no se cuenta una mentira
--Esto no sale de acá--
En los meaderos de borrachos donde aparece una pústula roja en
la bragueta del que orina --esto no va a parar aquí--, contra los
azulejos, en el vano, de la 14 o de la 15, Corrientes y
Esmeraldas

Hay Cadáveres

Y se convierte inmediatamente en La Cautiva,
los caciques le hacen un enema,
le abren el c... para sacarle el chico,
el marido se queda con la nena,
pero ella consigue conservar un escapulario con una foto borroneada, de un camarín donde...
Hay Cadáveres

Donde él la traicionó, donde la quiso convencer que ella
era una oveja hecha rabona, donde la perra
lo cagó, donde la puerca
dejó caer por la puntilla de boquilla almibarada unos pelillos
almizclados, lo sedujo,
Hay Cadáveres

Donde ella eyaculó, la bombachita toda blanda, como sobre
un bombachón de muñequera, como en
un cáliz borboteante --los retazos
de argolla flotaban en la "Solución Humectante" (método agua por agua),
ella se lo tenía que contar:
Hay Cadáveres

El feto, criándose en un arroyuelo ratonil,
La abuela, afeitándose en un bols de lavandina
La suegra jalándose unas pepitas de sarmientos,
La tía, volviéndose loca por unos peines encurvados:
Hay Cadáveres

La familia, hurgándolo en los repliegues de la sábanas
La amiga, cosiendo sin parar el desgarrón de una "calada"
El gil chupándose una yuta por unos papelitos desleídos
Un chongo, cuando intentaba introducirla por el caño de escape de una Kombi,
Hay Cadáveres

La despeinada, cuyo rodete se ha raído,
por culpa de tanto "rayito de sol", tanto "clarito";
La martinera, cuyo corazón prefirió no saberlo;
La desposeída, que se enganchó los dientes al intentar huír de un taxi;
La que deseó, detrás de una mantilla untuosa, desdentarse,
para no ver lo que veía
Hay Cadáveres

La matrona casada, que le hizo el favor al muchacho pasándole un buen punto;
la tejedora que no cánsase, que se cansó buscando el punto bien discreto que no mostrara nada
--y al mismo tiempo diera a entender lo que pasase--:

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

la dueña de la fábrica, que vio las venas de sus obreras urdirse táctilmente en los telares --y daba esa textura acompasada...
lila...
La lianera, que procuró enroscarse en los hilambres, las púas
Hay Cadáveres

La que hace años que no ve una pija
la que se la imagina, como aterciopelada, en una cuna (o cuña)
Beba que se escapó con su marido, ya impotente, a una quinta
donde los
vigilaban, con un naso, o con un martillito, en las rodillas, le tomaron los pezones, con una tenacilla (Beba era tan bonita como una profesora...)
Hay Cadáveres

Era ver contra toda evidencia
Era callar contra todo silencio
Era manifestarse contra todo acto
contra toda lambida era chupar
Hay Cadáveres

Era: "No le digas que lo viste conmigo porque capaz que se dan
cuenta"
O: "No le vayas a contar que lo vimos porque a ver si
se lo toma a pecho"
Acaso: "No te conviene que lo sepa porque te amputan una teta"
Aún: "Hoy asaltaron a una vaca"
"Cuando lo veas hacé de cuenta que no te diste cuenta de nada
...y listo"
Hay Cadáveres

Como una muletilla se le enchufaba en el pezcuello
Como una frase hecha le atornillaba los corsets, las fajas
como un titilar olvidadizo, era como resplandores de mangrullo, como
una corbata se avizora, pinche de plata, así
Hay Cadáveres

En el campo
En el campo
En la casa
En la caza
Ahí
Hay Cadáveres

En el decaer de esta escritura
En el borroneo de esas inscripciones
En el difuminar de estas leyendas
En las conversaciones de lesbianas que se muestran la marca de la liga
En ese puño elástico,

Hay Cadáveres

Decir "en" no es una maravilla?
Una pretensión de centramiento?
Un centramiento de lo céntrico, cuyo forward
muere al amanecer, y descompuesto de
El Túnel
Hay Cadáveres

Un área donde principales fosas?
Un loro donde aristas enjauladas?
Un pabellón de lolas pajareras?
Una pepa, trincada, en el cubismo
de superficie frívola...?

Hay Cadáveres

Yo no te lo quería comentar, Fernando, pero esa vez que me mandaste a la oficina, a hacer los trámites, cuando yo
cruzaba la calle, una viejita se cayó, por una biela, y los carruajes que pasaban, con esos crepés tan anticuados
(ya preciso, te dije, otro pantalón blanco), vos creés
que se iban a detener, Fernando? Imaginá...
Hay Cadáveres

Estamos hartas de esta reiteración, y llenas
de esta reiteración estamos
Las damiselas italianas
pierden la tapita de Æuis XV en La Boca!
Las "modelos" --del patio polaco--
no encuentran los botones (el escote cerraba por atrás)
en La Matanza!

Cholas baratas y envidiosas --cuya cantiga no compite--
en Quilmes!

Monas muy guapas en los corsos de Avellaneda!
Barracas!
Hay Cadáveres

Ay, no le digas nada a doña Marta, ella le cuenta al nieto
que es colimba!
Y si se enterara Misia Amalia, que tiene un novio federal!
Y la que paya, si callase!
La que bordona, arpona!
Ni a la vitrolera, que es botona!
Ni al lustrabotas cachafaz!
Ni a la que hace el género "volante"!
Nl
Hay Cadáveres

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

Féretros alegóricos!
Sótanos metafóricos!
Pocillos metonímicos!
Ex-plícito
Hay Cadáveres

Ejercicios
Campañas
Consorcios
Condominios
Contractus
Hay Cadáveres

Yermos o Luengos
Pozzis o Westerleys
Rouges o Sombras
Tablas o Pliegues
Hay Cadáveres

-Todo esto no viene así nomás
-Por qué no?
-No me digas que los vas a contar
-No te parece?
-Cuando te recibiste?
-Militaba?
-Hay Cadáveres?

Saliste Sola
Con el Fresquito de la Noche
Cuando te Sorprendieron los Relámpagos
No Llevaste un Saquito
Y
Hay Cadáveres

Se entiende?
Estaba claro?
No era un poco demás de la época?
Las uñas azuladas?
Hay Cadáveres

Yo soy aquél que ayer nomás...
Ella es la que...
Veíase el arpa...
En alfombrada sala...
Villegas o
Hay Cadáveres

.....

.....
.....
.....

No hay nadie?, preguntaba la mujer del Paraguay.
Respuesta: No hay Cadáveres.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

I - HACERSE UN CUERPO*

** La relación entre el cuerpo y la escritura empieza a ser una cuestión cuando el espacio de la «literatura» es tensado por dos manos preciosas: la de una mujer y la de un homosexual. Sólo a partir de esa tensión **el que escribe** deja ver un revés deseante que contamina toda la lengua, que cuenta el cuento en las historias, que hace leer otros cuentos en los cuentos. Hubo que desbordar una economía del lenguaje y del deseo para que aparezcan amazonas, travestis, niños mostrando un revés de lo legible. Este desborde pasa por la mujer y se escribe en femenino: una torsión, o un carraspeo en la voz. Quizá el que escribe sea, siempre, «masculino», pero cuando la escritura es una invención de cuerpos que la cartografía literaria apenas puede inscribir sobre los mapas de la lengua, es una mujer la que toma la palabra, la «propia» mujer que anida en la voz - y hay escritura cuando la voz asiste a sus microscópicos desdoblamientos.*

Territorios alternativos del deseo, puntos de dispersión del cuerpo - mujer, niño, travesti, lesbiana, taxiboy, dandy - pasan por un volverse mujer, por una feminización de la voz (como quien dice: «estás cambiando la voz» para indicar una iniciación, un pasaje).

"Cuerpo/escritura" importan si la voz juega un desfasaje y una multiplicación sobre la ley del género: si consigue que la escritura sea eso que pasa entre y en los géneros, y los contamina - una legión de militares que se saben amazonas, una orgía donde hay que «darse vuelta». O un abanico velado, para amparar en el pudor un cuerpo feliz al que le ha llegado su día.

*Un travesti alemán, Charlotte von Malhsdorf, lo dice en altavoz: **Yo soy mi propia mujer**, así titula su vida. Quizá esta apropiación sea un enrarecimiento, y una invención, la invención siempre singular de un lugar doble: un espacio travesti o transexual donde la escritura pone en práctica (y realiza) un anonimato sexual.*

En estos textos, construir (escribir) la propia mujer no es pegarse, en todo el cuerpo o en alguna parte enrojecida por la sangre caliente, el sticker de Carolina Peleritti; al menos no es esto solamente. La invención de lo femenino es un punto de salida hacia otra cosa: otro cuerpo en el cuerpo. Volverse mujer: niña, anfitriona, novia, secretaria... incluso si esto conduce, como a Charlotte, a un mundo de relojes y de muebles de la Grundzeit, a un museo donde la presencia de lo sexual es anecdótica, y lo que se organiza no es una orgía sino un territorio para pelear la liberación gay. O a un mundo navideño, como el del travesti de Lemebel, iluminado por una estrella de Belén convertida en "un ano de aluminio sobre la cordillera".

Escribir será, entonces, inventar en el cuerpo el punto que nos conduzca a esa vieja imposibilidad: la ficción de la voz. Y al designio del deseo: hacerse un cuerpo.(GG)

LA (CONTRA)LEY DEL GENERO

¿Y si fuera imposible? ¿No mezclar los géneros? ¿Y si se hallaran alojados en el corazón de la ley misma, una ley de impureza o un principio de contaminación? ¿Y si la condición de posibilidad de la ley fuera el a priori de una contra-ley, un axioma de imposibilidad que enloquecería el sentido, el orden y la razón? (...) Pero esta ley, como ley del género, no sólo rige el género como categoría artística o literaria. La ley del género rige también y tan paradojalmente, tan imposiblemente lo que consigo lleva el género en el engendramiento, las generaciones, la genealogía y la degeneración. Ya lo vieron ustedes anunciarse con todas las figuras de este auto-engendramiento degenerado de un relato, con la figura de la ley que como la luz (le jour) que es, desafía la oposición entre la ley de la naturaleza y la ley de la historia simbólica. Lo que acaba de ser subrayado acerca de la doble invaginación quiasmática de los bordes es suficiente para excluir a todas esas complicaciones que son de pura forma y formalidades en el exterior de un contenido. La cuestión del género literario no es una cuestión formal: atraviesa de parte a parte el motivo de la ley en general, de la generación, en sentido natural y simbólico, de la diferencia generacional, de la diferencia sexual entre el género masculino y el género femenino, del himen entre los dos, de una relación sin relación entre los dos, de una identidad y una diferencia entre femenino y masculino. La palabra himen no habla solo de la lógica paradójica que se inscribe bajo ese nombre, sino que recuerda todo lo que dicen Philippe Lacoue-Labarthe y Jean Luc Nancy en **El absoluto literario** de la relación entre género (gattung) y el matrimonio, como de toda la serie gattieren (mezclar), gotten (unirse), gotte/gottin (esposo/esposa), etc.

Una vez articulada con todo el discurso sobre el neutro de Blanchot, la cuestión más elíptica sería la siguiente: ¿qué ocurre con el género neutro? ¿Y de un género del cual la neutralidad no sería negativa (ni... ni), ni dialéctica, sino afirmativa y doblemente afirmativa (o... o...)?

J.Derrida [1]

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

YO SOY MI PROPIA MUJER

Los pantalones siempre me han dado horror, y sólo me reconcilié un poco con ellos cuando -sobre todo después de la guerra- empezaron a usarlos cada vez más las mujeres. El día que, con motivo de la confirmación, me compraron mi primer traje de chaqueta y pantalón, me negué rotundamente a ponérmelo. Y pese a los intentos de mi madre y mi tío abuelo por convencerme, diciendo que no podía ir a un acto semejante en pantalón corto, no me dejé ablandar. El ama de llaves perdió entonces la paciencia y dijo:

-Ahora mismo se lo pone!

En vista de que seguía negándome, entró hecha una furia en el baño, agarró el sacudidor y, antes de que quisiera darme cuenta, me puso sobre sus rodillas y me propinó una buena tunda de palos en el trasero. Casi al borde de las lágrimas, no tuve más remedio que ceder ante la violencia.-Mejor que esto preferiría ponerme un vestido negro de mujer -repliqué con la voz entrecortada por los sollozos.

Se quedó mirándome y, viendo que con mi camisa blanca, mi pajarita y mi traje estaba hecho una pena, no tuvo más remedio que admitir:

-Pues, sí, desde luego, te caería mucho mejor.

Durante la guerra, la ropa sólo podía adquirirse por medio de la cartilla de racionamiento. Al comprar un abrigo, una chaqueta, unos pantalones o unas medias, lo mismo daba que fuera de caballero o de señora, el dependiente arrancaba los puntos de la cartilla y listo. Tuve, pues, necesidad de un abrigo y me fui con mi tío abuelo hasta Leineweber. Por el camino el buen hombre me hizo la siguiente advertencia:

-Mira que te tiene que gustar, porque en cuanto arranquen los puntos, se acabó.

Nos atendió una dependienta y yo me probé un abrigo, provisto de cinturón, que me apreté al máximo. Resultado: me hacía arrugas por todas partes.

-Pues claro, criatura -comentó la vendedora en tono profesoral-, si es que tiene que ir más suelto; si no, pareces una sarta de salchichas; es que no puede ser.

-Pues a mí así no me gusta -comenté, echando una mirada al espejo-. No está ni entallado ni nada, y me queda así como colgando.

Los abrigos de chico no iban entallados, replicó la mujer amostazada; sólo lo estaban los de niña. Así pues, me fui con mi tío abuelo a la sección de niñas, donde naturalmente el personal se quedó boquiabierto.

-Sí, sí -comentó mi tío abuelo como si tal cosa-; han oído ustedes perfectamente. Ande, vaya usted a ver si tiene un abrigo que le siente bien.

Me tomaron las medidas y en un dos por tres me sacaron un abrigo del perchero. Me planté delante del espejo y me dije totalmente convencido: "Este es mi abrigo; este es el que yo quiero". Entallado y acampanado, como debía ser. La propia dependienta no tuvo más remedio que reconocer:

-Sí, te queda muy mono.

En resumidas cuentas, me compré el abrigo, arrancaron los puntos de la cartilla, y sólo cuando estábamos ya a punto de salir mi tío se dirigió a mí en los siguientes términos:

-Ojalá no se dé cuenta de nada tu padre; si no, menuda tunda te va a caer!

Total, que no se dio cuenta de nada. Realmente debía de estar ciego para todo lo que no encajaba con su manera de ver las cosas y creo que nunca comprendió que yo era una niña con cuerpo de chico.

Naturalmente tendré que aclarar un poco esta afirmación para aquellos que no la entiendan ni poco ni mucho. Intrínsecamente me siento mujer, pero ello no significa que me sienta a disgusto con mis genitales masculinos. Ni mucho menos; no soy ningún transexual. No obstante, si me condenaran a llevar barba, me resultaría insoportable. Ya cuando iba a la escuela, pensaba: "Sí, claro, eres un niño; aunque, bueno, en realidad, eres más bien una niña". Por supuesto, yo no podía figurarme lo que ello habría de significar ulteriormente en mi vida; hasta tal punto estaba yo metido en mi papel de niña.

Ch. von Mahlsdorf [2]

EL CUARTO REY MAGO

Así también otros fulgores recorren la urbe en noche de reyes. Otros pasos bailan por las calles oscuras la danza ramera del oficio prostibular. Un ritmo travesti que se vive la pascua como laburo permanente. Una loca que se confunde con los faroles púrpura del pino pascual. Una guirnalda humana de tacos y peluca que esta noche rumbea las aceras buscando un ángel perdido, que le cambie su perfume barato por una pluma de oro en el escote. Un travesti que de niño le pusieron Jacinto y como Jacinta le gritaban los otros niños, se pasó las pascuas esperando la muñeca que nunca llegó. Pero él nunca quiso una muñeca, más bien él quería ser la muñeca Jacinta y tener el pelo platinado y largas pestañas de seda para mirarse en el espejo roto del baño.

Contemplarse a escondidas con el vestido de la mamá y chancletear sus tacoaltos, que le bailaban en sus "piececitos de niño" raro, de princesa de arrabal que la besó el príncipe y se convirtió en rana, araña peluda o cucaracha que nunca fue invitada al pesebre. Y tuvo que mirar de lejos el carnaval dorado del nacimiento.

Por eso las navidades de Jacinto no tuvieron noches buenas, a lo más patadas y escupos en su trasero maltrecho y una que otra caricia deslizada al azar, por la fetidez de algún ebrio solitario. Por eso a Jacinto la pascua no le interesa y evita las arterias de la ciudad congestionadas por el apuro y los juguetes. En realidad, los juguetes nunca le llegaron. Las cartas al polo rosa no tuvieron respuesta y tuvo que gatillar pistolas, golpear tambores y pelotas y esos soldados y tanques que le imponía el padre para amacharle las trenzas. Entonces comprendió que para los niños como él no existía una pascua coliza, ni juguetes emplumados, a lo más el penacho de indio sioux que se lo quitaron al pintarse los labios como vedette. Tampoco un viejo pascuero rosado que le llenara su fantasía de niño pobre.

Por eso se inventó un cuarto rey mago, que llegó meses después del nacimiento. Un rey

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

mago cola que no venía por la fe, sino más bien a la copucha del mesías. Un visitante raro que no pudo ingresar a los aposentos de la virgen porque "Es un emisario de Sodoma", le dijo preocupado José a María. Y aunque los pastores solidarios con el enviado alegaron que si había sobrevivido al fuego y a la lluvia de brasas, además de pegarse la carreta cruzando carreteras y desiertos con tacoaltos, tenía derecho a presentar sus credenciales. Pero a pesar de esta defensa y los rebuznos del burro, la virgen se asomó disgustada entre las persianas y dijo "Pero cómo se atreve". Y cerró la cortina sobre el visitante, que esperaba en la reja bajo el cielo enchispado de Belén.

Y así el cuarto rey mago tuvo que regresar en micro con el regalo bajo el brazo, jurando nunca más asistir a una fiesta sin ser invitado.

Quizás esta noche que retumba en lluvia de fuegos artificiales sobre la ciudad, hace que la loca sin clientes se entretenga inventando historias para el aburrimiento. Acaso el duende perverso de la nostalgia le juega una mala pasada haciendo tambalear sus tacos, a punto de soltar una perla de llanto al volver a recorrer las navidades polvorientas de su población. Pero esta noche no está para dramas, por eso, arreglándose la peluca, saca una botella de la cartera y la empina en un sorbo que le retorna la fortaleza.

Más allá de la esquina, los autos patinan en chirridos nerviosos por llegar a bañarse y lucir almidonados en la foto familiar que se derrite en la cera sucia de sus velas. Más bien el cinismo plural que se adjunta a las chucherías que consumieron el aguinaldo. Toneladas de mugres japonesas destinadas al mercado del encanto, se arrumban en guirnaldas metálicas y ramas de pino que bordan las aceras. Desechos de la resaca navideña que recoger en los camiones de la basura. Pero aún queda algo de noche; por las ventanas aúllan los parlantes al pestañeo de los pinos y el ponche o cola de mono, desraja en colitis los estómagos más débiles.

Un olor a vainilla y canela endulza el aire, cuando todavía el lucero de Belén titila como una ano de aluminio sobre la cordillera. Los cerros recortan sus lomos de camellos sobre las calles desiertas y a Jacinto la madrugada lo sorprende como una bujía agotada, sin haber conseguido ningún cliente. Por eso al primer chorro de luz se va a dormir plegando su cola de pavo real, y barre al cometa de la navidad arrastrando el cielo a la vereda.

P.Lemebel [3]

VOLVERSE MÚSICA (RIMA)

Una mujer

Yo era una mujer joven aunque con las tetas algo maduras. La cabellera renegrida se enredaba en los pezones. Mi boca masculina mamaba ahí. Se nutría con tibieza y lentitud. Cierto también, cierto toque de desesperación: el destello rojo de las encías y ciertos, ciertos amagos de clavar los dientes en las terminaciones, pezones de los senos. Yo, mujer joven, me amamantaba en un desborde de ternura: no tanto referido a mí misma como al sueño que estaba soñando desde la edad en que el sueño me había invadido.

El barco

Su cuerpo clamaba por el descubrimiento: la madre era el barco. Pero había que esperar algún tiempo para hacerse con el dinero, para que su cuerpo cesara de clamar. Clamor, y también deseo. Aquella navegación, a veces, lo rozaba. La nave surcante pasaba cerca. La púa coincidía con el surco del disco. La música se desprendía del surco y, en el estremecimiento, la prosa reverberaba. Era espejo de la espera. Esperaba su cuerpo, que era un barco: el barco, que navegaba, flotaba sobre las aguasen forma de casa y tenía toda la apariencia de su madre surcante.

Callao

Toda la plática estaba platicada. Toda la plática estaba platic, inversamente platic, con una borla platic, con un cortinado de seda platic, con un puño de encaje. Platic. La madre envolvente con una espada. Toda la plática (del hombre solo) que tomaba mate inversamente a su sueño y se dolía de su mundo inverso, de su sueño plateado en la plática, de su mate inverso, inverso al mundo, de su bombilla plateada inversa, y de su No. No reclamaba sin embargo el reverso (de su mundo invertido, inverso). Toda la plática lo descontaba a él, lo daba por descontado. Pero él no reclamaba el otro/costado, el oro, el dorado oro de/el otro. Crujiente, sumiso señor, englóbase en el recuento: alvé olo de la memoria. Toda la lengua. No hay marsin gusto salobre, pero ese paladar ya no distingue nada. No hay orilla sin esterilla fina (y esta cebadura es postrera). Los restos de yerba se desprenden de la calabaza, el mate, sise utiliza la bombilla plateada para desprender. Postrer, postrer, postrer. Ultimo y melodramático. Inversamente su reverso estaba invertido hasta coincidir con la imagen inversa. Caminó tantas cuadras como pudo, con las manos en los bolsillos del saco y apretando el filtro del cigarrillo entre los dientes. Entró en un cine oscuro donde la yerba eran los otros, tibios, pegoteados a él. Y había un mar en la pantalla plat, y sus ojos turbios miraban las imágenes (plateadas, tal vez de plata), él, el expulsado de la plática. Encogido señor, las lágrimas, como perlas y como lá , y lagos, humedecieron el contorno verde y plateado. El mar, su oleaje, era un alvéolo de angustia. Y su soledad no postrer y sí. Tibia, pegoteada, húmeda. Toda la lengua. La pieza del hotel se cerró sobre él: solo se vuelve un actor. Encender el cigarrillo, preparar el agua para el mate, aflojarse la corbata frente al espejo. Gestos. Convocan una platea plateada por la plática. Una la. Platea de labios murmurantes que no le hablan a nadie, por lo tanto a él. Por lo tanto. Estos retazos descosidos de palabras. Espía. Se arrodilla y mira por la cerradura para escuchar hablar. Se somete solitariamente al análisis del látigo. En la película carretas de guerreros, en Poe anochecer de tablas. Se sienta frente a la mesita de tapete floreado y toma el mate una vez más, que no será postrer. La madre aparece en su sueño inverso, inversamente como el poder de la plática. La madre oscila un reloj colgado al cuello por una cadena de plata. Hablar. La casa era puras ventanas, era una fortaleza para encastillarse y mirar. La madre surcaba esa su casa, surca nave, mirando la hora en el resplandeciente reloj de plata. Lo ayudaba a preparar su mudanza, lo expulsaba ayudándolo, en paz. Y el beso. El besuqueo, ausente. Alvé olo, salve. Envejecer en la piel de sus manos, flechar sus talones. La horca es, es su anillo, la hora. Y envuelto por su cuerpo, y al mismo tiempo muerto por su espada. La madre surge, nave surca, de un mar, y en la humedad. Toda la lengua. Alvé olo, salve. O. L.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

CON LA MANO ORTOPEDICA

EL MARQUES DE SEBREGONDI

YA ESCRIBIO SU POEMA

"Culeamos bien por la noche, pero la cosa siguió por la mañana. La cosa: la cosa era el café sombrío y los restos de semen cayendo, cayendo como raídas colgaduras de las compuertas del ano. Este muchacho me era dulce y apetecible, este muchacho tenía sus frutas pudriéndose en su corazón: tenía mi verga en su boca y los ojos bajos, sombríos. Tenía unas nalgas infladas, transportables, un ritmo interno en su corazón, y frutas podridas de sabor ácido para depositarlas en mi lengua, que no es un depósito del sabor y en cambio otra compuerta. Este muchacho se arremangó las nalgas hasta alojar toda mi verga, en camino directo hacia la vena más frágil de su corazón. Mi verga afuera cubierta por un limo, su mierda es azul, con grietas, corpúsculos y grumos, y humea hacia mí: un vaho: de cocina encendida al amanecer, su mierda de muchacho es azul y cuando ríe -vuelta su cara hacia mí mientras me lo estoy cojiendo- mis dedos trabajan sus tetillas de pezones duros, y su ano es tachonado, claveteado, puesto en vereda por mi verga. Y él se ríe con su risa argentina completando, así, mi goce de furor al desflorarlo. Mi verga adentro cubierta por un limo, era la verga de él que me penetraba hasta los límites, hasta el rincón donde el arpa ya no ríe. Hasta los límites, ese ritmo interno de mi corazón que cuelga y colga de las compuertas de mi ano. Este muchacho me calza las espuelas, intercambia conmigo su látigo y el mío, tiene la virtud de no entenderme salvo en mi goce de furor. Estoy lejano. Bebo el café en el fondo de sus párpados. Me penetra y es la rima de mi propio corazón engastándose en la rima de una retórica gastada, sombría. Es la rima. Esa rima. Es el muchacho de violencia contenida que me penetra desde un paisaje que está detrás de mí, y me rima. A golpes de su verga lleva la cuenta de mis sílabas. Me levanta en vilo con su verga hasta hacerme rozar la cara con el techo, la cara de goce y espanto enfrentada al cieloblanco, enfrentada por fin al silencio."

O.Lamborghini [4]

AMÉRICA

A la noche siguiente les tocaba bailar a los amujerados. El término les había sido aplicado por los misioneros españoles, pero en su idioma los llamaban con una palabra que quería decir «ni hombre ni mujer», o más allá del hombre y la mujer. Llevaban el pelo largo hasta la cintura, negro o pintado de naranja con la arcilla que recogían en una solfatara, unos cráteres burbujeantes o «pozos de barro» que emitían pedos olorosos de vapor. Ajustaban parte del pelo con prendedores de plata en una cola de caballo, y parte caía suelto. Llevaban anillos de plata en los nudosos dedos, y en cada cadera, traspasando la piel, unas argollas de metal que sostenían cadenillas donde ataban pañuelos de gasa. En invierno anudaban una piel de coyote a la cintura y usaban botas vaqueras de tacos altos que los obligaban a tambalearse por las irregularidades del terreno. No vestían como las mujeres (como las mujeres de la tribu se habían vestido, porque ahora las jóvenes usaban jeans y las mayores

unos pantalones anchos que compraban en las liquidaciones de las tiendas de los blancos). Pero jugaban con ellas, no con los hombres, unas partidas con cuatro dados, dos rojos y dos azules, y según dónde y cómo caían, tenían que improvisar comentarios obscenos. Por ejemplo, si el rojo caía sobre el azul decían: «esa mujer parece un hombre, y su marido la esclava de un harén», o algo por el estilo.

Me enamoré de Aníbal, uno de los amujerados, pero especificó que si quería vivir con él debía quedarme en el ranchería. Durante varios años le seguí escribiendo, y él me manda tarjetas cada navidad. Aníbal, a diferencia de otros indios, tenía un incipiente bozo que le hacía parecer una muchacha flaca y hombruna, las cejas delineadas más bien como un hindú, los ojos grandes y negros, y el cuello muy delgado, lo mismo que los brazos. Llevaba una parte del pelo recogido en un moño atravesado por varias agujas de tejer muy largas, y unas cintas escocesas incongruentes. Tenía un modo de quedar pensativo con la cabeza un poco inclinada, mirando más allá del regazo donde depositaba las manos con las palmas vueltas hacia arriba. Era un amujerado incipiente. En la época de nuestra visita, aún no había aprendido a tirar las hojas de sasafra. Me contó que a los cinco años había tenido un sueño (no lo detalló) por el que se dio cuenta que iba a transformarse en lo que ahora era. No puedo explicar lo que sentía por él, pero su modo de recogerse y de mostrar los tres cuartos de perfil me mostraba un destino, la obediencia a un destino que no podía decirse de dónde emanaba, interpretado según los criterios y las costumbres de la tribu, que depende de los amujerados para varias funciones prácticas y rituales. Pensé en el contraste con nosotros, salpicados por el sudor y la saliva de Elvis Presley, recién inaugurados en un viaje para el cual teníamos que romper los moldes y los nichos.

Hay algo que tiene que ver con el tiempo, con el hecho de que los amujerados son aceptados y pueden cultivar su condición desde la infancia. Tiene que ver con el tiempo, como la historia del genio encerrado en una botella. "Durante los primeros quinientos años de mi encierro -dijo el genio al pescador que recogió la botella del fondo del mar y la abrió- decidí que iba a hacer rico al hombre que me liberara. Pero después de que pasaron mil, decidí: `Al que lo abra lo voy a matar'."

La segunda noche estuvo dominada por los bailes de este grupo. En los intervalos entraba un bufón a gesticular con un palo encerado de madera clara. Los muchachos del público bailaban en calzoncillos, agitaban el trasero en dirección al palo, el bufón iba de uno a otro, prometiendo y retirando el artículo. Se decía que tenían orgasmos involuntarios que empapaban los calzoncillos (la fiesta había sido precedida por un período de abstinencia). Pero cuando los amujerados intervenían, el bufón se retiraba junto al encargado de atender el fuego. Para ellos el palo no valía. La gente se sentaba y guardaba silencio.

Al entrar, los amujerados reiteraban el estribillo: "Hizo un hombre de una de dieciocho", que después se aclaró en el sentido de que los dieciocho años son para ellos la edad en que se perfecciona la experiencia de cada uno, y al indicar que era "una", y no "uno", de dieciocho, no quieren decir que sea una mujer y no un hombre, sino que la mujer es el unto de a t da de la gene ac ón, siendo ésta, y no los genitales de por sí, la diferencia entre el macho y la hembra. El hombre es concebido como un actor, es decir, como un imitador de la mujer (en un sentido semejante al Pierrot que mima la luna según, entre otros, Jules Laforgue, el poeta de Ciudad-Estado). Cuando los amujerados se vuelven chamanes dignos del nombre pueden alumbrar como las mujeres, engendran gatos monteses y escupen fuego y mensajes que escuchan los coyotes.

R. Echevarren [5]

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

ALBERTINE

Sí, todos los devenires son moleculares; el animal, la flor o la piedra que devenimos son colectividades moleculares, haecceidades, no formas, objetos o sujetos molares que conocemos fuera de nosotros, y que reconocemos a fuerza de experiencia o de ciencia, o de costumbre. Pues bien, si esto es verdad, también es válido para las cosas humanas: hay un devenir-mujer, un devenir-niño, que no se parecen a la mujer o al niño como entidades molares bien distintas (aunque la mujer o el niño puedan tener posiciones privilegiadas posibles, pero sólo posibles, en función de tales devenires). Lo que nosotros llamamos aquí entidad molar es, por ejemplo, la mujer en tanto que está atrapada en una máquina dual que la opone al hombre, en tanto que está determinada por su forma, provista de órganos y de funciones, asignada como sujeto. Pues bien, devenir-mujer no es imitar esa entidad, ni siquiera transformarse en ella. Sin embargo, no hay que olvidar la importancia de la imitación, o de momentos de imitación, en algunos homosexuales machos; y todavía menos, la prodigiosa tentativa de transformación real en algunos travestis. Lo único que queremos decir es que esos aspectos inseparables del devenir-mujer deben entenderse sobre todo en función de otra cosa: ni imitar ni adquirir la forma femenina, sino emitir partículas que entran en la relación de movimiento y de reposo, o en la zona de entorno de una microfeminidad, es decir, producir en nosotros mismos una mujer molecular, crear la mujer molecular. Nosotros no queremos decir que una creación de este tipo sea patrimonio del hombre, sino, al contrario, que la mujer como entidad molar tiene que devenir-mujer, para que el hombre también lo devenga o pueda devenirlo. Por supuesto, es indispensable que las mujeres hagan una política molar, en función de una conquista que realizan de su propio organismo, de su propia historia, de su propia subjetividad: "nosotras en tanto que mujeres..." aparece entonces como sujeto de enunciación.

El problema es en primer lugar el del cuerpo -el cuerpo que nos roban para fabricar organismos oponibles-. Pues bien, a quien primero le roban ese cuerpo es a la joven: "no pongas esa postura", "ya no eres una niña", "no seas marimacho", etc. A quien primero le roban su devenir para imponerle una historia o una prehistoria, es a la joven. El turno del joven viene después, pues al ponerle la joven como ejemplo, al mostrarle la joven como objeto de su deseo, le fabrican a su vez un organismo opuesto, una historia dominante. La joven es la primera víctima, pero también debe servir de ejemplo y de trampa. Por eso, inversamente, la reconstrucción del cuerpo como Cuerpo sin órganos, el anorganismo del cuerpo, es inseparable de un devenir-mujer o de la producción de una mujer molecular. Sin duda, la joven deviene mujer, en el sentido orgánico o molar. Y a la inversa, el devenir-mujer o la mujer molecular son la propia joven. La joven no se define ciertamente por la virginidad, sino por una relación de movimiento y de reposo, de velocidad y de lentitud, por una combinación de átomos, una emisión de partículas: haecceidad. No cesa de correr en un cuerpo sin órganos. Es una línea abstracta, o línea de fuga.
Además, las jóvenes no pertenecen a una edad, a un sexo, a un orden o a un reino: más bien circulan entre los órdenes, los actos, las edades, los sexos; producen n sexos moleculares en la línea de fuga, con relación a las máquinas duales que atraviesan de un lado a otro. La única manera de salir de los dualismos, estar-entre, intermezzo, lo que Virginia Woolf ha vivido con todas sus fuerzas, en toda su obra, deviniendo constantemente.

La joven es como un bloque de devenir que sigue siendo contemporáneo de cada término oponible, hombre, mujer, niño, adulto. La joven no deviene mujer, es el devenir-mujer el que hace universal a la joven; el niño no deviene adulto, es el devenir-niño el que hace universal una juventud. Trost, autor misterioso, ha hecho un retrato de muchacha al que asocia la suerte de la revolución: su velocidad, su cuerpo libremente maquínico, sus intensidades, su línea abstracta o de fuga, su producción molecular, su indiferencia por la memoria, su carácter no figurativo -lo "no figurativo del deseo"-. ¿Juana de Arco? ¿Singularidad de la joven en el terrorismo ruso, la joven de la bomba, depositaria de la dinamita? Es cierto que la política molecular pasa por la joven y el niño. Pero también es cierto que las jóvenes y los niños no sacan sus fuerzas del estatuto molar que los domina, ni del organismo y de la subjetividad que reciben; sacan todas sus fuerzas del devenir molecular que hacen pasar entre los sexos y las edades, devenir-niño tanto del adulto como del niño, devenir-mujer tanto del hombre como de la mujer. La joven y el niño no devienen, es el propio devenir el que es niño o joven. El niño no deviene adulto, como tampoco la joven deviene mujer; pero la joven es el devenir-mujer de cada sexo, del mismo modo que el niño es el devenir-joven de cada edad. Saber envejecer no es mantenerse joven, es extraer de la edad que se tiene las partículas, las velocidades y lentitudes, los flujos, los n sexos que constituyen la joven de esa edad. Saber amar no es seguir siendo hombre o mujer, es extraer de su sexo las partículas, las velocidades y lentitudes, los flujos, los n sexos que constituyen la joven de esa sexualidad. Pues la propia Edad es un devenir-niño, de la misma manera que la Sexualidad, cualquier sexualidad, es un devenir-mujer, es decir, una joven. -Todo esto para responder a la estúpida pregunta: ¿por qué Proust ha convertido a Albert en Albertine?

G. Deleuze y F.Guattari [6]

II - MADRES, HIJAS, HERMANAS: LA RISA DE MEDUSA*

** Es posible inventar un lenguaje diferente, un lenguaje en el que la mujer deje de representar diversas utopías masculinas sin volverse sospechosa. Es posible cambiar los modos de representación de la mujer sin sentir la culpa de querer desear, sin temor a la histeria. Podremos -las mujeres- escribir nuestros deseos y nuestro cuerpo o seguiremos siendo, como plantea Griselda Gambaro, metáforas convenientes y engañosas del mundo masculino. Nos atreveremos a abandonar las costillas y el vientre que nos reclaman como esposas y madres sin que nos alcance el fantasma de la pérdida, el castigo o el abandono; podremos ir más allá de las jerarquías que gobiernan nuestro decoro y multiplicar nuestro cuerpo.*
Roland Barthes imaginó a un hijo transgresor que se atreviera a jugar con el cuerpo de su madre. Podremos

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

imaginar a una madre jugando y riendo con el cuerpo de su hijo, podremos ser madres y ubicarnos fuera de la ley del padre o tendremos que aceptar el edipo como una ocupación permanente de nuestros deseos. Nos atreveremos a ser madres gozosas, o por lo menos a preguntarnos por qué nuestra cultura se resiste a imaginar a la madre jugando con el cuerpo de su hijo. Será posible desmontar el edipo y realzar la figura de la "mère qui jouit", que reclama Hélène Cixous, la madre que vence el miedo a la castración y se convierte en el escándalo de una madre no virginal y colmada de deseo. Recuperaremos nuestro cuerpo sin sucumbir al mito de «lo femenino» o de la «wonderful woman».

Todas estas preguntas resuenan de una u otra manera cuando uno intenta reflexionar sobre el cuerpo, la sexualidad y la escritura femenina, muchas son las dudas que surgen a partir de las mismas. No pretendo agotarlas aquí, prefiero cumplir con las reglas del género y mantenerme a distancia de la verdad para poder seducir y no dejarme seducir. De todas maneras, si uno inicia un recorrido tan heterogéneo que nos lleve desde la pasarela hasta el psicoanalisis, parece evidente que las mujeres seguimos memorizando en nuestros cuerpos el sentimiento y la convicción de la insuficiencia y la falta, de nunca ser lo suficientemente «buenas». Nuestros cuerpos serían "cuerpos dóciles", cuerpos marcados por regulaciones externas -dietas- modas- rígidos modelos de los femenino y por modelos teóricos en los que el deseo de la mujer es puesto siempre en boca de otro. En ambos casos estos cuerpos se sostienen en una larga tradición humanista que niega la intervención de la sexualidad en la producción de saber. Más allá de histerias, neurosis y carencias, suprimir el deseo de la escritura es olvidarse, como decía Virginia Woolf, que la escritura es como una tela de araña, por más volatil que parezca está ligada a la vida por los cuatro costados. (S.G.)

URRACA

No hay mal de ojo que justifique los malos pensamientos, monje. Yo soy, para tí y para todos, la madre desnaturalizada que combatió contra su hijo, contra ese Alfonso Raimúndez que ahora reina, cuando yo todavía estoy viva, ese para el cual esta recluída enferma sigue siendo un obstáculo.

Tráeme flores de hinojo, trae cardos y troviscos, que los ate a la pata de la cama para anular estos aires malsanos, esta angustia. Yo, Urraca, aunque no te lo creas, estoy orgullosa de mi hijo y quisiera que él, de algún modo, se sienta orgulloso de su madre. Cuando hace un año -al cumplir los dieciocho- comenzó a reinar por sí solo, fecha que, por otro lado, marca la de mi cautiverio, sentí una profunda alegría por su triunfo, que llegó incluso a eclipsar la rabia que me producía mi derrota. Ya no era Galmirez, ni D. Pedro de Traba, quienes en lo sucesivo iban a tomar las decisiones; era mi hijo, convertido en hombre y dispuesto a prolongar la tarea a la que yo consagré mi vida.

Puede ser que las canciones se nieguen a llamar amor de madre a este sentimiento, pero aquí, contigo a solas, en este monasterio, cuando sé que de esta confesión no puede ya derivar recompensa alguna, ni perdón, me digo a mí misma y dejo escrito que quiero y quise ese hijo contra el que combatí, sé que he forjado a un emperador, a un igual, a un hombre que, cuando el tiempo pase podrá mirar hacia atrás y comprender, como ahora yo comprendo, que Urraca, reina, no podía actuar de otro modo.

No acunaron mis brazos a Alfonso Raimúndez, no fueron cuentos de hadas y dragones los que recibió de su madre. Desde el comienzo le vi como el "otro", el que surgía no como prolongación de mi cuerpo sino frente a mí y sólo lo que está fuera puede ser amado y respetado. Yo no he dado al mundo un hijo castrado, sino un emperador y estoy satisfecha.

Monje, Constanza, mi madre, decía amarme; canturreaba canciones en su lengua y pretendía distraernos a mí y a Teresa con historias que, en realidad, estaban destinadas a llenar su tiempio vacío, sus ocios de mujer abandonada.

Constanza se aburría infinitamente, y la aten-

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

ción que me dedicaba, las salemas y los gritos con que me acogía y los cuentos que inventaba para divertirme, no estaban dirigidos a mí. Esos caballeros que partían en busca de aventuras, ese mundo poblado de seres extraordinarios, de cálices de oro, de espuelas y lanzas prodigiosas, era el marco en que ella se perdía. A veces, mientras hablaba, cerraba los ojos y sus mejillas se encendían, como si jinetes y combates calentaran su imaginación y su cuerpo, y se sintiera transportada a ese ámbito heroico de amores púdicos y doncellas arrebatadas. Los mohines entusiastas de mi madre, sus achuchones y sus sonrisas, no iban destinados a mí, sino a una presencia invisible, a un espectado ne stente, al ue yo, como ella, ado naba con los atributos de la hombría y el valor, cualidades en las que ella insistía, deteniéndose en los músculos, en el porte, en el talle.

Lourdes Ortiz [7]

EMBOZO DE UN EROTISMO

El pie sostiene al hombre: es el soporte de su persona. El pie resalta arquitectónicamente como en otros tiempos; pilastra o columna que nos sostiene erectos; símbolo del sol para algunos, parte medular de nosotros mismos, para otros representa el alma. A Freud el pie le sobra y el significado es fálico. La posición erecta que el hombre le ganó al mono cuando se bajó de las ramas altas a las que la prehistoria lo confinaba, lo convierte a su vez en un árbol (Bataille) cuya erección es perfecta. El pie es también la huella de la muerte, pues a pasos raídos marchamos hacia ella.

Símbolo disperso, plurivalente, el pie desnudo significa la esclavitud entre los griegos y el hombre libre lo calza como toca su cabeza. El calzado libera al hombre pero lo esclaviza a sus pies. El calzado que encubre la desnudez primigenia, la del soporte que nos mantiene erguidos sobre la triple y despiadada simbolización del pie que representa el alma, el enlace entre el cielo y la tierra y la erección germinal, es también embozo de erotismos.

Pero, ¿a la mujer quién la sostiene? ¿El pie que sostiene al hombre es el mismo que sostiene a la mujer? ¿Hay alguna diferencia entre un pie femenino y un pie masculino? Cuando Bataille escribe en *Documents* su famoso ensayo sobre el dedo gordo del pie, ¿piensa acaso que esos dedos gruesos, cómicos o monstruosos, armónicos o críticos, pertenecen al hombre como género humano o al hombre como representante de lo masculino? Esos pies que se hunden en el fango y que son el símbolo de lo bajo, ¿lo son sin diferencia de sexos? Las relaciones eróticas que los dedos de los pies, gordos o pequeños, sugieren, y los tabús violentos que prohiben su exhibición, señalan a las representantes del sexo femenino como detentoras de un cuerpo que posee un miembro ofensivo al pudor y por ello las obligan a atrofiarlo y a ocultarlo. Las chinas tienen que esconder sus pies aún ante sus maridos, y las turcas deben dormir con medias. Los españoles del siglo XVII subían a sus mujeres sobre un estrado, las colocaban sobre escalones que había que subir a pie, instituyendo a la vez un pedestal y una marginación. El recato que se debe a lo femenino alcanza por igual lo alto y lo bajo de su persona y la doncella del siglo XVI debe tener dos señales en España:"se s endo v gen *s n ojos y s n es,* y debé s entenderlo por el recogimiento y loables costumbres, no viendo ni deseando más de lo justo, y así fácilmente hallará la doncella marido"

Este recato que la obliga a encubrir y a ocultar lo que no se quiere que se vea o que se sepa, la mutila y la ciega. No ver ni tener pies es cancelar el deseo y negar su posible eroticismo. Este recato que impide mirar a los ojos y enseñar los pies pretende negar su existencia y enlaza las extremidades a la mirada, pues, ¿qué otra cosa puede hacer una mujer que tiene los ojos bajos sino mirarse los pies? Mas esta misma dama que baja la mirada sólo encuentra un largo manto que la envuelve. Su contacto consigo misma, aunque material, por el género que mira y que la cubre, no puede ser carnal pues contemplar el propio cuerpo ya es pecado.

Margo Glantz [8]

VACA SAGRADA

Le pedí a la noche que me ayudara, se lo pedí hace tantos años, le supliqué que me sacara lo malo que tengo adentro, lo mala que soy. Ofrecí mi visión para

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

que él no me siguiera más, para no necesitar que siempre estuviera detrás de mí. Hace tantos años. No quise, en realidad no quise mirar a los muchachitos diciéndoles con la mirada las cosas, ni sentir la humedad, la misma humedad de la película. Cómo me humedecí mirando la película, me dolió tanto que cuando terminó casi no podía caminar. Necesité en esos años de un castigo, fuerzas para detener las manos que subían a mis piernas a tocarme. Cómo gocé, casi gocé con la mano del hombre en el parque, el hombre aquel que pensaba que me estaba engañando, que yo no sabía hacia dónde apuntaba su mano, y lo dejé o ue él estaba gozando con su o o e o.
No tuve fuerzas para detener todas las manos que intentaban lo mismo, impedir mi goce completo. Cómo me gustó que el otro me lo hiciera suavecito, con tanta consideración me metió la mano que cuando sentí que me empezaba, que ya me estaba empezando, lo detuve, lo rasguñé. Pobre hombre. Que no me pase, que no me pase, decía, que no me vuelva a pasar, pero apretaba las piernas sentada en el sillón hasta que iniciaban los latidos. No sabía, pues lo único que hacía era sentarme en el sillón con las piernas apretadas.
Ah, debería haberme cortado las manos. Yo no quería ver esas películas que después me dejaban tan adolorida, pero ya estaba el hombre que me seguía y que aceleraba mis terribles costumbres, mi temor por la integridad de mi ojo.
Por ese temor me abandoné a la mano que me andaba buscando para hacérmelo completamente. Pero, ¿cómo me atreví a decirle eso cuando el hombre me lo mostró?, ¿cómo pude nombrárselo y aceptarlo en mi mano? No aprendí a bañarme con la misma indiferencia con que me lavo las manos. Desde que sentí a la vecina nunca más me engañé, comprendí perfectamente la enfermedad que tenía. En ese tiempo cambié la ubicación de la cama y puse un armario en la muralla. Quise ir al campo, pero los animales podían atacarme. En mi casa me asaltaba a mí misma. Todo es peligroso, hasta una simple película que me dejaba sin poder caminar. Vendedores, artesanos, albañiles, carpinteros se tropiezan en mi memoria, se parecen a un pájaro estrellado contra un vidrio. El mundo del trabajo desfila ante mis ojos. Las trabajadoras caminan en línea recta y sangran por las narices. Quiero sangrar, desfilando con el puño en alto, gritando por la restitución de nuestros derechos, conmovida por una energía semejante a la histeria. Sangrando, con el puño én alto, alcanzo a

entender que aún sobro en todas partes, en todas partes me aguarda lo que me hizo huir de todas partes.

D.Eltit [9]

EL CUERPO-ORIGEN COMO MATRIZ LATINOAMERICANA

La especificidad histórico- cultural del contexto latinoamericano hace que la reflexión sobre la mujer que emerge de ese contexto, esté generalmente tentada de reinterpretar una de las determinantes de identidad aquí moldeadora de la relación sujeto-cultura: la del mestizaje, no sólo racial en el sentido de primer cruce entre el padre español y la madre indígena, sino también cultural, en cuanto hibridación de memorias y amalgamaje de tradiciones. Desde el primer corte operado por la Conquista que escinde la conciencia del territorio y divide su nombrar entre significante (el cuerpo indígena) y significado (la palabra española), el sujeto latinoamericano habita un universo de representaciones estigmatizado por el trauma de una identidad fracturada por el conflicto entre el paradigma europeo de la cultura universalizante y un sustrato de experiencias declarado irreductible a esa lógica impuesta de racionalización histórica y simbolización cultural.
Dentro del marco de una cierta problemática de la "identidad latinoamericana", lo femenino se correlacionará con lo *reprimido-censurado* por la conquista del español y simbolizará la corporalidad originaria (materna) que ese conquistador buscó anexar a su dominio. Hablarse como mujer latinoamericana implicará entonces un reencontrarse con el sustrato indígena de la primera lengua oralizada por la madre violada, para luego introducir en el corpus simbólico-cultural forjado por el logo del dominador, todo lo estratificado como memoria continental de un origen americano: depósito materno de una vivencia primitiva.
Desconfío de las versiones más arcaizantes de esta regresión hacia la pureza de un cuerpo - origen que confunde la mujer con la representación autóctona del pasado-naturaleza, y de la trampa matafísica de esta ecuación *tierra-madre = femineidad y continentalidad primarias* que lleva a la fantasmática de un reencuentro fusional del sujeto con el paraíso perdido de sus orígenes a través de la metáfora del vientre-refugio.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

Condensar lo femenino en el estrato más primitivo de una territorialidad (el cuerpo de la madre india antes de la penetración europea y del acoplamiento de sus dos mundos), lleva ese femenino a sustancializarse en la representación mítica de una corporalidad ajena a las interferencias de sistemas y discursos que ritman la histórica de su codificación simbólico-cultural. Ni lo femenino ni lo latinoamericano pueden dejarse replegar como *interioridades* sobre un núcleo de pureza, apartado de los juegos confrontacionales que movilizan la tensión entre dominación y subalternidad. Como se sabe: "donde hay poder hay resistencia y (...) ésta nunca está en posición de exterioridad respecto del poder" (Foucault), o lo cual no se pueden aislar los contenidos (ni femeninos ni latinoamericanos) de una opresión, de las técnicas que esa opresión (masculina o colonialista) elige para ponerse en la práctica; no se los puede separar de la cadena de forzamientos pero también de desapretaduras, cuyos movimientos y contra-movimientos (peleados o negociados *desde su interior*) orientan en su detalle coyuntural la tacticidad del sujeto cautivo.

Si la deconstrucción de la clausura metafísica operada por Derrida cuyo pensamiento ha influenciado tan beneficiosamente a las teóricas del postfeminismo (Kristeva, Irigaray, Cixous, Spivak, etc.), nos lleva a cuestionar el dualismo de un sistema concenptualizador que procede por excluciones de y a criticar el fundamento logocéntrico de ese sistema que postula el *origen* como *verdad* de una identidad plena, es indispensable revisar también el dispositivo de categorización simbólico-cultural que preside a esta mitificación de lo femenino y de lo latinoamericano como contenidos matriciales de una cultura originaria.

Ni la corporalidad ni la territorialidad primarias de una identidad femenina o latinoamericana tomadas en el sentido de propiedades-esencias, son compatibles con "una teoría de la diferencia" que concibe sexualidad y cultura como sistemas de marcaciones discontinuos y multiregulados por un juego de representaciones, es decir, de imágenes sociales e históricamente normadas.

Nelly Richard [10]

EL FEMINISMO DEBE TOMAR LA VÍA DEL TERROR

No creo que haya literatura femenina ni masculina. La literatura consiste en volverse mujer, de un modo u otro. El modo de las mujeres, en general, me parece más tortuoso, y en el caso de las grandes escritoras, mucho más aleccionador.

Aunque eso no tiene mayor importancia; Tolstoi o Henry James haciéndose mujeres no son distintos de Jane Austen o Teresa de la Parra haciéndose mujeres. El objetivo, en palabras de Osvaldo Lamborghini, son las "mujeres de verdad, no la estúpida verdad de la mujer". Pero dudo que las mujeres de verdad sean las del futuro, como lo quiere el feminismo. Creo más bien que la literatura es incompatible con el feminismo, la ecología, el marxismo, la religión, y en general todos los sistemas que promueven las buenas intensiones; la literatura está del lado de la indignidad, de la traición. No se trata de tomar partido por el bien, sino de encontrar el modo de manifestar indiferencia: a eso llamo "estilo". Pues bien, lo único que se hereda de las mujeres es el estilo. Hay un "plasma" del estilo que se conserva sólo en sus transformaciones. La literatura llega a su punto óptimo cuando todos pueden hacerla, cuando no hay desheredados: lo que no es una utopía, precisamente. No es un mundo de seres felices, sino más bien de homicidas o fraudulentos. Suplantamos a nuestras madres para creernos mujeres; ésa es toda nuestra superchería. Y no disfrutamos gran cosa del triunfo. La virilidad, llevada a su extremo lógico, llega a la castración. Y ahí todos somos iguales, todos tenemos miedo. Por eso pienso que el feminismo, si quiere ser efectivo, debe tomar la vía del terror. Recién cuando a los hombres se nos haga sentir espanto de las mujeres habrá feminismo. Todo lo demás me da risa.

C.Aira [11]

EL RITUAL DE LA INVERSION

Somos la ropa que usamos, dice Virginia Woolf en un intento por vencer el destino de su propia anatomía. Con la revolución industrial el sexo cambia al ritmo de la moda, Orlando decide su sexo frente al guardarropa, allí encuentra los modelitos que le permiten trascender

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

las limitaciones que el cuerpo le impone. Orlando es lo que elige ser, cambia de ropa, cambia de sexo, es su propio hombre y su propia mujer, también puede ser un andrógino, partícipe de los dos géneros, utopía de reunir en sí mismo lo mejor de los sexos: la gracia y la fuerza.

El provocativo ritual de la inversión, cuerpos que cambian y se contaminan de otros cuerpos, mujeres que desde George Sand a Marlene Dietrich sueñan con habitar cuerpos masculinos para liberarse de las incomodidades del corset. Se cortan el pelo y usan tuxedo, cambian de ropa y de cuerpo para desandar el camino de las estrictas leyes que regulan la femineidad.

La pregunta histérica vuelve y resuena mientras desaparecen los criterios para identificar qué es ser una mujer. Género y sexo se mezclan y se confunden, se vuelven complejas categorías construídas entre deseos, cirugías y discursos científicos. Mujeres rebeldes que buscan dejar de ser madres para inventar su propio sexo, la pareja lesbiana: Gertrude Stein y Alice B. Toklas. Sin embargo, mientras Stein escribe páginas ininteligibles y por mucho tiempo impublicables, Alice la consuela y calma su mal humor. Gertrude Stein disfruta de las ventajas de ser un hombre en cuerpo de mujer, vuelve la pareja consagrada por la ley. Stein escribe la autobiografía de Alice, HACE LITERATURA, mientras Alice escribe en su libro de cocina: "Before any story of cooking begins, crime is inevitable." Otra vez la pareja heterosexual habita el cuerpo de dos mujeres.

Desde el momento en que desgarra el velo del pudor, dice Derrida, el escepticismo de la mujer no tiene límites, entonces, aparece la pregunta que nos mantiene a distancia: Hombres en cuerpo de mujer, filósofos en voces femeninas o el secreto de una nueva masculinidad para seducir a mujeres insubordinadas.

S.Garabano

HOMBRES MUJERES

Siempre me inquietó que el bosque de la sexualidad, abusando de las clasificaciones, se dividiera en compartimientos estancos.

Un árbol principal, el del Bien y del Mal, en hombres y mujeres, con serpientes enroscadas y ciencia depositada en el núcleo de una manzana; el más frondoso árbol de los héterosexuales y los homosexuales: la rama de

los heterosexuales en heterosexuales homogéneos y heterosexuales bisexuales; la de los homosexuales hombres en hombres y mujeres; la de las lesbianas en lesbianas compactas y lesbianas bisexuales, y entrecruzamientos inimaginables entre estas opciones, y eso sin pensar en los anafroditas que hacen de la abstinencia la máxima virtud y paradójicamente quizás sostienen en su rama la mayor carga erótica por privación, y que no eligen sexo ni se colocan en casilla alguna, dejando plasmadas a las demás ramificaciones; y sin pensar, desde luego, en los andróginos que incluyen todo, los dos cuerpos, las espaldas unidas como siameses, cuatro brazos, y una sola cabeza para pergeñar el dos después del banquete platónico, y que poseen coogonios y anteridios en la misma hifa, ni tampoco en el Hermafrodito al que se unió por amor Salmacis, ninfa de un lago, convirtiéndolo, y convirtiéndose ella con él, en un ser de doble naturaleza en el que la "virilidad" no contaba. La combinatoria es de una riqueza impresionante y debería, por su propio peso, invitar a pensar en una sexualidad polimorfa, multiforme, en beneficio de una mayor amplitud e intensidad de las opciones. Pero, abroquelados cada cual en su distinción, creemos poder defendernos mejor de las represiones que nos modelan desde adentro y desde afuera. Sin edad, sin género, sin especialización, el Eros sería, en esta nueva hipótesis, un fluido que circula, una forma que busca su deseo y que el deseo mismo modela.

Feminista

Esta idea del amor sin fronteras debería ser un modelo radicalmente feminista: se desbarata cualquier esquema binario; se derriba el orden clasificatorio de un Poder que prefiere poner a la humanidad en hileras, gráficos, tablas persecutorias e inhibitorias; se sustrae la imponderable e inconmensurable instancia del amor del tablero de las legitimidades cuyos comandos dicen "se puede", "no se puede". El Eros sería entonces una permanente producción de diferencias, su caja de resonancia evocaría más de un eco y se dispararía a más de una esfera. En un tiempo en el que el reclamo por la igualdad se restringe a la igualdad de derechos, y por lo tanto con una economía mayor de recursos para emprender una aventura epistemlógica cuyas incitaciones apenas comienzan, el mero pensar en la riqueza plural y en la combinatoria infinita de la diferencia -más concretamente, las diferencias en plural, para

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

no hacer de esto una categoría encerrada en su propia designación- provoca una excitación erótica casi autosuficiente. Ese Eros del pensar, y más articularmente, el pensar como diferentes en un mundo de "iguales", desdeñado por las genitálicas corrientes, se abre como una perspectiva para el decenio: un contacto con la materia misma de la diferencia, que es el otro u otra, y ni siquiera el propio sexo o del otro desde donde se lanza la inquisición o hacia donde se dirige para hallar respuesta, una otredad cargada de atributos exclusivos e impredecibles que borra o arrastra a una bruma grisácea e incorpórea todo el edificio de la sororidad entendida como colonia de pares. Aquí ninguna hermana de caridad canonizada en los sesenta y momificada en los ochenta puede silenciar ya lo que antes se silenciaba por cortesía o por culpa. Una mujer, sola, se piensa y piensa en una delicada sustancia: la materialidad de ser mujer sin maternidad y sin espejo, ocasionalmente sin hombre y sin mujer, y aun quizás sin gato ni perro ni pájaro doméstico, sin referencias, citas, bibliografías y compendios, con la única certeza de que desde su solitaria singuralidad puede sencillamente pensar. El cuero rugoso de su condición, la difusa red de sus convicciones, la han saturado hasta hacer de ella una figura de volumen y de consistencia pulida sobre un zócalo en el espacio, en cierto modo monumentalizada y paradigmática. Algo viene a romper la masa solidificada, es apenas un llamado, apenas una temblorosa materia que se insinúa al tacto, muy lejos de la vocinglería del autoconvencimiento que suelen dar las buenas razones, pero se deja oír como un intenso vibrato. En hechizo de la saturación se ha roto y el Eros se filtra por todos los intersticios, no inunda, no colma, sino que va dejando zonas de insatisfacción y zonas de sed: la mejor condición para regocijarse en el nuevo pensar de esta mujer sola.

T.Mercado[12]

LOS VIGILANTES

Aseguras que mi comportamiento genital origina los más vergonzosos comentarios que traerán graves consecuencias para el futuro de tu hijo. Dices también que me atrevo a hacer de mi casa un espacio abierto a la lujuria que atemoriza y empalidece aun más a tu hijo.

Afirmas que los vecinos están estupefactos por los que consideran como mis desmanes ya no tengo en mi mente qué otras referencias estaban contenidas en la carta que hoy mismo hiciste llegar a mis manos. Pero, por esta vez, no me has herido y no me molestaré en iniciar ninguna forma de defensa.

Los atardeceres me acongojan pues siento cómo la caída de las luz me empequeñece. Es verdad que el atardecer es el momento más difícil del día pues en esas horas se anuda la existencia de una infinita repetición. Tú también repites y oscureces y empequeñeces los actos de mi vida. En tu carta te dedicaste a cursar el atardecer de tu ropia palabra. Tuve que descifrar entre la oscuridad de cada una de tus frases la voluntad de causarme un deliberado dolor. Afirmar que me dedico al desperdicio de mi cuerpo y que por mi casa transita un hombre que entra de modo sigilosos y que sale cuando se aproxima el siguiente amanecer, es acusarme de tener un amante que yo no reconozco.

Tus palabras se extravían cuando vas suponiendo encuentros, torciones corporales, gemidos, que sólo están en tu articular delirio. El amante que inventas resulta pues que es un fiel imaginado doble de tí mismo. Los vecinos se acusan los unos a los otros de todo lo que es susceptible de transformarse en una acusación. Viven para vigilar y vigilarse, manteniendo una incesante mirada que semeja al fuego cruzado que caracteriza a algunas cruentas batallas. Los padres acechan a sus hijos, los hijos a sus madres, el extraño a la extraña, la conocida a una desconocida. Tú pareces ser el vecino que me hubiera sido asignado en esta febril repartición. Lo que tus ojos no espían lo entregas a la vigilancia de tu imaginativa mente que se atreve a testificar a la distancia, una escena secreta que ocurriría en una de las habitaciones de mi casa.

¿Cómo podrías saber qué es lo que mi cuerpo necesita frente a un cuerpo que jamás has conocido? ¿Qué te lleva a pensar que mi lenguaje podría descontrolarse al punto que aseguras? ¿Por qué habría de entregarme a acciones tan sórdidas como las que describes?. Los vecinos tragan los rumores con más voracidad que los mismos alimentos, pero te confieso que hasta ahora no había recibido una inforamción tan prolijamente abyecta. Tú eres pues la voz que me faltaba para entender de qué manera lo ruin puede convertirse en mayor diversión. No des a los vecinos el crédito que sólo a ti te corresponde y revela que has iniciado una nueva cofabulación en la que, con seguri-

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

dad, te secundará tu madre. Navegas por aguas pantanosas y el lodo terminará por cubrirte la boca conduciendo la asfixia hasta tu cerebro. Te pareces a esas alimañas que crecen entre las aguas estancadas de los pantanos y que no sabrían cómo sobrevivir más allá de la ciénaga.

Pues bien, si así lo estimas, tu hijo será interrogado en torno a los hombres que entran a nuestra casa. Uno de estos días las carcajadas terminarán por derrumbarlo. Tu madre lucirá su más bello luto y tú, ¿qué harás entonces? Sólo dime cuándo se llevará a cabo el interrogatorio a tu hijo y a qué hora exactamente comparecerá tu madre.

D.Eltit[13]

ESPOLONES

Verdad, la mujer es el escepticismo y el velado disimulo, esto es lo que sería lícito pensar. La *oxéwis* de la "verdad" tiene la edad de la mujer: "Sospecho que las mujeres viejas (*altgewordene Frauen*), hasta en los más recónditos replieges de su corazón, son más escépticas que todos los hombres juntos: ellas creen en la superficialidad de la existencia como si fuera su esencia, y toda virtud, toda profundidad no es para ellas más que velamiento (Verhüllung) de esta "verdad", el velamiento deseado de algo *pudendum* - una cuestión de convencionalismo y de pudor y nada más !" (La Gaya Ciencia(64), Escépticas . Cf. también el final del Prólogo de La Gaya Ciencia.)

Aunque la "verdad" no fuera más que una superficie, sólo llegaría a ser verdad profunda, cruda, deseable, bajo el efecto de un velo: que la cubra. Verdad no suspendida por las comillas y que recubren la superficie de un movimiento de pudor.

Bastaría con suspender el velo o dejarlo caer de otra manera para que no hubiera más verdad, o unicamente la "verdad" - escrita así. El velo/cae.

¿Por qué entonces el pánico, el miedo, el "pudor"?

La distancia femenina abstrae de sí misma la verdad *suspendiendo* la relación a la castración. Suspender como podría tenderse o extenderse una tela, una relación, etc., que se deja al mismo tiempo -suspendida -en la indecisión.

Relación suspendida a la castración: pero no a la verdad de la castración,en la que la mujer no cree, ni a la verdad como castración, ni a la verdad-castración. La verdad-castración es precisamente el *problema* del hombre, la *problemática* masculina que nunca es lo bastante vieja, escéptica ni disimulada, y que en su credulidad, en su estupidez (siempre sexual y que ocasionalmente se presenta como experta maestría), se castra secretando el señuelo de la verdad-castración.

.....

La "mujer" -la palabra hace época- tampoco cree en el reverso puro de la castración, en la anti-castración. Es demasiado astuta para eso y sabe -de ella, de su operación al menos, deberíamos aprender nosotros, pero ¿quiénes nosotros?- que semejante inversión la privaría de toda posibilidad de simulacro, la devolvería verdaderamente al mismo estado y la instalaría más firmemente que nunca en la vieja máquina, en el falocentrismo asistido de su compadre, imagen inversa de las pupilas, alumno alborotador, es decir, discípulo disciplinado del maestro.

Así, pues, la "mujer" necesita del efecto de la castración, sin el cual no sabría seducir ni suscitar el deseo -pero evidentemente no cree en ello. "Mujer" es lo que no cree pero aparenta creer en el marco de un nuevo concepto o de una nueva estructura que persigue la risa. Del hombre-sabe, con un saber al que ninguna filosofía dogmática o crédula podría compararse, que la castración *no tiene lugar.*

J.Derrida[14]

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

III- BAUDELAIRE Y EL DANDY.*

** El espectro de Baudelaire se desliza en los textos convocados contribuyendo a que éstos, con discreción pero con una indagación extraña sobre un tema "menor", propongan algunas leves disgresiones sobre lo que su figura y su obra encarnan. Las asociaciones, correspondencias, contrastes, que pone en escena el método del montaje textual, produce una constelación de ideas que insinúa un discurso vacilante acerca de un problema de incierta visibilidad: el dandismo.*

Si lo proponemos como una "institución" localizable históricamente, y que produjo efectos sobre la producción literaria, es por la convicción de que la ética, la estética, y hasta la emblemática (que no se reduce a las estrategias de la pose y de la etiqueta) que la ponen en evidencia, permiten leer, por las zonas a que envía, una teoría no explícita, pero no por eso menos presente, sobre la escritura, el cuerpo, y la sexualidad. En el dandismo encontramos un gesto y una reflexión que compromete el cuerpo propio y el cuerpo del otro, el vestido, el maquillaje, y los adornos como condición de una erótica en la cual la figura de la mujer, en función de un doble necesario e ideal, es el lugar del placer, pero también del enigma, en el que se entreteje la trama compleja de malentendidos que denominamos distancia.

El dandy como personaje extravagante crea vida dentro de la vida. El maquillaje, los perfumes, el vestido, son presencias efímeras pero no indicadores de lo frívolo, sino señuelos que la figura de la mujer ofrece para que aquel entre en la experiencia amorosa: en una zona de angustia, de incertidumbre,y de experimentación, alcanzando o o intuyendo la presencia del otro a través de lo fugaz. Los colores, los aromas, el atuendo de su objeto (detalles momentáneos destinados a evaporarse, a absorberse, o a ser desalojados de la anatomía, lo que indica su condición de intermediarios, entre un antes y un después) sostienen la divagación del personaje, la "osadía" de sus avances, la vulnerabilidad de las respuestas que encuentra.

Donde la mayoría de los hombres ven ornamentos accesorios para la seducción, en el dandy estos signos dejan la estela que marca el destino de sus desplazamientos. Cautivado por el adorno, pero con la convicción de que su verdad es suspender, con frialdad no ausente de sentimentalismo, todo compromiso,se convierte en un esteta, en un semiólogo perceptivo a la deriva, para quien asumir un compromiso es como ceder ante el misterio de su objeto. Simular la disminución de esa distancia implica claudicar ante la" sutil tirania", gesto que no se corresponde con su forma de heroísmo.(G.P.).

DEFINICION.

El hombre rico, ocioso y que, aún estragado, no tiene otra ocupación fuera de la de correr en pos de la felicidad; el hombre criado en el lujo y acostumbrado desde su juventud a la obediencia de los demás hombres; aquel en fin que no tiene más profesión que la elegancia gozará siempre, en todas las épocas, de una fisonomía distinta, del todo aparte. El dandismo es una institución vaga, tan extravagante como el duelo; muy antigua, puesto que César, Catilina, Alcibíades, nos ofrecen tipos sobresalientes de ella; muy general, puesto que Chateaubriand la encontró en las selvas y al borde de los lagos del Nuevo Mundo. El dandismo, que es una institución fuera de la ley, tiene leyes rigurosas a las que están estrictamente sometidos todos sus súbditos, sean cuales fueren por lo demás, el fuego y la independencia de su carácter. Los novelistas ingleses han cultivado más que los otros la novela de high life, y los franceses que, como M. de Custine, han querido escribir especialmente novelas de amor, se han cuidado, ante todo y muy juiciosamente, de dotar a sus personajes de fortunas lo suficientemente considerables como para pagar sin vacilación todas sus fantasías, y luego los han dispensado de cualquier profesión. Estos seres no tienen más oficio que cultivar la idea de lo bello en su persona, satisfacer sus pasiones, sentir y pensar. Poseen así, a su antojo y en vasta medida el tiempo y el dinero, sin los cuales la fantasía, reducida al estado de ensueño pasajero, apenas si puede traducirse en acción. Desgraciadamente, es muy cierto que sin el ocio y el dinero, el amor no puede ser más que una orgía de jornalero o el cumplimiento de un deber conyugal. En lugar del capricho quemante o soñador, se convierte en una repugnante *utilidad.*

Si hablo del amor, a propósito del dandismo, es porque el amor es la ocupación natural de los ociosos. Pero el dandy no apunta al amor como a su blanco especial. Si hablé de dinero, es porque el dinero es indispensable a las gentes que hacen un culto de sus pasiones; pero el dandy no aspira al dinero como a una cosa esencial; un crédito indefinido podría bastarle; abandona esta grosera pasión al común de los mortales. El dandismo ni siquiera es, como muchas personas poco reflexivas parecen creerlo, una afición inmoderada o el atavío y o la elegancia material. Estas cosas no son para el perfecto dandy más que un símbolo de la superioridad aristocrática de su espíritu. De modo que a sus ojos, prendados ante todo de la *distinción*, la perfección del atavío consiste en la sencillez absoluta, que es, en efecto, la mejor manera de distinguirse. ¿Qué es entonces esta pasión que,convertida en doctrina, ha conseguido dominadores adeptos, esta institución no escrita que ha originado una casta tan altanera? Es ante todo la necesidad ardiente de constituirse una originalidad, contenida en los límites externos de las conveniencias. Es una especie de culto de sí mismo, que puede sobrevivir a la búsqueda de la felicidad que encontramos en los demás, en la mujer, por ejemplo; que hasta puede sobrevivir a todo lo que se llaman las ilusiones. Es el placer de sorprender y la satisfacción orgullosa de no quedar jamás sorprendido. Un dandy puede ser un hombre estragado, puede ser un hombre que sufre; pero, en este último caso, sonreirá como el lacedemonio bajo las mordeduras del zorro.

Ch. Baudelaire [15]

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

HISTORIA

Baudelaire se representa al dandy como un descendiente de grandes antepasados. Para él es el dandysmo «el último resplandor del heroísmo en la época de las decadencias». Se complace en descubrir en Chateaubriand una referencia a dandys indios, testimonio de los florescientes tiempos de antaño de aquellas tribus. En realidad resulta imposible pasar por alto que los rasgos que se reúnen en el dandy llevan una signatura histórica muy determinada. El dandy es una creación de los ingleses que mantenían la batuta en el comercio mundial. En manos de la gente de la bolsa londinense estaba la red comercial que abarcaba todo el globo terráqueo; sus mallas percibían las contracciones más variadas, frecuentes e insospechadas. El comerciante tenía que reaccionar ante ellas, pero no hacer de sus reacciones un espectáculo. Los dandys adoptaron para la puesta en escena por su parte la oposición que en él se producía. Desarrollaron el ingenioso entrenamiento que era necesario para realizarlo. Unieron la reacción rápida como el rayo con gestos y mímica relajados, fláccidos incluso. El tic, que durante un tiempo pasó por elegante, es en cierto modo una representación torpe, subalterna del problema. Las frases siguientes son características al respecto: «El rostro de un hombre elegante tiene que tener siempre algo de convulsivo y desencajado. Tales muecas podemos adjudicárselas, si nos parece bien, a un satanismo natural». Así se imaginaba un asiduo del boulevar parisino la figura del dandy londinense. Y así se reflejaba fisonómicamente en Baudelaire. Su amor por el dandysmo no era afortunado. No poseía el don de agradar

que es un elemento tan importante en el arte de no agradar propio del dandy. Elevando a afectación lo que por naturaleza resultaba en él extraño, cayó en el abandono más profundo, ya que su inaccesibilidad se hizo mayor al crecer su aislamiento.

Baudelaire no se complacía, como Gautier, en su época, ni tampoco se engañaba, como Leconte de Lisle, respecto de ella. El idealismo humanitario de un Lamartine o de un Victor Hugo no estaba a su alcance; ni le fue dado, como a Verlaine, escaparse por la devoción. Como no tenía convicción alguna, adoptaba apariencias siempre nuevas. «Flaneur», «apache», dandy, trapero: otros tantos papeles. Puesto que el «heros» moderno no es héroe, sino que representa héroes. La heroicidad moderna se acredita como un drama en el que el papel de héroe está disponible. Baudelaire mismo lo ha insinuado así al borde de su *Les sept vieillards*, un poco a escondidas, como en una nota:

«Un matin, cependant que dans la triste rue
Les maisons, dont la brume allongeait la hauteur,
Simulaient les deux quias d'une rivière accrue,
Et que, décor semblable à l'ame de l'ame de l'acteur,
Un brouillard sale et jaune inondait tout l'espace,
Je suivais, roidissant mes nerfs comme un héros
Et discutant avec mon ame déjà lasse,
Le faubourg secoué par les lourds tombereaux»

Decorado, actor y héroe se reúnen en estas estrofas de manera que es imposible malentender. Los contemporáneos no necesitaban de tal referen-

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

cia. Cuando le estaba pintando, Courbet se queja de que Baudelaire tiene cada día un aspecto diferente. Y Champfleury le concede el don de disimular la expresión de su rostro como un forzado a galeras que acaba de evadirse. En su maligna necrología, buen testimonio de su aguda visión, Vallès llamó a Baudelaire farsante.

W.Benjamin [16]

ESTETICA

Carlyle, en su extraño *Sartus Resartus*, ironiza: el dandy se define como el hombre que vive para vestirse en vez de vestirse para vivir. Y considera que el mayor acontecimiento de la época moderna no fue la dieta de Worms, las batallas de Austerlitz, o Waterloo sino que el cuáquero George Fox se haya hecho un traje de cuero. Baudelaire considera el dandismo como una institución no escrita, vinculada a esa preocupación de los ociosos que es el amor: el dandy no aspira al dinero, se contenta con el crédito, casi siempre florece en las clases altas y medias como el raro o disconforme de la familia. Lo económico no basta para explicarlo: Chateaubriand lo ha podido apreciar en los ornamentos y plumajes de los "salvajes" de los lagos del Nuevo Mundo.

La *toilette* y la elegancia material, o comprarse el último modelo de temporada no bastan para configurarlo: la vestimenta en él refiere a una actitud de espíritu aristocrático -abundante en desaliño, caso de los bohemios- que a veces logra sus objetivos con una absoluta simplicidad de medios. Ante lo puramente nuevo le es siempre necesario un toque de anacronismo.

El dandy ofrece con sus invenciones el placer de asombrar y en las cosas del amor la regla -no siempre

cumplida- es no emocionarse y jugar con las pasiones. Si algo el dandy no puede permitirse es la vulgaridad: "Si cometiera un crimen, tal vez no se sintiera rebajado, pero si aquel crimen hubiera nacido de un hecho trivial, su deshonor sería irreparable". Constituye una suerte de religión, escribe Baudelaire, afín a épocas de tránsito, donde es posible hablar de una seriedad de lo frívolo.

El dandismo aparece cuando la "democracia no es demasiado omnipotente o la aristocracia es sólo parcial y se halla tambaleante o envilecida", concluye Baudelaire. Ante el avance de todas las formas de masificación, el dandy y sus dobles aparecen como un destello de singularidad que cuando alcanza a la lengua -a su uso artístico, donde un desvío o excentricidad es necesario para volverla a respirar-, remite al esbozo de una subjetividad inédita.

El dandy está en relación con las mujeres, de quienes, refiere Baudelaire, derivan "los placeres más enervantes y los dolores más fecundos".

Se diría que el dandy es el único que las tiene en cuenta como mujeres. Sus miradas convergen en ella que es su necesario doble, abierto a una interminable gama de reflejos.

La mujer significa un desafío para la apariencia de su ser; está el caso del seductor que comienza jugando con las emociones y termina prisionero de sus propios hechizos: se enamora. La homosexualidad no es ajena a esta trama. Ahí el hombre hace las veces de mujer, se fusiona con su doble hasta anularlo, y se ve llevado a amar y a traicionar más. Jean Genet ha dicho que cuando hay tres hombres, aunque sean heterosexuales, uno empieza a hacer de mujer.

Cuando el seductor cae en su trampa la historia suele terminar en

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

matrimonio y el dandy que no quiere renunciar a la aventura tendrá que ingeniárselas. El dandy no puede separar a la mujer de su vestido: condición previa a desnudarla, referida a su erótica.

A la mujer, por otra parte, la estética dandy le exige otros requisitos; entre ellos, el maquillaje, que le permite elevarse por encima de la naturaleza. Se recomiendan los colores negro y rojo.

El rojo inflama los pómulos, aumenta la claridad de las pupilas; el negro, añade al rostro femenino más profano los enigmas de la sacerdotisa.

El maquillaje ideal es el que se exhibe con algo de candor: la piel natural cuando asoma alcanza el máximo de su lozano esplendor.

Baudelaire escribió : "La mujer está en su derecho, y aún cumple una especie de obligación, al empeñarse en aparecer como una maga o un ser sobrenatural; es necesario que la mujer sorprenda, subyugue, encante; como ídolo, es necesario que se adore para que la adoren".

Baudelaire ha llegado a calificar de "feas" a las belgas por ser excesivamente naturales.

La necesidad de figurar lleva a veces al dandy a negar la singularidad que encarna y representa; a veces, alguno sucumbe a esa tentación; otras, más abundantes, presentan a un falso dandy. Un hombre común que finge serlo y donde resulta notorio un deslizamiento hacia lo pusilánime.

L.Thonis [17]

ACTUALIDAD DEL DANDY

El capítulo sobre el dandismo, escrito por Baudelaire en 1860, es uno de los más interesantes y de los menos

comprendidos. No podemos tratarlo aquí con la extensión debida, pero debemos meternos en alguno de sus aspectos más relevantes. Tras describir a Brummel como prototipo del dandy y definido como un puro objeto, añade Baudelaire: *"El dandismo no es, como muchas personas irreflexivas tienden a creer, un gusto exagerado por el porte y la elegancia material, estas cuestiones, para el dandy, sólo son un símbolo de la superioridad aristocrática de su espíritu."* (II, 710)

He aquí de nuevo el artista considerado como el último tribunal moral de la metrópoli, pero ¡qué extraordinaria subversión de los valores se ha producido! En oposición a sus contemporáneos ingleses, el aristócrata espiritual de Baudelaire es un héroe de la superfluidad, del esnobismo, de lo efímero, de lo intrascendente. Es un infraartista que se utiliza a sí mismo como signo, ajeno a toda temporalidad continua o eterna, convertido en puro reflejo del instante presente y perfectamente datado. La fecha de su presencia es vital: lo que hoy es propio de un dandy no puede serlo también mañana. No es difícil de ver en estos hábitos de superficie perpetuamente cambiantes - cabellos largos, cabezas rapadas, camisas floreadas, cuero y acero- el sacrificio moral o la autoinmolación estética, consciente o inconsciente, de los artistas de la vida moderna. El porte significativo constituye una acusación y un juicio en perpétua transformación; es una moralidad visible y masivamente compartida. No creo que deba verse en el dandy la pura conversión del sujeto en mercancía, que es la posición tradicional de la izquierda desde Benjamin hasta Agambem sino más bien la adopción masiva de una moralidad que encarnan simbólicamente algunos dandis de más compleja artisticidad como pueden ser Dalí, Duchamp, Tzara, Warhol o Beuys. Estos

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

artistas-de-sí-mismos asumen conscientemente el nihilismo y lo devuelven a la masa nihilista inconsciente, sin necesidad de que el proceso tenga su causa metafísica en el mercado.

F.de Azúa [18]

LA EXPERIENCIA CON UNA CASCARA DE BANANA

Una anécdota aparentemente trivial nos permitirá indicar la diferencia entre el dandy y el personaje que Baudelaire señalaba como "debiendo su elegancia a su sastre y su cabeza a su peluquero". El episodio del que nos valemos puede dar a pensar que partimos de la hipótesis del dandy como pura exterioridad; por el contrario, su evidente trabajo sobre la superficie reclama que se lean con mayor atención los signos que en él se inscriben, y los signos que él mismo produce.

Podemos considerar que el encuentro "casual" entre la la suela del calzado de nuestro personaje con la superficie resbaladiza de una cáscara de banana, durante su paso por el frente de una confitería con nutrida concurrencia, producirá un episodio desagradable: la inevitable caída al suelo. Pero ¿es éste un accidente (entendido no sólo como situación que produce un ligero rubor en quien la padece, y un extendido rumor en los otros, pero que es rapidamente olvidado, sino también como contratiempo que obedece a las leyes de lo que denominamos "azar": lo accidental?. Es un accidente que, a su vez, puede convertirse en acontecimiento, pero lo importante es señalar la índole positiva o negativa que le otorga su víctima. Un episodio levemente indiscreto que tal vez adquiera la soberanía de un momento pleno, una revelación, o un saber que colabora en el proceso de los aprendizajes de la vida.

En el gran teatro del mundo la representación no cesa jamás, y cada uno de los seres humanos es conciente de que desconoce su libreto. El dandy lo sabe aún más, y de un modo mejor, lo cual le permite invertir el significado de una experiencia. El dandismo, por lo menos históricamente, no es una elección, es un estilo que ha dado lugar al nacimiento de una institución (que no está fundamentada en un código, en una serie de prescripciones, ni de prohibiciones porque, obviamente, no es una entidad civil) cuyos emblemas son un conjunto de personas que cambian según la época y que, como la oligarquía, configuran un territorio simbólico, necesariamente osmótico, pero lo suficientemente sutil como para hacer entender a los "inoportunos" que se han equivocado de ambiente. Este "estilo" lo van creando con la naturalidad del artesano que siempre encuentra el modo más apropiado para definir su singularidad. Si las circunstancias lo enfrentan a una situación adversa para la coherencia y solidez de su actuación, el único recurso es convertirla en acontecimiento artístico. El dandy aprendió de su experiencia que el ridículo es un epifenómeno suceptible de ser utilizado como accesorio o motivo accidental de un arte que forma un continuo con la vida. Estos personajes no desdeñan a la muchedumbre, más bien necesitan de esa mirada que les devuelve el precario estatuto de "servil cliente" de la masa. Uno de los múltiples espectáculos que tiene que ofrecer es la exposición de su propio cuerpo a un proceso de autoinmolación -instantáneos y depurados mecanismos de transformación de la imagen-,pero sin caer necesariamente en la autodestructividad, ni la metamorfosis por medios artificiales (en ésto lo

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

supera el transexual), lo que lo acercaría, de acuerdo a Baudelaire, a la mujer (no podemos dejar de advertir que su idea de mujer trasladada al presente compromete tanto a personajes femeninos como masculinos). El porte, la elegancia, y la pose son sólo efectos en el dandismo, pero ni éstos ni las atmósferas que los envuelven para naturalizarlos o enrarecerlos, pueden, por sí mismo, explicarlo. El dandy contemporáneo es el resultado no siempre previsible del encuentro de técnica, imagen y mercado, sistema en el que se exhibe mostrando los signos fugaces de su distinción. Pero eso no es todo: vive la velocidad del presente impuesta por la lógica del capitalismo, de ahí que encontremos su razón de ser en el cambio constante, para devolver a la muchedumbre, siendo concientes de ello, la insignificancia y el nihilismo de la época en que viven y/o veneran.

Si volvemos a la anécdota del comienzo es evidente que, por contraste, pierde relevancia, y nos hemos servido de ella (podríamos haber utilizado otra) como señuelo para indicar que lo que separa al dandy del snob no son precisamente matices. La caída mencionada es accidente y acontecimiento, pero de un signo positivo. Para el dandy, la vida es el presente absoluto, y una caída al suelo es la caída en la anécdota, detalle que quizás lo salve del vacío al que puede precipitarlo otro accidente, menos visible pero más implacable: el vértigo del cambio en esa eficaz máquina de producir signos esconde en sus pliegues un golpe certero que, más allá de su inscripción en el cuerpo o no, trae los designios de un movimiento mortal. Si la anécdota protege al cuerpo de la monotonía (el presente posterior a la caída es superado por el presente de la incorporación y el continuar caminando) la verdad del dandy se revela en el modo con que asume los detalles.

Nuestro personaje debe continuar, y su virtud radica en la gracia que le permite distinguirse por el "pequeño" acontecimiento, y no a pesar de él. El snob, por el contrario, es absorbido por el pensamiento constante de las estrategias para "actualizar" su imagen, convirtiéndose en objeto de una pasión que no le concede la posibilidad de un desliz callejero, menos aún la inversión del signo de un accidente para poder continuar el camino. Su destino quizás sea quedar atrapado en la convicción de que es imprescindible abolir el azar.

G.Pablos

IV - INFANCIA*

Doce años tiene la Pocha Pérez "vení a la hora de la siesta que te dejo jugar con el pesebre" a la salida de Romeo y Julieta , la Pocha, la madre y la tía estaban en la fila de atrás y mami "yo vi Romeo y Julieta en teatro en Buenos Aires" y voy a poder volver un día a la siesta solo a jugar con la Pocha porque vive en la esquina de casa y no tengo que cruzar la calle "Pocha, entretenélo al nene así podemos hablar un rato con Mita" y a la salida de Romeo y Julieta la Pocha me mostró el pesebre que lo tiene armado en el comedor "¡No se toca!" ¿No puedo tocar la vaquita? y como no tengo que cruzar la calle fui a la casa de la Pocha un día a la siesta: tiene los rulos negros atados y el vestido a florcitas verdes, tiene dos iguales, uno a florcitas verdes y otro a florcitas azules, la tía está sentada en la máquina de coser "¿Sabés una cosa, Pocha? en el

** Un niño es la memoria. Memoria del aprendizaje y de las heridas, memoria de aquello que no cesa. Cuando esta memoria se escribe, la lengua tiembla. La infancia es una línea de enrarecimiento: un testigo que aprende, siempre, mal. Cuando narra inquieta la lengua: ¿qué tiene que ver eso con mi cuerpo, con el cuerpo del mundo?; a la vez, dice las heridas de la represión en el*

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

instante mismo en que se estampan contra el cuerpo. Por eso los niños son sabios, a la vez víctimas y estrategas.
Hay dos infancias. Está la infancia del aprendizaje, del crecimiento, que va a dibujar las líneas de la filiación, «el niño que fui para el padre que soy, mi padre», gen de la identidad. Es el «mito», la nostalgia por lo que nunca se tuvo. Y está la infancia en presente: una invasión de voces, de territorios semisecretos, de historias domésticas donde las familias estallan en peligrosas proximidades, donde la escritura se resiente de la voracidad del niño: una boca que mama, chupa, vomita, una mano que escarba muñecas o sapos... El que escribe la infancia está "forrado de niño", tomado por niños que recitan en presente actos de memoria.
Los niños Puig. A la siesta, el tiempo absoluto de la infancia argentina, los niños se entregan a sus aquelarres en los rincones. El que narra o escribe eso tiene que desplegar un fondo de silencio sobre el que las palabras, los nombres del cuerpo, del goce, de las prohibiciones, se deslizan, pasan y hieren, para depositarse en el recinto de lo incomprensible. El saber del niño es un saber acerca de la exterioridad entre las palabras y los cuerpos; su estética, una estética de lo superficial. (GG)

cine había en la fila de adelante una viejita que lloraba" y la Pocha se ríe ¡la Pocha es mala! "pobre la viejita, cómo llora" porque yo lloré cuando se mueren Romeo y Julieta y fui a jugar al pesebre: en el comedor está todo armado y en el jol tiene el piano y me deja tocar "no podemos jugar al pesebre ni tocar el piano porque están durmiendo la siesta, vamos a jugar que vos sos el chico y yo la maestra" ¡no! "así aprendés a contar", no Pocha, ¿cuándo me vas a prestar el pesebre? "no se desarma" después de la siesta es tarde y tengo que ir al cine con mamá "sos muy chico, no podemos jugar a nada porque no sabés" sí, yo sé todos los juegos "sos muy chico" no, con mamá jugamos a dibujar cintas "juguemos a dormir la siesta" ¿Qué hacemos? "juguemos a que yo estoy durmiendo en la azotea y estoy durmiendo tapada con una frazada pero sin bombachas puestas. Entonces vos sos un muchacho grande, y venís... y me hacés una cosa" ¿Qué cosa? "ese es el juego, tenés que adivinar" si adivino después vamos a jugar al pesebre pero ¿qué te hace el muchacho que se aparece en la azotea? Mamá bajó la vista, la cinta de asesinatos es impresionante y uno entra en una pieza oscura y detrás de la puerta está el asesina y con mami bajamos la vista porque es una cinta de miedo y antes de la cinta larga una vez dieron una cinta corta del fondo del mar y mamá bajó la vista porque hay una planta que se mueve en el agua clarita del fondo del mar y tiene todos pelos que flotan como serpentinas pero "¡bajá la vista!" y yo miré, fui desobediente cuando se acercaban los pescados chiquitos de todos colores y pasaban al lado de las plantas carnívoras del fondo del mar. "Jurá por tu mamá que no sabés lo que hacen los muchachos grandes" te lo juro "si un muchacho se subía a la azotea mientras yo estaba dormida, me sacaba la frazada y me cogía". ¿Qué quiere decir cogía? "es una cosa mala que no se puede hacer, se puede jugar nomás, porque si una chica lo hace está perdida, está terminada para siempre". Yo

en vez de bajar la vista miré porque en el agua clarita del fondo del mar esos pelos como serpentinas que flotan se juntan de golpe y los pescaditos que van pasando por entre esos pelos quedan agarrados. "No me preguntes más porque no te lo voy a decir" la Pocha mala no me quiere decir qué le hacía el muchacho con los pelos "si no sabés lo que quiere decir no podemos jugar, sos muy chico" Pocha decime qué quiere decir cogía "no podemos jugar a eso, tiene que ser un muchacho grande, con pelos en el pito" y no le dije a la Pocha que yo había visto una cinta del fondo del mar con la planta llena de pelos que se come a los pescaditos de colores, Pocha, entonces podemos jugar a que yo soy la chica y vos sos el muchacho, porque yo no sé cómo se hace y así aprendo, y la Pocha "sí": me acuesto en la alfombra como que estoy durmiendo en la azotea y la Pocha ese día tenía puesto el vestido de florcitas verdes, viene de atrás caminando despacito y quién está espiando por la puerta un poquito abierta? ¡la tía de la Pocha se está riendo de mí! con los rulos atados también y le pregunté qué quiere decir cogía. "Pocha, sos una puerca" y la tía se volvió a la cocina. "Sos muy chico para jugar conmigo" y a la Pocha no le puedo pegar porque soy más chico, que si no le cortaba los rulos con la tijera de recortar artistas y después le hacía meter en la boca los rulos duros que se los comiera. Y después le decía "Pocha, comé este bombón" y lo que le daba era caca dura de perro que encontré por la calle. Porque por culpa de ella la Felisa me pegó. Si ahora no fuera la hora de la siesta podría ir a jugar al pesebre pero está la Pocha, no me quiso decir qué era "cogía". ¿Qué le hacía con los pelos? "el muchacho me mete el pito en el agujerito de la cola y no me deja ir, yo ya no me podía mover y el se aprovechaba y me 'cogía' ". Y que la "cogía" no me quiere decir qué es. Los pelos son los que se comen a los pescaditos en la cinta del fondo del mar. Los pelos largos primero se mueven blanditos en el agua y los pescaditos que se habían acercado? "Toto, ¡bajá la vista!" ¡ya no se ven más! porque la planta de pelos se los tragó. La chica que lo hace está perdida, está terminada para siempre, el muchacho grande viene, se acerca, ve que la Pocha duerme, le levanta despacio el vestido a florcitas verdes, ¡y la Pocha se olvidó de ponerse bombachas! y para que no se mueva el muchacho le mete el pito en el agujerito de la cola y le va pasando los pelos, que si la Pocha se queda quieta como un pescadito los pelos del chico le van comiendo todo el traste, y después la barriga, y el corazón, y las orejas, y poco a poco se la come toda. la cadenita de oro, los moños del pelo, los zapatos y las medias, el vestido a florcitas verdes y la camiseta quedan tirados en el suelo sin nada adentro. La Pocha está perdida, está terminada para siempre, no se ve nunca más. El otro vestido a florcitas azules queda colgado en el ropero.

.Puig [19]

V- ALLI DONDE ESO HABLA, GOZA Y NO SABE NADA

"Apartándose de sí misma, formándose allí toda, casi sin descanso, la escritura con un solo trazo reniega y reconoce la deuda. Hundimiento extremo de la firma, lejos del centro e incluso de los secretos que allí se comparten para dispersar hasta su ceniza.-"
Recolección de fragmentos, marcas de cuerpos escriturales, el dossier es, tambien, el lugar donde se

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

ejerce una interdicción y un secreto.-
Si " el encuentro entre la pulsión y el género es quizá la única marca de un estilo", podemos decir que los " textos lacanianos " que siguen poseen el estilo de la verdad...a medias. A medias, a-penas,esbozan las floculaciones posibles de cuerpo de (en) escritura.-
Pero el aún-en-cuerpo implica tambien la asexuación de los cuerpos. Problematiza sus sexos, sobre todo si se tiene en cuenta que los cuerpos fundan corpus. Cuerpos pulsátiles con régimen parcial, pero tambien corpus literarios, corpus históricos y escriturales cuyas articulaciones están lejos de haberse producido.-
La hipótesis que encierra el tema "cuerpo, sexo y escritura " concierne aquí a las etiquetas de Literatura, Crítica y Teoría. ¿Cuál es para nosotros el régimen de las metabolizaciones a que ha dado lugar este " país enfermo de orden " que " da pecho y espalda hacia el Océano Atlántico"?-
La excedencia o resto no metabolizable del objeto "a" abre a una reconsideración de las posiciones sexuadas a las que han dado lugar estas etiquetas.-
¿Quién lee "el principio macho y el otro que es hembra", un patógrafo? ¿Quién escribe, un psicótico?...
Por vía del psicoanálisis se puede, tal vez, mostrar los momentos en que una práctica: la escritura, hace cuerpo en literatura. O cuál es la relación (de implicancia, de transgresión) del cuerpo y el discurso. O cuál es la función de lo sexuado respecto a lo escrito.
En cada caso la pregunta es: ¿Qué goza ahí? (J.O.T)

TENER UN CUERPO

El desafío de la escritura, de hacerle cuerpo a la palabra, se instala en la distinción entre **cuerpo** y **soma**. No se nace con cuerpo, ya que éste adviene luego de la operación de marca que el lenguaje introduce en los vivientes. Y en la literatura se ordenan los **corpus**, y en el progreso mnésico de la humanidad hay los **cuerpos de letra**.

Podemos imaginar un cuerpo, duplicarlo en nuestra imagen especular, modelarlo como unidad, cargarlo, soportarlo, **"escribirlo"**.

En este enunciado aparece ya una dialéctica, facilitada por el genitivo, (¿escribe el cuerpo, o se escribe "de

él", es escrito, o se escribe con él?) del mostrar y cubrir, de ocultar (se) y dar (se) a ver. Y, junto con estos vaivenes, emerge la pregunta acerca del signo, en el sentido genérico, que lleva el cuerpo, articulando al sexo y a la escritura.

Junto con el cuerpo, también el sexo resulta de la inscripción significante, como lo que se confisca al soma y a la **a-natomía**, que, al contrario de lo que sostenía Freud, **no es el destino**.

Y la escritura no se sustrae a esta dialéctica, abriéndose a un horizonte profético, desgarrando el caos, fundando, inventando, porque la lengua no alcanza, y estalla en las infinitas grafías, en la confusión que vuelve, regulada, con las leyes que ordenan el mundo, y que postergan, aún ilusoriamente lo que espera a cada uno cuando ya no hay palabras.

S. Romano Sued [20]

EROTISMO

El espacio barroco es pues el de la superabundancia y el desperdicio. Contrariamente al lenguaje comunicativo, económico, austero, reducido a su funcionalidad --servir de vehículo a una información--, el lenguaje barroco se complace en el suplemento, en la demasía y la pérdida parcial de su objeto. O mejor: en la búsqueda, por definición frustrada, del *objeto parcial*. El "objeto" del barroco puede precisarse: es ese que Freud, pero sobre todo Abraham, llaman *objeto arcaico*, seno materno, excremento --y su equivalencia metafórica: *oro, materia* constituyente y soporte simbólico de todo lo barroco--, mirada, voz, *cosa* para siempre extranjera a todo lo que el hombre puede comprender, asimilar(se) del otro y de sí mismo, residuo que podríamos describir como la (a)lteridad, para marcar en el concepto el aporte de Lacan, que llama a ese objeto precisamente (a).

El objeto (a) en tanto que cantidad residual, pero también en tanto que caída, pérdida o desajuste entre la realidad y la imagen fantasmática que la sostiene, entre la obra barroca visible y la saturación sin límites, la proliferación ahogante, el horror vacui, preside el espacio barroco. El suplemento --otra voluta, ese "otro ángel más" de que habla Lezama-- interviene como constatación de un fracaso: el que significa la presencia de un objeto no representable, que resiste a franquear la línea de la alteridad: *(a)licia* que irrita a *Alicia* porque esta última no logra hacerla pasar del otro lado del espejo.

La constatación del fracaso no implica la modificación del proyecto, sino al contrario, la repetición del suplemento; esta repetición obstinada de una cosa inútil --puesto que no tiene acceso a la entidad simbólica de la obra--, es lo que determina al barroco en tanto que *juego* en oposición a la determinación de la obra clásica en tanto que *trabajo*. La exclamación infalible que suscita toda capilla de Churriguera o del Aleijadinho, toda estrofa de

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

Góngora o de Lezama, todo acto barroco, ya pertenezca a la pintura o a la repostería - "¡Cuánto trabajo!"-, implica un apenas disimulado adjetivo: ¡Cuánto trabajo *perdido*, cuánto juego y desperdicio, cuánto esfuerzo sin funcionalidad! Es el superyó del homo faber, el ser-para-el-trabajo el que aquí se enuncia impugnando el regodeo, la voluptuosidad del oro, el fasto, la desmesura, el placer.

Juego, pérdida, desperdicio y placer: es decir, erotismo en tanto que actividad puramente lúdica, que parodia la función de reproducción, transgresión de lo útil, del diálogo "natural" de los cuerpos.

En el erotismo de la artificialidad, lo cultural, se manifiestan en el juego con el objeto perdido, juego cuya finalidad está en sí mismo y cuyo propósito no es la conducción de un mensaje --el de los elemento reproductores en este caso--, sino su desperdicio en función del placer.

Como la retórica barroca el erotismo se presenta en tanto que ruptura total del nivel denotativo, directo y "natural" del lenguaje --somático--, como la perversión que implica toda metáfora, toda figura. No es un azar histórico si en nombre de la moral se ha abogado por la exclusión de las figuras en el discurso literario.

S.Sarduy [21]

DEL CUERPO A LA LETRA

Cuando intentamos aprehender el cuerpo, nos enfrentamos más a una ausencia que a un desvanecimiento. Aprehender (greifen) el cuerpo con las manos, las palabras o los conceptos (Begriff) es aprehender una ausencia. Hablar del cuerpo tambien será de algún modo ir en contra de la corriente: cuando se habla, en general, el cuerpo se ausenta. Tal vez este sea, sin embargo, el medio para descubrir la naturaleza del "Agujero", donde se ubica la fantasía, y la función del límite en el que aparece el verbo.

I. LA AUSENCIA DEL CUERPO

En general, el *cuerpo* está ausente del *discurso*, como si por esencia, uno fuese antinómico del otro. No obstante será necesario, y este es el comienzo del análisis, hacer aparecer el cuerpo en el discurso. ¿Acaso la aventura analítica no comenzó con el cuerpo parlante de las histéricas?

Ausente del discurso, también y antes de nada, el cuerpo está ausente para otro cuerpo. Ange Duroc se encierra con llave cuando su madre sale y no quiere abrirle más para mantener y dominar esta ausencia, ese cuerpo.

De un modo general, la ausencia es ausencia del cuerpo amado; si bien se hacen hermosos poemas sobre su ausencia, es más difícil hablar de su presencia. La presencia del cuerpo se expresa como el tiempo de un amor: la distancia, el acercamiento y la posesión, el cuerpo a cuerpo, sin escatimarse (*à "corps perdu"*), la sombra del cuerpo perdido, el

éxtasis, los cuerpos extraños, cuerpos separados...

En el caso de Célestin, la pregunta es: ¿cómo salir de la indiferencia, cómo escapar al estado de no-separación? Se queja de su "indiferencia" que hasta marca el tono de su discurso en análisis. Se siente indistinto, teme ser desenmascarado y no obstante no quisiera ser tomado por otro: si un accidente lo desfigtura no aceptaría esconder la cicatriz que por fin lo singularizaría. Sus fantasías son: disolverse en el aire o en el agua, bañarse, nadar entre dos aguas, jugar con las corrientes, abandonarse eufóricamente, atacar en la orilla como si arrojase el ancla: se diferencia por fin. Antes de que naciera muere una hermana, Célestine, de la que lleva el nombre privado del "ne". Desde el principio está destinado a cubrir el vacío, la ausencia: está en el lugar de una falta, de su hermana muerta. ¿Cómo podría entonces acceder él mismo a la falta; cómo podría llegar a distinguirse de su vocación de encubridor del vacío, del cubre-agujero? Sin embargo Célestin, única obra maestra de su madre, es también en su vida ese falo conquistador: es diferente en cuanto al sexo, ¿pero acaso ha nacido?

II ¿COMO APARECE EL CUERPO?

El cuerpo aparece como separado y diferenciado a la vez. Es necesario distinguir (antes de conjugarlos para fundar el concepto de diferencia) el orden de la *diferenciación* (sexual).

La histérica *nació* demasiado pronto, está demasiado segura de su separación. La proyecta sobre su cuerpo desde el momento en que surge la pregunta ("¿Soy hombre o mujer?") de la diferenciación sexual. Hay captura precoz en su cuerpo, caído o rechazado demasiado rápido como separado, demasiado pronto como *uno*. Habiendo vivido la experiencia del *uno* de su cuerpo, caído o rechazado demasiado pronto, intenta dominar la separación recreándola.

En cambio el obsesivo está inseguro en cuanto a la separación, pero precoz partenaire de su madre ha cargado muy pronto, el signo de la diferenciación sexual: el falo. Instalado en su cuerpo, caparazón o castillo, *es* el falo y proyecta su posición de objeto sexual diferenciado sobre cualquier perspectiva de separación como cuerpo nacido: "¿Es o no es?". ¿Cómo puede situarse como ser vivo, distinguirse del falo paterno, puesto que es el falo, garantía de la diferencia? ¿Qué puede querer decir ser sexuado, para un sujeto que no fue engendrado?

III. LA NATURALEZA DEL CUERPO COMO APARECE EN LA EXPERIENCIA

La experiencia afirma que el cuerpo es una *superficie: límite* para la histérica (fantasía de envoltura, de separación), *resistencia* para el obsesivo (fantasía de la funda de piel que se querría inviolable). La relación simétrica entre el exterior y el interior es una engañosa apariencia que el cuerpo mantiene, pero que la experiencia analítica invalida. La superficie está cerrada --como una banda de Moebius-- en la medida en que puede delimitar un vacío (o un lleno), afectada por agujeros que comunican puntos que están a la vez del *mismo* y del *no-mismo* (otro) lado de la superficie. En lugar de una, esta superficie debe ser llamadas *no-dos*.

En tanto no-dos este cuerpo-superficie es el lugar elegido por la *diferenciación*. Cuerpo de placer, experimenta en tanto superficie no-dos la abolición del límite: placer del

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

contacto consigo mismo (dedo en la boca, etc.), placer del contacto con otro cuerpo; lo sensible tiene tiene dos caras, es experiencia de la diferencia entre similar y no similar, para todos los sentidos, y para la superficie entera (y no sólo para los bordes y los agujeros, lugares privilegiados).

Efectivamente es en el cuerpo sensible, superficie no-dos, donde se encuentra la raíz de toda diferenciación posible, y del modelo de toda discriminación, fundamentalmente lógica.

IV. DEL CUERPO A LA LETRA

En la versión más simple, el cuerpo es superficie. ¿Cómo límite tangible, sensible, aspecto del no-dos está afectado por el tiempo? Como tangible, en su función limitante, es intemporal, imborrable.

Pero en particular, en cuanto se separa un pequeño fragmento de la superficie se hace evidente la diferencia: afecta el cuerpo, o se destina a otro cuerpo.

Aquí aparece el *significante*, lo que Freud denomina "*el concepto inconsciente*", hablando de la unidad paradojal de una "cosita que puede ser separada del cuerpo", heces, niño o pene. Ese pedazo "movil" que puede ser separado, al esbozar un lugar de separación, *transgrede*, en el sentido literal del término, la función de límite de la superficie. Y como límite, marca la diferencia, trascendiendo así la huella borrable de lo sensible: el dolor de la herida se transforma en cicatriz imborrable. La transgresión donde aparecía la letra, puede ser encontrada en el orgasmo, o en el goce sádico, como transgresión objetivada. A partir de aquí se puede entender lo que es el "agujero" donde se ubica la fantasía: conjunción de la dehiscencia de la superficie no-orientada, con la separación del pequeño fragmento del cuerpo, que lo orienta: el ägujero" es una ventana que se abre con y sobre el concepto inconsciente, o sea el significante.

Esto permite captar las relaciones fundamentales del significante con la marca indeleble (el desprendimiento) que al instaurar el corte en el no-dos, hace surgir la transgresión radical que instituye el cero de la falta (*manque*). Sólo allí aparece el cero de la falta como cero y no solamente como falta. Allí se "encarna" el significante, en la medida en que el corte hace surgir el cero de la falta y el uno polarizante del rasgo.

La letra A o Û aparece en el lugar de la transgresión del cuerpo-superficie, y en el espacio de la separación de los cuerpos. De este modo el significante se puede considerar anclado en el cuerpo o separado de él.

El título "del cuerpo a la letra", indica superficialmente que sólo se encaró aquí lo que del cuerpo funda, "encarna", la letra. Esta elección, que va en contra de la corriente del movimiento natural del discurso, no implica en absoluto desconocer o renegar de aquello que en la letra marca, sostiene y garantiza el cuerpo separado, sexuado... y a menudo ausente.

CONCLUSION

Sólo es posible una teoría correcta del discurso si se asegura una posición correcta del cuerpo. A la luz del psicoanálisis el cuerpo aparece como el límite que transgrede el orden del discurso.

S.Leclaire [22]

AUN

El amuro es lo que aparece en señales extrañas sobre el cuerpo. Son esos caracteres sexuales que vienen de más allá, de ese lugar que creíamos poder escudriñar en el microscopio bajo la forma del germen; del cual quiero señalarles que no se puede decir que sea la vida ya que tambien acarrea la muerte, la muerte del cuerpo, porque lo repite. De ahí le viene el *aun en cuerpo*. Es falso, pues, decir que hay separación del soma y el germen, ya que, por hospedar este germen, el cuerpo lleva huellas. Hay huellas en el amuro.
Pero no son más que huellas. El ser del cuerpo, ciertamente, es sexuado, pero esto es secundario, como dicen y como lo demuestra la experiencia, de estas huellas no depende el goce del cuerpo en tanto simboliza al Otro.

.....

Ciertamente, lo que aparece en los cuerpos bajo esas formas enigmáticas que son los caracteres sexuales conforma al ser sexuado. Sin duda. Pero el ser ser es el goce del cuerpo como tal, es decir como asexuado, ya que lo que se llama el goce sexual está marcado, dominado, por la imposibilidad de establecer como tal, en ninguna parte en lo enunciable, ese único Uno que nos interesa, el Uno de la relación *proporción sexual*.
Lo demuestra el discurso analítico, en aquello de que a uno de esos seres como sexuado, al hombre en cuanto provisto del órgano al que se le dice fálico -dije al que se le *dice-, el sexo corporal, el sexo de la mujer-dije de la mujer, cuando justamente no hay la mujer, la mujer no toda es-el sexo de la mujer no le dice nada, a no ser por intermedio del goce del cuerpo.*
Llegaría más lejos todavía: el goce fálico es el obstáculo por el cual el hombre no llega, diría yo, a gozar del cuerpo de la mujer, precisamente porque de lo que goza es del goce del órgano.

.....

El análisis presume que el deseo se inscribe a partir de una contingencia corporal.
Les recuerdo qué soporte doy a este término de contingencia. Al falo-tal como el análisis lo aborda en tanto que punto clave, punto extremo de lo que se enuncia como causa del deseo-la experiencia de su vida cesa de no escribirlo. En este cesa de no escribirse radica el filo de lo que he llamado contingencia.
Lo necesario, a su vez nos lo introduce el *no cesa*. El no cesa de lo necesario es el *no cesa de escribirse*. A esta necesidad, en efecto, nos lleva aparentemente el análisis de la referencia al falo.
El *no cesa de no escribirse*, en cambio, es lo imposible, tal como lo defino, de que no pueda en ningún caso escribirse, y con ello designo lo tocante a la relación sexual: la relación sexual no cesa de no escribirse.

.....Si algo pude introducirnos en la dimensión de lo escrito como tal, es el percatarnos de que el significado no tiene nada que ver con los oídos, sino sólo con la lectura, la lectura de lo que uno escucha del significante. El significado no es lo que se escucha. Lo que se escucha es el significante. El significado es el efecto del significante.

.....

Lo que se nos ofrece para que lo leamos de lo que por el lenguaje existe, o sea, lo que viene a tramarse como efecto de su erosión -es así como defino lo escrito- no puede desconocerse.

.....El análisis vino a anunciarnos que hay saber que no

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

se sabe, un saber que tiene su soporte en el significante como tal.

.....

Así se deduce de que el saber está en el Otro, que nada debe al ser a no ser el haber sido vehículo de su letra. De donde resulta que el ser pueda matar allí donde la letra reproduce, pero nunca el mismo, nunca el mismo ser de saber.

J.Lacan [23]

PERLONGHER

Evita vive

I

Conocí a Evita en un hotel del bajo, ¡hace ya tantos años! Yo vivía, bueno, vivía, estaba con un marinero negro que me había levantado yirando por el puerto. Esa noche, recuerdo, era verano, febrero quizás, hacía mucho calor. Yo trabajaba en un bar nocturno, atendiendo la caja, hasta las tres de la mañana. Pero esa noche justo me peleé con la Lelé, ay la Lelé, una marica envidiosa que me quería sacar todos los tipos. Estábamos agarrándonos de las mechas detrás del mostrador, justo se aparece el patrón: "Tres días de suspensión, por bochinchera", qué me importaba, rapidito me volví para la pieza, abro... y me la encuentro a ella, con el negro. Claro, en el primer momento me indigné, además ya venía engranada de pelearme con la otra, casi me le tiro encima sin mirarla siquiera, pero el negro -dulcísimo- me dirigió una mirada toda sensual y me dijo algo así como: Veníte que para vos también alcanza. Bueno, en realidad que no mentía, porque la verdad que con el negro era yo la que abandonaba por cansancio, pero el primer momento, qué sé yo, los celos, el hogar, la cosa que le dije: Bueno, está bien, pero ésta ¿quién es ? El negro me mordió un labio porque vio que yo había entrado en la sofocación, y a mí, en esa época, cuando me venía una rabieta era terrible -ahora no tanto, estoy, no sé, más armoniosa-. Pero en ese tiempo era lo que podía decirse una marica mala, de temer. Ella me contestó, mirándome a los ojos (hasta ese momento tenía la cabeza metida entre las piernas del morocho y, claro, estaba en la penumbra, muy bien no la había visto): "¿Cómo, no me conocés? Soy Evita". "¿Evita?", -dije, yo no lo podía creer- "¿Evita, vos?" -y le prendí la lámpara en la cara. Y era ella nomás, inconfundible, con esa piel brillosa, brillosa, y las manchitas del cáncer por abajo, que -la verdad- no le quedaban nada mal. Yo me quedé como muda, pero claro, no era cosa de aparecer como una bruta que se desconcierta ante cualquier visita inesperada. "Evita, querida" -ay, pensaba yo- "¿no querés un poco de cointreau?" (porque yo sabía que a ella le encantaban las bebidas finas). "No te molestes, querida, ahora tenemos otras cosas que hacer, ¿no te parece?". "Ay, pero esperá", le dije yo, "contáme de dónde se conocen, por lo menos". "De hace mucho, preciosa, de hace mucho, casi como del Africa" (después Jimmy me contó que se habían conocido hace una hora, pero son matices que no hacen a la personalidad de ella, era tan hermosa!) "¿Querés que te cuente cómo fue?" Yo ansiosa, total igual tenía el encame asegurado. "Sí, sí, ay Evita, no querés un cigarrillo?", pero me quedé con las ganas para siempre de enterarme de esa mentira (o me habrá mentido el negro, nunca lo supe) porque Jimmy se pudrió de tanta charla, y dijo: "Bueno, basta", le agarró la cabeza -ese rodete todo desecho que tenía- y se la puso entre las piernas, la verdad es que no sé si me acuerdo más de ella o de él, bueno yo soy tan puta, pero de él no voy a hablar hoy, lo único el negro ese día estaba tan gozoso que me hizo gritar como puerca, me llenó de chupones, en fin; después al otro día ella se quedó a desayunar y mientras Jimmy salió a comprar facturas, ella me dijo que era muy feliz, y si no quería acompañarla al Cielo, que estaba lleno de negros y rubios y muchachos así. Yo

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

mucho no se lo creí, porque si fuera cierto, para qué iba a venir a buscarlos nada menos que a la calle Reconquista, no les parece, pero no le dije nada, para qué; le dije que no, que por el momento estaba bien, así, con Jimmy (hoy hubiera dicho "agotar la experiencia", pero en esa época no se usaba), y que, cualquier cosa, me llamara por teléfono, porque con los marineros, viste, nunca se sabe. Con los generales tampoco, me acuerdo que dijo ella, y estaba un poco triste. Después, tomamos la leche y se fue. De recuerdo me dejó un pañuelito, que guardé algunos años, estaba bordado en hilo de oro, pero que después alguien, no supe quién, se lo llevó (han pasado tantos, tantos). El pañuelito decía Evita y tenía dibujado un barco.¿El recuerdo más vivo? Bueno, ella tenía las uñas largas muy pintadas de verde -que en ese tiempo era un color muy raro para uñas- y se las cortó, se las cortó para que el pedazo inmenso que tenía el ma ne o me ent a a más y más, y ella le mordía las tetillas y gozaba, así de esa manera era como más gozaba.

II

Estábamos en la casa donde nos juntábamos para quemar, y el tipo que traía la droga ese día se aparece con una mujer de unos 38 años, rubia, un poco con aires de estar muy reventada, sobrecargada de maquillaje, con rodete... Yo le veía cara conocida y supongo que los otros también, pero era un poco bobo, andaba con Jaime que se estaba picando con Intilasa y yo le tenía la goma, se lo comenté en voz baja y él me dijo algo sí como: cortála loco sabés que sí - siempre tenía los ojos en blanco, incluso cuando cogíamos parecía hacerlo de modo impersonal. Nos sentamos todos en el piso y ella empezó a sacar joints y joints, el flaco de la droga le metía la mano por las tetas y ella se retorcía como una víbora, después quiso que la picaran en el cuello, los dos se revolcaban por el piso y los demás morábamos, Jaime apenas me daba un beso largo, muy suave, para eso sí que era genial, porque dos pendejos repálidos se rayaron entre los gay y la vieja, y se fueron, pero estaban los blues en la puerta y a los cinco minutos se aparecieron todos con el subcomisario inclusive, chau loco, acá perdimos, menos mal que no había ningún menor porque Jaime había cumplido los 18 la semana pasada, pero igual loco, le habíamos pedido el rouge a Evita y estábamos casi todos pintados como puertas tipo Alice Cooper. Los azules entraron muy decididos, el comi adelante y los agentes atrás, el flaco que andaba con un bolso lleno de pot le dijo: Un momento, sargento, pero el cana le dio un empujón brutal, entonces ella que era la única mujer se acomodó el bretel de la solera y se alzó y: "Pero pedazo de animal, cómo vas a llevar presa a Evita?" El oficine pálido, los dos agentes sacaron las pistolas, pero el comi les hizo un gesto que se volvieran a la puerta y se quedaran en el molde. "No, que oigan, que oigan todos -dijo la yegua- ahora me querés meter en cana cuando hace 22 años, sí, o 23, yo misma te llevé la bicicleta a tu casa para el pibe, y vos eras un pobre conscripto de la cana, pelotudo, y si no me querés creer, si te querés hacer el que no te acordás, yo sé lo que son las pruebas". (Chau, fue un delirio increíble, le rasgó la camisa al cana a la altura del hombro, y le descubrió un verruga roja gorda como una frutilla, y se la empezó a chupar, el taquero se revolvía como una puta, y los otros dos que estaban en la puerta fichando primero se cagaban de risa, pero después se empezaron a dar cuenta que sí, que la mina era Evita). Yo aproveché para chuparle la pija a Jaime delante de los canas que no sabían qué hacer, donde meterse; de pronto el flaco del trafic entró en el circo y se puso a gritar: compañeros, compañeros, quieren llevar presa a Evita, por el

pasillo, la gente de las otras piezas empezó a asomarse para verla, y una vieja salió gritando: Evita, Evita, vino desde el cielo. La cosa es que los canas se las tomaron, largaron a los dos pendejos que encima se hacían muy los chetos, y ella se fue caminando muy tranquila con el flaco, diciéndole que estaba en el patio primero y después en la puerta: "Grasitas, grasitas míos, Evita lo vigila todo, Evita va a volver por este barrio y por todos lo barrios para que no les hagan nada a sus descamisados", chau loco, hasta los viejos lloraban, algunos se le querían acercar, pero ella les decía: ahora debo irme, debo volver al Cielo, decía Evita. Nosotros nos quedamos un poco más y ya nos íbamos, entonces algunas tipas nos hicieron pasar a las habitaciones para que les contáramos -las mismas que hasta hacía una hora nos habían hecho una guerra que no podía ser-. Jaime y yo les hicimos toda una historieta, ella decía que había que drogarse porque se era muy infeliz, y chau, loco, si te quedabas down era imbancable. Claro, la gente no nos entendía, pero como no estábamos haciendo laburo de base sino public relations para tener un lugar no pálido donde tripear, no nos importaba. Estábamos relocos y las viejas déle coparse con el llanto, nosotros les pedimos que ese bajón de anfeta lo cortaran, sí, tal, Evita iba a volver, había ido a hacer un rescate y ya venía, ella quería repartirle un lote de marihuana a cada pobre para que todos lo humildes andaran superbien, y nadie se comiera una pálida más, loco, ni un bife.

III

Si te digo dónde la vi la primera vez, te mentiría. No me debe haber causado ninguna impresión especial, la flaca era una flaca entre las tantas que iban al depto de Viamonte, todas amigas de un marica joven que las tenía ahí, medias en bolas, para que a los gauchos se nos parara todo. La cosa es que todos -y todas- sabían dónde podrían encontrarnos en el snack de Independencia y Entre Ríos. Allí el putito Alex nos mandaba, cada vez que podía, viejos, viejas, que nos adornaban con un par de palos, así después a él le hacíamos gratis el favor y no le andábamos afanando el grabador ni las pilchas. De esa me acuerdo por cómo se acercó, en un Carabela negro manejado por un mariconcito rubio, que ya me lo había garchado en el Rosemarie. Con las pibas estábamos haciendo pinta junto al puesto de flores, así que me llamó aparte y me dijo: "Tengo una mina para vos, está en el coche." La cosa era conmigo, nomás. Subí.

"¿Me llamo Evita, y vos?" "Chiche", le contesté. "Seguro que no sos un travesti, preciosura. A ver, Evite qué" "Eva Duerte, me dijo, y por favor, no seas insolente o te bajás" "¿Bajarme? ¿Bajárseme a mí?", le susurré en la oreja mientras me acariciaba el bulto -"dejame tocarte la conchita, a ver si es cierto". ¡Hubieras visto cómo se excitaba cuando le metí el dedo bajo la trusa!

Así que fuimos al hotel de ella, el putito quiso ver mientras me duchaba y ella se tiraba en la cama. También, con el pedazo que tengo, hacen cola para mirarlo nomás. Ella era una puta ladina, la chupaba como los dioses. Con tres polvachos la dejé hecha, y le guardé el cuarto para el marica, que, la verdad, se lo merecía. La mina era una mujer, mujer. Tenía una cascada, como la locutora. Me pidió que volviera, si precisaba algo. Le contesté no, gracias. En la pieza había como un olor a muerta que no me gustó nada. Cuando se descuidó, abrí un estuche y le afané un collar. Para mí que el puto Francis se

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

dio cuenta, cuando me lo terminé de garchar me dijo, con la boca chorreando leche: "Todos los machos del país te envidiarían, chiquito: te acabás de coger a Eva". Ni dos días habían pasado, llego a casa y me encuentro a la vieja llorando en la cocina, rodeada por dos canas de civil. "Desgraciado -me grita- cómo pudiste robar el collar de Evita."

La joya estaba sobre la mesa. No la había podido reducir porque, según el Sosa, era demasiado valiosa para comprarla él, no me quiso estafar. Los de Coordina no me preguntaron nada, me dieron una paliza brutal, y me advirtieron que si contaba algo de lo del collar, me reventaban. De esa esquina y del depto de los trolos los vagos nos borramos. Por eso, los nombres que doy acá son todos falsos.

BIBLIOGRAFIA CITADA

I-

1-DERRIDA, JACQUES: *"La ley del género"*, en GLYPH, nº7, 1980 (traducción Jorge Panesi).

2-VON MAHLSDORF, CHARLOTTE: ***Yo soy mi propia mujer***. Ed. Tusquets, Barcelona, 1994.

3-LEMEBEL, PEDRO: ***La esquina es mi corazón***. Ed. Cuarto Propio, Santiago de Chile, 1995.

4-LAMBORGHINI, OSVALDO: *Sebregondi retrocede*, en ***Novelas y cuentos***. Ed. del Serbal, Barcelona, 1988.

5-ECHAVARREN, ROBERTO: ***Ave roc***. Ed. Bajo la luna nueva, Rosario, 1994.

6-DELEUZE, GILLES y GUATTARI, FELIX: ***Mil mesetas***. Ed. Pretextos, Valencia, 1988.

II-

7-ORTIZ,LOURDES: ***Urraca***, Ed. Tusquets, Barcelona, 1981.

8-GLANTZ, MARGO: ***La lengua en la mano***. Ed Premia, México, 1983.

9-ELTIT, DIAMELA: ***Vaca sagrada***. UNAM, México, 1992.

10-RICHARD, NELLY: ***La estratificación de los márgenes***. Ed. Francisco Zegers, Santiago de Chile, 1989

11-AIRA, CESAR: "El feminismo debe tomar la vía del terror", en SUPLEMENTO CULTURAL, EL CRONISTA COMERCIAL, agosto 1986.

12-MERCADO, TUNUNA: "La superficie pulida", en DEBATE FEMINISTA, año 2, vol.3, marzo 1991.

13-ELTIT, DIAMELA - ***Los vigilantes***, Ed.Sudamericana, Santiago de Chile, 1994.

14-DERRIDA, JACQUES - ***Espolones. Los estilos de Nietzsche***. Ed. Pretextos, Valencia, 1981.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

III-

15- BAUDELAIRE,CHARLES: ***Obras Críticas***. Ed Aguilar, Madrid, 1957.

16-BENJAMIN, WALTER: ***Iluminaciones II - Poesía y capitalismo***. Ed Taurus, 1988.

17-THONIS, LUIS: "Capullos caídos" en ***Cuerpos inéditos***. Ed. GEL, Buenos Aires, 1995.

18-DE AZUA, FELIX: "El artista de la modernidad" en LA CAJA, nº6, nov-dic 1993.

IV-

19-PUIG, MANUEL: ***La traición de Rita Hayworth***. Ed. Jorge Alvarez, Buenos Aires, 1968.

V-

20-ROMANO SUED,SUSANA: texto inédito.

21-SARDUY,SEVERO: ***Barroco***. Ed. Sudamericana, Buenos Aires, 1974.

22-LECLAIRE, SERGE: ***El objeto del psicoanálisis***, SXXI, Buenos Aires, 1975.

23-LACAN, JACQUES: ***Aún***. Ed Paidós, Buenos Aires, 1975

Los textos de Néstor Perlongher son:

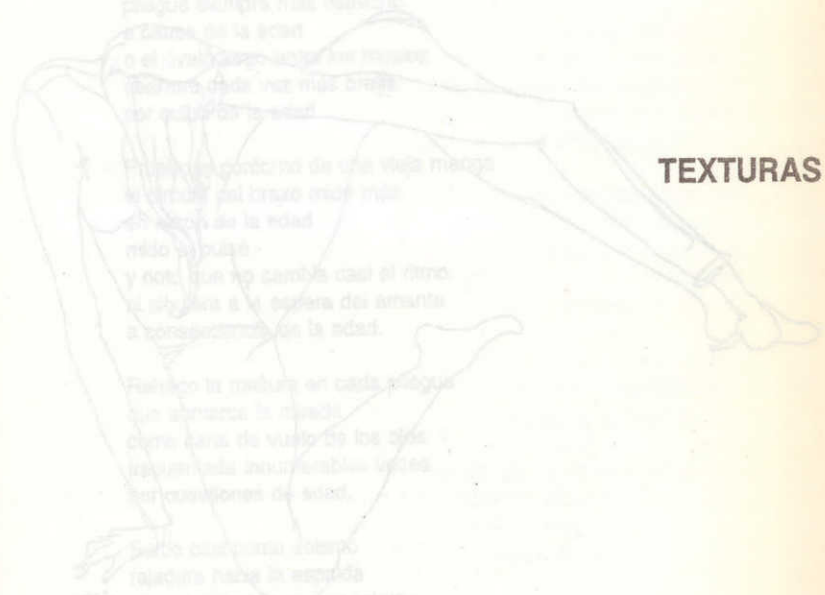
"Cadáveres", en ***Alambres***, Ultimo Reino, Buenos Aires, 1987.

"Evita vive", en **Cerdos & Peces**, mayo 1987.

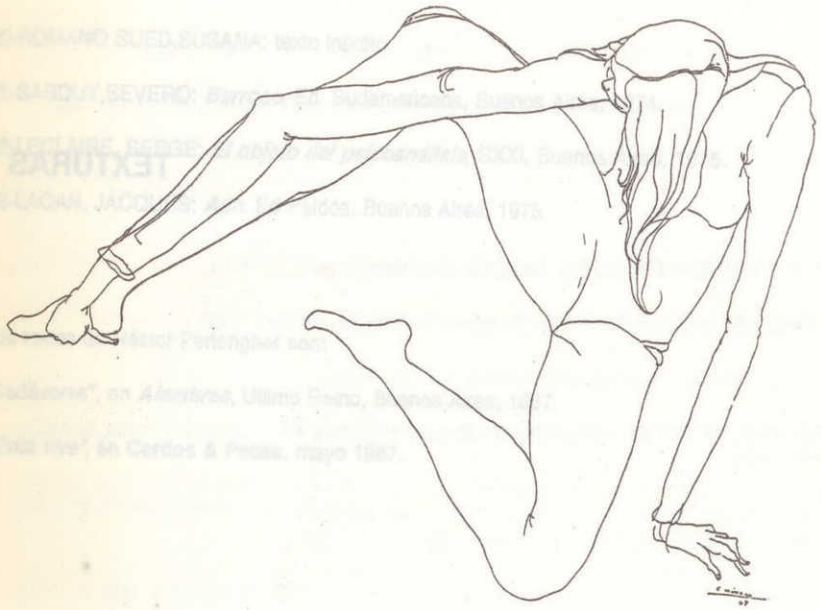
---

* El presente **Dossier** fue preparado especialmente para **TRAMAS...** por *Sandra Garabano, Gabriel Giorgi, Gustavo Pablos y Jorge Omar Torioni.*

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar



TEXTURAS



POESIA

I. Susana Romano Sued

CORPORAE[1]

Tomo las distancias
las medidas del cuerpo
ángulos no convencionales
como la separación entre el perfil
y la mano
como la cercanía entre el surco bajo el pecho
y el pecho
pliegue siempre más estrecho
a causa de la edad
o el óvalo largo entre los muslos
abertura cada vez más breve
por culpa de la edad.

Pruebo el contorno de una vieja manga
el círculo del brazo mide más
en razón de la edad
mido el pulso
y noto que no cambia casi el ritmo
ni siquiera a la espera del amante
a consecuencia de la edad.

Rehago la mesura en cada pliegue
que enmarca la mirada
como carta de vuelo de los ojos
frecuentada innumerables veces
por cuestiones de edad.

Surco casi como abismo
rajadura hacia la espalda
pliegue húmedo que se interna
con arreglo a la edad.

Calenda obligada
dedicación al cuerpo

1 Este poema integra el último libro editado por Susana Romano, ***Escrituriental***, Argos, Córdoba, 1994, página 19.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

siempre tarde
dilatada

en virtud de la edad.

Il. Juan Filloy

ELEGIA DEL CADAVER PRECOZ[1]

He aprendido el idioma de la muerte
para no desorientar cuando cruce
los vados inmediatos de la vida
en el viaje a la esencia de mí mismo,
Por eso, anticipándome
a las claudicaciones de la carne,
me hizo experto el estudio del éxtasis,
minucioso la técnica de los estertores
y sutil el blondinismo de las agonías.

Ser mortal implica estar enfermo.
La curación reside en la infinita
panacea de la muerte,
desatando las almas a la euforia
de vivir virtualmente sus ensueños.

¡Cómo se equivocan los que buscan
concomitancias terrestres
y equivalencias humanas
en la vida de ultratumba!
La muerte no es un hangar de suspiros
ni el reducto de gases lacrimógenos:
¡La muerte es un patio de estatuas retóricas
en una almoneda de alegorías!...

Asomando al brocal de la noche
de innumerables noches despoetizadas
he seguido los cursos gratuitos
de la muerte pútrida y efectiva.

1 Tomado de ***Elegías***, Ediciones Argos, Córdoba, 1994, páginas 27-28.

¡Qué religión dinámica
de ausencias presentes
de efluvios astrales
y de sombras diáfanas!

Yo supe entonces
la mise en onde de las almas
sondeando el océano cósmico del ritmo,
un océano de artilugios estelares
en que uno se sumerge para arriba.
Yo supe entonces
cómo tejen guirnaldas las voces melódica
en paisajes radiantes de claves de laberinto
los númenes que zafan del banco de su carne.
Yo supe entonces
la prosodia inaudita de los símbolos
y la sintaxis
que traba los silencios del enigma,

Después
piloto eterno de la eternidad
con mi diploma bajo el brazo
me remonté en las alas de un bostezo
a la superficie neutra de mí mismo:
¿Qué me importa la gloria de la vida
si la vida es un *chantage* de la muerte!

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

III. Hernán Jaeggi

XXI[1]

sor juana

como una llama sin sexo te mueves
entre los cuerpos y las sombras inasibles
de tu noche mística
y te consumes en el éxtasis del saber
y no del salvarse
y llevas entre las piernas unos pétalos de
[eterna sed
que toda el agua del cielo no alcanza a calmar.

XXII

camila

amaste con el cuerpo
mientras el alma -esa bestia-
cubría el mundo con su letanía
del tambor ritual.
(...)

XXIII

isadora

(...)
cae la túnica lechosa y tu desnudez brilla
como el salvaje sol griego
deslumbrante como la locura.
tú eres la desesperación de los avaros
que mezclan su semen con el agua fría.

1 Los fragmentos de estos poemas de Hernán Jaeggi fueron seleccionados de su libro (conjunto): Hernán Jaeggi ***Las manos en el fuego*** / Susana Arévalo ***Cenotafio***, Ediciones de los autores, Córdoba 1987. TRAMAS... agradece a Daniel López Salort quien nos sugirió que los incluyéramos entre estas páginas.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

XXIV

alfonsina

sientes el aroma de mujer que sube
entre tus muslos que ceden
a la secreta caricia de una rodilla.
pero los hombres no lo sabrán.
solamente el mar.

IV. Enrique Blanchard

DEL FANTASMA[1]

Cuando se dice: 'un cuerpo fue hallado',¿qué es lo que se está diciendo?

Escribo al antiguo: Nos dimos las caras sin perfilar un rostro, una misma máscara que careciera de uñas. Y empujar la rueda, ciegos insensatos, empujar la rueda que lo empuja. Un disipar de yugos entre correntadas y hablas.

El horóscopo negro de figuras blancas sobre el torso, pero sin poder echar las cartas de otro cuerpo: bien sabías lo inútil siendo al cabo es ocultar las relaciones culpables.

Empujar la rueda: ya se sabe.

Se excita. Me callo. Lo entiendo.

Me dice que el Emperador era la Diosa de pechos sustitutos. Pero de noche, trastornada, su erecto sexo desdecía.

Sacrificio y escándalo en el Imperio. Empujar la rueda.

Traduzco tu alarde y tu cuerpo ataviado de misterios.

Como el padre que advirtió a su hijo no mirando a las mujeres y lo asedió con los hombres: tampoco a éstos miraba. Lo azotó donde invisiblemente duele y las apariencias engañan. Su cólera le dio muerte. Y murió por ser el monstruo que a sí mismo se bastaba.

1 Este poema de Blanchard fue seleccionado de su libro ***Desnudo de Espectro***, Ediciones Correo Latino, Buenos Aires, 1991, página 29 y ss.

Empujar la rueda: lo que está del otro lado nos atrae como atraidos somos de la sombra de sus espaldas.

Una máscarda de horror sirva para esconder la endeble blancura de tu cuerpo. ¿Tanto importaba ese mancebo? Y esa llave puesta tras las huellas hable con acasos y silencios.

Empujar la rueda, ciegos insensatos, empujar la rueda que lo empuja.

Te has hecho los bucles y te quieren igual. Culpa y sosiego de profilácticos enanos que barren la torre de lilas y sorteos. Y desfila una comparsa de muslos entre ondas corridas del deseo.

Empujar la rueda, pero sin cegarla.

Tu cuerpo con el hechizo de un bajorrelieve intacto, hallado entre reliquias de la ciudad en ruinas, inmolada su amante anual al acostarse cada invierno.

Empujar la rueda: un solo ojo de cráter podrá más que mi mirada, la de muy lejano alcance. ¡Siempre perdías todo lo que bien ganabas!

Corría su sangre entre bocas y rebaños para su resurgimiento. Corría tu cuerpo entre máscaras y lenguas que otro azar devolvía a la tierra. Empujar la rueda que lo empuja: gigante al lado del enano, enano al lado del gigante. Igual al desigual es la linde.

Había calzado altas botas en las musculosas piernas de pies ligeros. Se me cayeron fajinas dejando el vello al desnudo. De mi entronque mansos leones se hacían acariciar la melena para obtener sosiego. Hambrientos leones que rugen desde siempre acompañando el desatino.

Y es así que quien como yo necesite cerrar las puertas para su placer, también exigirá algún esclavo depilado para su regocijo.

Empujar la rueda que lo empuja. Y un pie afuera.

PROSA

I. Osvaldo Lamborghini

EL NIÑO PROLETARIO

Desde que empieza a dar sus primeros pasos en la vida, el niño proletario sufre las consecuencias de pertenecer a la clase explotada. Nace en una pieza que se cae a pedazos, generalmente con una inmensa herencia alcohólica en la sangre. Mientra la autora de sus días lo echa al mundo, asistida por una curandera vieja y reviciosa, el padre, el autor, entre vómitos que apagan los gemidos lícitos de la parturienta, se emborracha con un vino más denso que la mugre de su miseria.

Me congratulo por eso de no ser obrero, de no haber nacido en un hogar proletario.

El padre borracho y siempre al borde de la desocupación, le pega a su niño con una cadena de pegar, y cuando le habla es sólo para inculcarle ideas asesinas. Desde niño el niño proletario trabaja, saltando de tranvía en tranvía para vender sus periódicos. En su hogar, ese antro repulsivo, asiste a la prostitución de su madre, que se deja trincar por los comerciantes del barrio para conservar el fiado.

En mi escuela teníamos a uno, a un niño proletario.

Stroppani era su nombre, pero la maestra de inferior se lo había cambiado por el de ¡Estropeado! A rodillazos llevaba a la Dirección a ¡Estropeado! cada vez que, filtrado por el hambre, ¡Estropeado! no acertaba a entender sus explicaciones. Nosotros nos divertíamos en grande.

Evidentemente, la sociedad burguesa se complace en torturar al niño proletario, esa baba, esa larva criada en medio de la idiotez y del terror.

Con el correr de los años el niño proletario se convierte en hombre proletario y vale menos que una cosa. Contrae sífilis y, enseguida que la contrae, siente el irresistible impulso de casarse para perpetuar la enfermedad a través de las generaciones. Como la única herencia que puede dejar es la de sus chancros jamás se abstiene de dejarla. Hace cuantas veces puede la bestia de dos espaldas con su esposa ilícita, y así, gracias a una alquimia que aún no puedo llegar a entender (o que tal vez nunca llegaré a entender), su semen se convierte en venéreos niños proletarios. De esa manera se cierra el círculo, exasperadamente se completa.

¡Estropeado!, con su pantaloncito sostenido por un solo tirador de trapo y los periódicos bajo el brazo, venía sin vernos caminando hacia nosotros, tres niños burgueses: Esteban, Gustavo, Yo.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

La execración de los obreros también nosotros la llevamos en la sangre.

Gustavo adelantó la rueda de su bicicleta azul y así ocupó toda la vereda. ¡Estropeado! hubo de parar y nos miró con ojos azorados, inquiriendo con la mirada a qué nueva humillación debía someterse. Nosotros tampoco lo sabíamos aún pero empezamos por incendiarle los periódicos y arrancarle las monedas ganadas del fondo destrozado de sus bolsillos. ¡Estropeado! nos miraba con la cara blanca de terror.

Oh por ese color blanco de terror en las caras odiadas, en las facha obreras más odiadas, por verlo aparecer sin desaparición nosotros hubiéramos donado nuestros palacios multicolores, la atmósfera que nos envolvía de dorado color.

A empujones y patadas zambullimos a ¡Estropeado! en el fondo de una zanja de agua escasa. Chapoteaba de bruces ahí, con la cara manchada de barro, y nuestro delirio iba en aumento. La cara de Gustavo aparecía contraida por un espasmo de agónico placer. Esteban alcanzó un pedazo cortante de vidrio triangular. Los tres nos zambullimos en la zanja. Gustavo, con el brazo que le terminaba con un vidrio triangular en alto, se aproximó a ¡Estropeado!, y lo miró. Yo me aferraba a mis testículos por miedo a mi propio placer, temeroso de mi propio ululante, agónico placer. Gustavo le tajeó la cara al niño proletario de arriba hacia abajo y después ahondó lateralmente los labios de la herida. Esteban y yo ululábamos. Gustavo se sostenía el brazo del vidrio con la otra mano para aumentar la fuerza de la incisión.

No desfallecer, Gustavo, no desfallecer.

Nosotros quisiéramos morir así, cuando el goce y la venganza se penetran y llegan a su culm nac ón.

Porque Gustavo parecía, al sol, exhibir una espada espejeante con destellos que también a nosotros venían a herirnos en los ojos y en los órganos del goce.

Porque el goce ya estaba decretado ahí, por decreto, en ese pantaloncito sostenido por un solo tirador de trapo gris, mugriento y desflecado.

Esteban se lo arrancó y quedaron al aire las nalgas sin calzoncillos, amargamente desnutridas del niño proletario. El goce estaba ahí, ya decretado, y Esteban, Esteban de un solo manotazo, arrancó el sucio tirador. Pero fue Gustavo quien se le echó encima primero, el primero que arremetió contra el cuerpiño de ¡Estropeado!, Gustavo, quien nos lideraría luego en la edad madu a, todos estos años de f acasada, estropeada pasión: él primero, clavó primero el vidrio triangular donde empezaba la raya del trasero de ¡Estropeado! y prolongó el tajo natural. Salió la sangre esparcida hacia arriba y hacia abajo, iluminada por el sol, y el agujero del ano quedó húmedo sin esfuerzo como para facilitar el acto que preparábamos. Y fue Gustavo, Gustavo el que lo traspasó primero con su falo, enorme para su edad, demasiado filoso para el amor.

Esteban y yo nos conteníamos ásperamente, con las gargantas bloqueadas por un silencio de ansiedad, desesperación. Esteban y yo. Con los falos enardecidos en las manos

esperábamos y esperábamos, mientras Gustavo daba brincos que taladraban a ¡Estropeado! y ¡Estropeado! no podía gritar, ni siquiera gritar, porque su boca era firmemente hundida por la mano fuerte militar de Gustavo.

A Esteban se le contrajo el estómago a raíz y luego de la arcada desalojó algo del estómago, algo que cayó a mis pies. Era un espléndido conjunto de objetos brillantes, ricamente ornamentados, espejeantes al sol. Me agaché, lo incorporé a mi estómago, y Esteban entendió mi hermanación. Se arrojó a mis brazos y yo me bajé los pantalones. Por el ano desocupé. Desalojé una masa luminosa que enceguecía con el sol. Esteban la comió y a sus brazos hermanados me arrojé.

Mientras tanto ¡Estropeado! se ahogaba en el barro, con su ano opaco rasgado por el ano de Gustavo, quien por fin tuvo su goce con un alarido. La inocencia del justiciero placer.

Esteban y yo nos precipitamos sobre el inmundo cuerpo abandonado. Esteban le enterró el falo, recóndito, fecal, y yo le horadé un pié con un punzón a través de la suela de soga de alpargata. Pero no me contentaba tristemente con eso. Le corté uno a uno los dedos mugrientos de los pies, malolientes de los pies, que ya de nada irían a servirle. Nunca más correteos, correteos y saltos de tranvía en tranvía, tranvías amarillos.

Promediaba mi turno pero yo no quería penetrarlo por el ano.

-Yo quiero succión- crují.

Esteban se afanaba en los últimos jadeos. Yo esperaba que Esteban terminara, que la cara de ¡Estropeado! se desuniera del barro para que ¡Estropeado! me lamiera el falo, pero debía entretener la espera, armarme en la tardanza. Entonces todas las cosas que le hice, en la tarde de sol menguante, azul, con el punzón. Le abrí un canal de doble labio en la pierna izquierda hasta que el hueso despreciable y atorrante quedó al desnudo. Era un hueso blanco como todos los demás, pero sus huesos no eran huesos semejantes. Le rebané la mano y vi otro hueso, crispado los nódulos-falanges aferrados, clavados en el barro mientras Esteban agonizaba a punto de gozar. Con mi corbata roja hice un ensayo en cuello del niño proletario. Cuatro tirones rápidos, dolorosos, sin todavía el prístino argénteo fin de muerte. Todavía escabullirse literalmente en la tardanza.

Gustavo pedía a gritos por su parte un fino pañuelo de batista. Quería limpiarse la arremolinada materia fecal conque ¡Estropeado! le ensuciara la punta rósea hiriente de su falo. Parece que ¡Estropeado! se cagó. Era enorme y agresivo entre paréntesis el falo de Gustavo. Con entera independencia y solo se movía, así, y así, cabezadas y enbestidas. Pensaba para colmo los labios delgados de su boca como si ya mismo y sin tardanza fuera a aullar. Y el sol se ponía, el sol que se ponía, *ponía*. Nos iluminaban los últimos rayos en la rompiente tarde azul. Cada cosa que se rompe y adentro que se rompe y afuera que se rompe,adentro y afuera, adentro y afuera, entra y sale que se rompe, lívido Gustavo miraba el sol que se moría y reclamaba aquel pañuelo de batista, bordado y maternal. Yo le dí para calmarlo mi pañuelo de batista donde el rostro de mi madre augusta estaba bordado, rodeado por una esplendente aureola como de fingidos rayos, en tanto que tantas veces sequé

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

mis lágrimas en ese mismo pañuelo, y sobre él volqué, años después, mi primera y trémula eyaculación.

Porque la venganza llama al goce y el goce a la venganza pero no en cualquier vagina y es preferible que en ninguna. Con mi pañuelo de batista en la mano de Gustavo se limpió su punta agresiva y así me lo devolvió sangre y marrón. Mi lengua lo limpió en un segundo, hasta devolverle al paño la cara augusta, el retrato con un collar de perlas en el cuello, eh. Con un collar en el cuello. Justo ahí.

Descansaba Esteban mirando el aire después de gozar y era mi turno. Yo me acerqué a la forma de ¡Estropeado! medio sepultada en el barro y la di vuelta con el pié. En la cara brillaba el tajo obra del vidrio triangular. El ombligo de raquítico lucía lívido azulado. Tenía los brazos y las piernas encogidos, como si ahora y todavía, después de la derrota, intentara protegerse del asalto. Reflejo que no pudo tener en su momento condenado por la clase. Con el punzón le alargué el ombligo de otro tajo. Manó la sangre entre los dedos de sus manos. En el estilo más feroz el punzón le vació los ojos con dos y sólo dos golpes exactos. Me felicitó Gustavo y Esteban abandonó el gesto de contemplar el vidrio esférico del sol para felicitar. Me agaché. Conecté el falo a la boca respirante de ¡Estropeado!. Con los cinco dedos de la mano imité la forma de la fusta. A fustazos le arranqué tiras de la piel de la cara a ¡Estropeado! y le impartí la parca orden:

-Habrás de lamerlo. Succión-

¡Estropeado! se puso a lamerlo. Con escasas fuerzas, como si temiera hacerme daño, aumentándome el placer.

A otra cosa. La verdad nunca una muerte logró afectarme. Los que dije querer y que murieron, y si es que alguna vez lo dije, incluso camaradas, al irse me regalaron un claro sentimiento de liberación. Era un espacio en blanco aquel que se extendía para mi crujir.

Era un espacio en blanco.

Era un espacio en blanco.

Era un espacio en blanco.

Pero tambien vendrá por mí. Mi muerte será otro parto solitario del que ni sé siquiera si conservo memoria.

Desde la torre fría y de vidrio. Desde donde he contemplado después el trabajo de los jornaleros tendiendo las vías del nuevo ferrocarril. Desde la torre erigida como si yo alguna vez pudiera estar erecto. Los cuerpos se aplanaban con paciencia sobre las labores de encargo. La muerte plana, aplanada, que me dejaba vacío y crispado. Yo soy aquel que ayer nomás decía y eso es lo que digo. La exasperación no me abandonó nunca y mi estilo lo confirma letra por letra.

Desde este ángulo de agonía la muerte de un niño proletario es un hecho perfectamente lógico y natural. Es un hecho perfecto.

Los despojos de ¡Estropeado! ya no daban para más. Mi mano los palpaba mientras él me lamía el falo. Con los ojos entrecerrados y a punto de gozar yo comprobaba, con una sola recorrida de mi mano, que todo estaba herido ya con exhaustiva precisión. Se ocultaba el sol, le negaba sus rayos a todo un hemisferio y la tarde moría. Descargué mi puño martillo sobre la cabeza achatada de animal de ¡Estropeado!: él me lamía el falo. Impacientes Gustavo y Esteban querían que aquello culminara para que de una buena vez por todas: Ejecutar el acto. Empuñé mechones del pelo de ¡Estropeado! y le sacudí la cabeza para acelerar el goce. No podía salir de ahí para entrar al otro acto. Le metí en la boca el punzón para sentir el frío del metal junto a la punta del falo. Hasta que de puro estremecimiento pude gozar. Entonces dejé que se posara sobre el barro la cabeza achatada de animal.

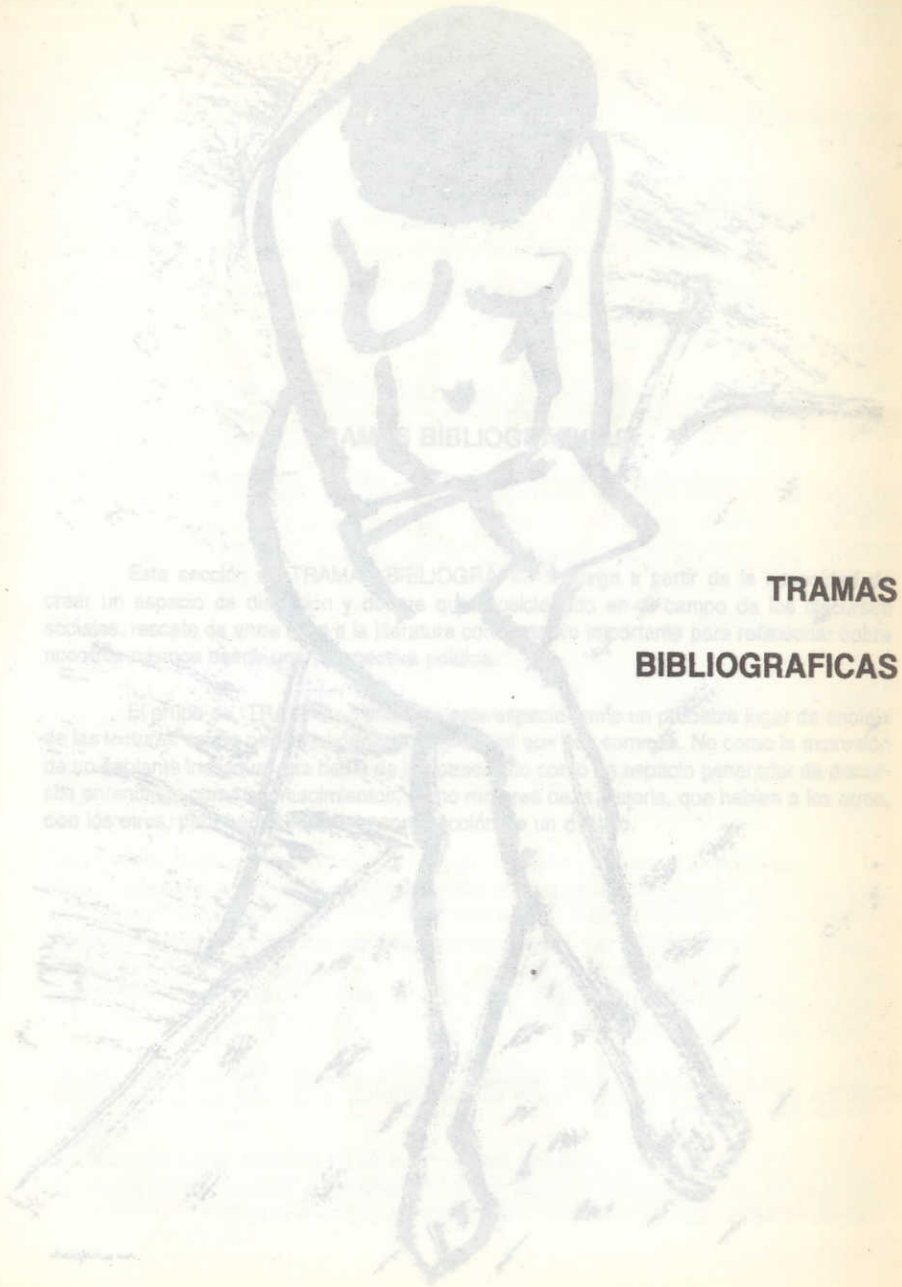
-Ahora hay que ahorcarlo rápido -dijo Gustavo.

-Con un alambre -dijo Esteban- en la calle de tierra donde empieza el barrio precario de los desocupados.

-Y adiós Stroppani ¡vamos! -dije yo.

Remontamos el cuerpo flojo del niño proletario hasta el lugar indicado. Nos proveímos de un alambre. Gustavo lo ahorcó bajo la luna, joyesca, tirando de los extremos del alambre. La lengua quedó colgante de la boca como en todo caso de estrangulación.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar



TRAMAS BIBLIOGRAFICAS

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

TRAMAS BIBLIOGRAFICAS

Esta sección de TRAMAS BIBLIOGRÁFICAS surge a partir de la necesidad de crear un espacio de discusión y debate que, posicionado en el campo de los discursos sociales, rescate de entre ellos a la literatura como motivo importante para reflexionar sobre nosotros mismos desde una perspectiva política.

El grupo de "TRAMAS..." entiende este espacio como un probable lugar de anclaje de las lecturas donde perfilar el proyecto intelectual que nos convoca. No como la expresión de un hablante individual que hable **de** los otros, sino como un espacio generador de discursos entendidos como acontecimientos, como motores de la historia, que hablen a los otros, **con** los otros, para hacer posible la construcción de un d álogo.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

PARPADEANDO EN LA NEBULOSA

El principio metafórico (Del sentimiento poético del mundo), por Julio Requena, Alción Editora, Córdoba, 1994, 245 págs.

Un intento de indagación desde diversas disciplinas o áreas del conocimiento (antes excluyentes, y ultraespecializadas): he aquí el desafío planteado en nuestro fin de siglo, como superación del posmodernismo.

Biotecnología y textos fundacionales, realidad virtual, Big Bang, yoga y nucleótidos...

Quien así escriba, corre el riesgo de mucho abarcar, poco apretar, y confundir al lector.

Requena nos abruma con un caudal excesivo de información entremezclada, autoavalando sus ideas (que corren a la manera de una escurridiza isotopía); nunca definidas, nunca precisas.

Por esto, desde la primera página en adelante (y son 245), el aire se vuelve denso, irrespirable, y la lectura, lenta.

Constantemente interrumpe su flujo discursivo con una contramarcha que cuestiona lo que acaba de afirmar, y lo deja (nos deja) picando ahí, sin resolverlo: *"(...)ya ha contraído vejez (¿qué es lo viejo?)."*

La etimología, deliciosa mirada al significado originario de las palabras, enriquece la lectura, y la enciclopedia del lector. Sin embargo, suele acabar con la paciencia cuando, en numerosos párrafos, se abusa de ella (de la paciencia y de la etimología). Creando así el efecto contrario: imposibilita el avance coherente del enunciado, lo corta tantas veces, que el texto deviene en caprichosa recopilación: *"A propósito: **sublime** ('muy alto') y **ubicua** ('en todas partes') metáfora la del viento, que **anima** ('sopla') a los animales al infundirles el **hálito** ('aliento') de la respiración, (...)"*

Estilo enredado, confuso, visibilidad reducida por niebla, por ende no aceleres, y prendé las luces altas.

El autor, en su circo expresivo (fiesta u orgía de las palabras, según se quiera ver), en lugar de las conclusiones de cada capítulo, intercala los poemas de su autoría que surgen de estas mismas reflexiones, combinando así ensayo y poesía.

En su extenso libro, él se explaya, escribe todo lo que (se) le ocurre, delectándose morosamente en un laberíntico devaneo, muy pensado y repensado desde cada vericueto del intelecto y del sentimiento.

Lectores hembras, abstenerse, pero, lector de *Tramas,...* leelo, si sos macho (diría Cortázar .

La manera en que está redactado, causa la impresión de un constante péndulo o zigzag, de curva y contracurva, un paso adelante, tres pasos p'atrás... Cambiándole la bocha tantas veces al lector, que llega a sentirse perdido como ponja en la neblina.

¿Qué es el principio metafórico?

Más allá de la retórica clásica, postula la metáfora como vía hermenéutica no reductible, captación intuitiva del universo; y a la vez, principio constitutivo del mismo (no sólo del lenguaje y del pensamiento sino de la totalidad de la cultura y la vida).

Metafórica es toda asociación por semejanza, la comparación, la analogía, la etimología, hasta lo que él denomina la **citatextualidad**: *"(...) citar es compartir el pan de la unidad humana; exhumar desde el inconsciente colectivo la metáfora de la solidaridad planetaria (...)".*

Y extiende este principio a una lectura poética del mundo como una armonía de homologizaciones; una onda así: *"¿Es casual que el vasto movimiento **helicoidal** ("forma de espiral") de la tierra en la galaxia se refleje, asimismo, en la minúscula doble hélice de la molécula de ADN, o en el retorcido cordón umbilical de nuestro nacimiento que pareciera conectar a ambos?*
Más bien se advierte aquí la misteriosa maniobra de la Creación modelando las formas todas, y a las cuales les asigna relaciones insospechadas para nosotros. Comenzando con el agua, tan plásticamente multiforme como artística (lluvia, lago, catarata, arroyo, río, mar)."

La serie de elementos puestos en juego en el libro, se completa con la vasta enciclopedia de Requena.

Ensayo, poesía, filosofía y aggiornamento científico al minuto, Literatura de Oriente y de Occidente en las manos de un autor muy culto, se juegan en un intertexto riquísimo.

Esta inagotable erudición es digna de aplauso, en tanto su vertimiento textual cumple uno de los fines de la literatura, que es abrirle al lector el abanico de la cultura, invitándolo a leer más.

Siempre y cuando supere esta sensación de mareo que produce el constante oscilar entre la tautología tajante, y el divagar subjetivo (que por momentos se torna inasible, como el musguito en la piedra...).

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

Así, el lector intenta transitar por un oscuro internarse en la espesura, abriéndose paso a machetazos a lo Quiroga, acercándose peligrosamente al bordecito de un precipicio cubierto por la neblina.

Ahora bien, Dante llamó a los gritos a Virgilio, pero a nosotros, ¿quién podrá defendernos?

Marcela Zadoff

LOS TRABAJOS Y LAS RISAS

Ni argentinos ni gallegos, cordobeses (que no perdieron la tonada), por Jorge Felippa y Alejandro H. González, Op Oloop Ediciones, Córdoba, 1995.

Numerosas y recientes publicaciones se han encargado de atrapar, ordenar y clasificar chistes que anduvieron y andan dando vueltas. ¿Diremos, entonces, que así como el mito se hizo mitología, el chiste se ha vuelto chistología? Tal vez, pero sin amputaciones, es dec , s n e de el sent do del humo .

Este es el mérito de Jorge Felippa y Alejandro González, quienes, valiéndose del gentilicio "cordobeses", hacen un concienzudo trabajo de recopilación, un muestrario-bestiario de nuestro humor. Trabajo de hormiga y de rata de biblioteca, porque si no han dejado de acudir a los relatos orales, tampoco han obviado la consulta bibliográfica y, en especial, de la ya histórica *"Hortensia"*.

Se trata de una recopilación variada, clasificada con inteligencia. El criterio: las profesiones. Se suceden así catorce secciones acompañadas de una introducción y de un chiste de humor gráfico a cargo de Jericles, Angona, Furnier o Salas. Los títulos de cada una de ellas tienen la virtud de lo ocurrente y de reproducir la oralidad: "Cortadito, por favor", "Tres por diez", "Por el amor de Dios" y "Bue-nos dí-as se-ño-ri-ta", nos trasladan a la experiencia cotidiana y nos obligan a darles el tono que todos les conocemos.

Las introducciones, en cambio, no son tan elogiables. En ellas, Alejandro González polemiza con algunos aspectos de la vida moderna (o posmoderna, como se prefiera), para destacar tipos profesionales no reconocidos y otros ya desaparecidos o reducidos a una marginalidad que es casi como su desaparición. Sin embargo, no es esto lo que desluce las introducciones de González, sino una sensibilidad que degenera en sensiblería y que no escatima los lugares comunes. La introducción a "Cortadito, por favor", es la única que escapa a estas características. En ella, algunas fórmulas de la publicidad son utilizadas para presentar al bar como el último antídoto contra la soledad y la desdicha, como el último refugio de las utopías posibles.

La recopilación en sí es rescatable. No diremos que todos los chistes allí reunidos provocan la carcajada (como pretende Cristina Wargon en su prólogo), pero si algunos lo hacen, otros tienen la modestia de lo anecdótico. Los que provocan la risa de manera inmediata, lo logran a fuerza de la astucia, la ingenuidad, el doble sentido, el equívoco, lo accidental, la profanación y, a veces, también lo macabro.

En su prólogo, Felippa considera que lo que nos distingue a los cordobeses son la tonada y el humor junto con otras singularidades que rayan en lo absurdo y en lo paradójico. Una de esas paradojas, justamente, ha sido nuestra capacidad para la risa en momentos ("las últimas dos décadas"), más propicias para el llanto. Humor por sobre todas las

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

cosas, tonada por sobre todas las tonadas, ***Ni argentinos ni gallegos, cordobeses (que no perdieron la tonada)***, pretende recuperar ambos. Pero, la verdad, la verdad, a la tonada la tiene que poner el lector.

María Candelaria de Olmos

POEMAS DEL CELEBRANTE

Dalterius, por Amaro Nay, Op Oloop Ediciones, Córdoba, 1993 (primera edición), 57 págs.

Nubedil, por Amaro Nay, Op Oloop Ediciones, Córdoba, 1994 (primera edición), 71 págs.

La escritura de Amaro Nay convoca formularios de sus antepasados: despliega lo telúrico como si fuera un *tempo* primero en torno al cual fluyen las imágenes y la melodía de su poesía. Al abrir los textos arcanos de ***Dalterius*** o las historias de ***Nubedil***, el lector descubre una palabra simple que se entrama con delicadeza. Intuye, entonces, una secreta celebración que lo distrae de la anécdota y lo envuelve en un gesto inmensamente poético, acceso a una liturgia arcaica, retorno a una mítica esencial. Desde esta aproximación, no se descubre, en los poemas de Amaro Nay, una explicación posible ni una hermenéutica segura, sino el pulso de una cantilación, la levedad de un solfeo sin condiciones. Las composiciones de ***Dalterius*** y ***Nubedil*** desconocen las pautas de la puntuación, la condición del nombre, la limitación del tiempo: *Soy de barro/ las manos/ de Dios/ me dejaron/ de modelar/ poseo el soplo/ del sexto día/ ahora sólo me/ falta un nombre.*

Ingresar a estos textos por la declamación salmódica, por el pulso que vincula a las palabras más allá de los cánones y el sentido, permite destrabar las antinomias recurrentes (opresor/ oprimido, conquistador/ conquistado, etc.) que circulan por la literatura de motivos *indigenistas*. Como en lo mítico, cercar los poemas de Amaro Nay en una referencialidad histórico-biográfica, cerrar la metáfora, buscar alegorías e interpretaciones, cercenaría la incondición de la literalidad de la palabra poética. La poética de estas composiciones transcurre con la frecuencia de los neumas sin pentagrama: circula en jornadas sin fin, en creaciones incompletas que abren la simple evocación altoperuana a una posibilidad metonímica, por la cual la declamación del celebrante diluye los contornos precisos de los tiempos, los mares y los hombres para alcanzar la metáfora profunda de lo sagrado.

La sutileza con que Amaro Nay entrama sus poesías está acompañada, en parte, por la edición de ***Dalterius***. Las hojas en sepia, las transparencias, las ilustraciones con piezas del arte aurífero del Incario, generan un clima que acompaña la lectura *sacramental* de los poemas y respaldan, en otro plano, la valía del libro en tanto objeto. En ***Nubedil***, por el contrario, la riqueza poética de la obra se resiente por la edición despojada y por frecuentes errores de impresión.

Carolina Depetris

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

SANTO, LA ESPERA DE UN ACTO NO REALIZADO

Santo, por Juan José Becerra, Beatriz Viterbo Editora, Rosario, 1994, 124 págs.

Santo se encuentra frente al mar, anochece, la luz aparece difuminada y el recuerdo de una traición reciente vuelve a presentarse de manera constante ante su mente, deformado, aumentado, distorsionado. Las luces del día desaparecen y la noche se instala como una ceguera: Santo no puede verse y el supuesto espectador no puede observar.

La novela de Becerra narra desde los recuerdos de Santo, la traición, una y otra vez.

La oscuridad (falta de luz, falta de imagen) y el silencio (falta de la palabra) son dos ejes sobre los cuales trabaja la novela de Becerra. Santo ha pasado del estado de luz y del decir anterior a la traición, a un estado de ceguera y mutismo donde el acto que se repite es aquel acto ajeno, único y múltiple, frente a sus ojos, del cual no fue ni es partícipe. Acto causante de la inactividad total del personaje, náufrago en estado de abandono, imposibilitado de llevar a cabo un "acto" mínimo que pueda transportarlo de regreso a la realidad.

La oscuridad cubre todos los acontecimientos de Santo. Frente al mar, en una playa, en completa oscuridad, el protagonista se vuelve sobre si mismo y sobre sus pensamientos. La única actividad que realiza de manera involuntaria es el acercamiento al mar, a esa zona de margen que lo golpea y lo devuelve nuevamente a la playa. Becerra juega con la oscuridad y con el silencio. La falta de luz y la falta de palabras conceden el marco propicio para la degradación de Santo.

La noción de "cuerpo" y enfrentamiento de cuerpos son otros de los ejes sobre los que trabaja Becerra. La pérdida progresiva de la noción de "cuerpo" (el de Santo), degradado, disminuido y en estado de abandono se opone a la fuerte presencia de esos otros cuerpos (el del hombre y de la mujer que había sido su mujer). Estos cuerpos que confluyen sensualmente uno hacia el otro y se conforman en uno solo, realizan un acto voluntario en el espacio de la luz y del decir del que Santo se halla autoexpulsado.

La reflexión permanente, la imaginación y los recuerdos hacen de Santo un individuo perdido a la deriva, donde la alucinación o la pesadilla de los cuerpos uniendo y rechazándose (el de su mujer y del hombre) lo llevan a convertirse en "otro" no reconocible.

Se establece una oposición clara entre el cuerpo de Santo y "los otros cuerpos". Estos "otros cuerpos" vuelven "otro" al cuerpo de Santo, expulsándolo de sí mismo. Un cuerpo que se degrada a medida que se acentúa la inactividad de Santo, un cuerpo que deja de ser tal para desaparecer ante la mirada del espectador al mismo tiempo que desaparece la luz.

La pérdida de la corporeidad de Santo puede leerse como el último eslabón de una nulidad, "*...vida sin grandes sucesos ni actos resonantes.*" Vida que podría redimirse con la realización de un acto que no se lleva a cabo.

Santo se halla a la deriva esperando: "*...espera que decidan por él, que se lo haga avanzar, que se le dé un futuro o que se le suprima un pasado, lo cual es lo mismo, para que deje de estar donde está...*" Espera una respuesta que no podemos conocer porque somos meros espectadores y "*...por fortuna este espectáculo no se puede ver.*"

Estos ejes, que se desarrollan de manera clara en la novela de Becerra, sirven como estructura a la misma, soportando una temática que se repite de capítulo en capítulo remarcando lo ya esbozado en el primero sin aportar demasiados elementos al llegar la hora del desenlace. Temática reforzada por el personaje de la obra y que nos hace avanzar hasta la última página.

La novela trabaja como una cámara que persigue los movimientos del personaje a través de un narrador que sabe más de lo que se puede ver. Una cámara que a veces pierde de vista al mismo pe sonaje. La oscuridad cubre el paisaje y sólo nos llegan las sensaciones que Santo percibe de él. Novela que trabaja con el tiempo y espacio propicio para dar rienda suelta al devenir del recuerdo visto y vuelto a reconstruir. Novela de Santo, de la pérdida de la corporeidad, del naufragio, de la nulidad hecha nada.

Santo, es la primera obra que conocemos del autor, quien es profesor en la carrera de Cine de la Universidad de La Plata, ciudad en la que reside desde 1984, y asiduo colaborador en el *Cronista Cultural* y *Página/12*. Al conocer estos pocos datos sobre Juan José Becerra podemos comenzar a perfilar una lectura sobre rasgos que aparecen muy marcados en la novela como es la presencia del juego entre luz-oscuridad y movimientos realizados por Santo. Becerra parece narrar siguiendo algún tipo de técnica cinematográfica conformándose como un narrador-director de la película e instaurando a un lector-espectador que tenga interés en jugar el juego propuesto. Becerra no se propone contar una historia a lo largo de algunas páginas, simplemente la cuenta en las tres primeras, el resto está dado por el seguimiento tanto interno como externo que Santo sufre a lo largo de su degradación. El proyecto de Becerra salda los inconvenientes de la narración explotando al máximo algunos recursos que el autor parece manejar con soltura. Recursos tal vez utilizados de manera excesiva con el riesgo de perder al espectador en algún tramo de lo narrado. Espectador-lector que cuando descubre el juego propuesto por Becerra se abandona al placer de jugarlo.

Marina del Carmen Villarruel

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

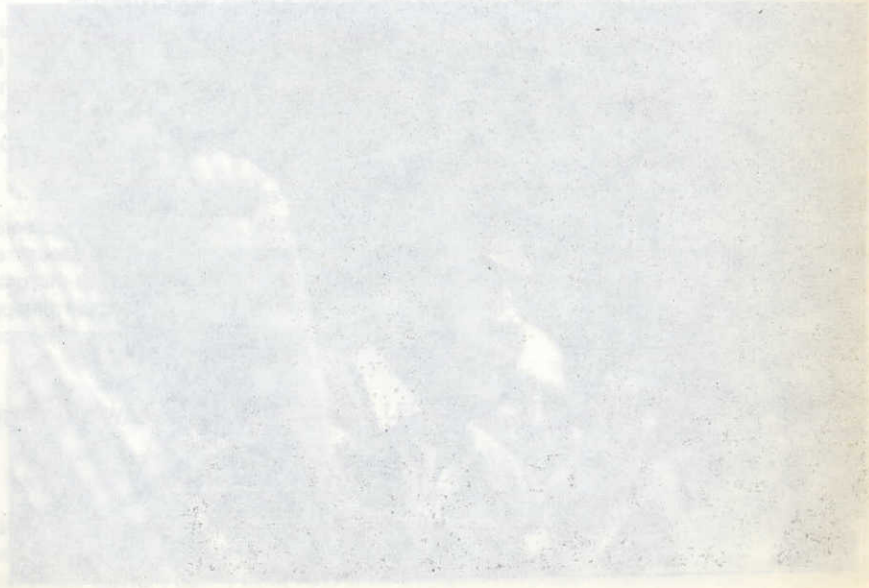
LISTA DE LIBROS RECIBIDOS

El escritor escondido, Juan Filloy; Op OLoop Editora.
La vida amorosa de los jíbaros, Nilo Toya; Op Oloop Editora.
Los nombres de la furia, Lucio Yudicello; Op Oloop Editora.
Sol de la sombra, Mario Moral; Op Oloop Editora.

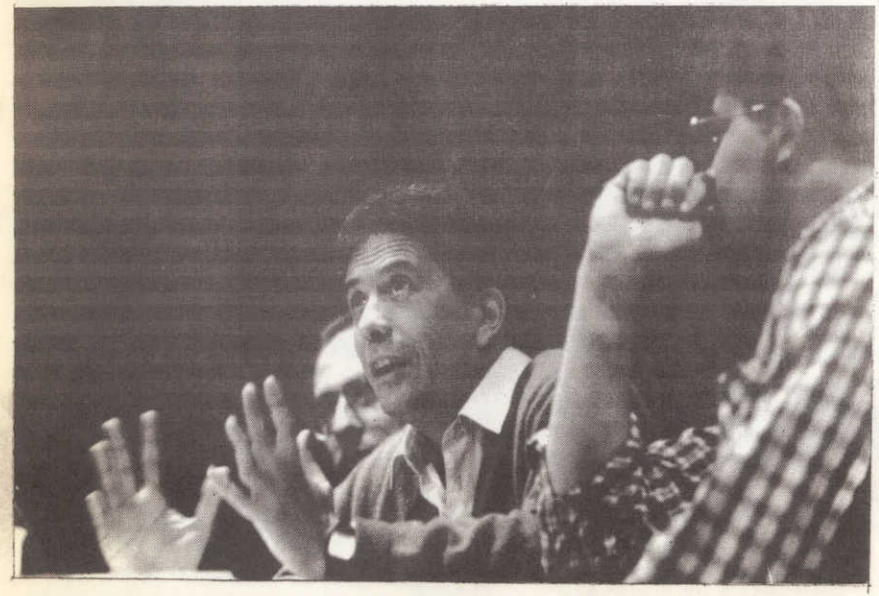
Antología poética, Romilio Ribero; Alción Editora.
Una noche seca y caliente, Enrique Aurora, Alción Editora.
El Bizantino, Silvio Mattoni; Alción Editora.
De la vida breve, Graciela Ferrero; Alción Editora.
La mujer parecida a mí, Felisberto Hernández; Alción Editora.
Los nuevos viajes de Gulliver, Julia Cabrera; Alción Editora.

El texto literario y los discursos regionales, Pablo Heredia; Argos Editora.

APENDICE



Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar



PARA LEER DESDE CORDOBA LA LITERATURA ARGENTINA

Por *Andrea Gulu*

LAS VOCES DE NUESTROS CUERPOS

Dos meses antes de los comicios que consagraron a la clase gobernante, Adolfo Scilingo, un hombre de las fuerzas armadas durante los años de plomo, intentó descargar públicamente el peso de su conciencia, evocando ante la prensa la pesadilla de unos cuerpos cayendo al ancho río sin orillas de la Plata. Los verdugos y sus víctimas, desaparecidos y, lo que es peor aún, privados de sus nombres -¿cuántos de ellos pertenecerán, genuinamente, a "nuestra" generación X?-, se instalaban, nuevamente, en el centro del debate político, desplazando por un par de semanas el eje de problematización en torno a la incidencia de la crisis mejicana en la economía argentina, fenómeno bautizado, con picardía bien criolla, como "efecto tequila". Los sobrevivientes, envejecidos y tristes, los hijos y padres de quienes no volvieron del infierno, volvieron a contar a los diarios y ante las cámaras el peregrinaje de su dolor, un largo velatorio de 19 años, sin restos y, de hecho, sin entierro ni duelo consumados.

El cuerpo social volvía a mostrar sus pliegues, sus marcas, sus laceraciones. Otra vez las heridas abiertas y las amputaciones. ¿Cuál pudo ser el detonante de esta apertura al pasado que dejó al descubierto -en carne viva- las grandezas e infamias de la sociedad argentina? ¿La inminencia de los comicios, como ritual institucional de una democracia en deuda con sus muertos? ¿El peso de casi veinte años desde el último Golpe de Estado? ¿Cómo medir los tiempos en que ha de desencarnar la memoria de un pueblo?

Si es cierto que estas preguntas serán respondidas cuando pueda sopesarse la dimensión de sus secuelas, resulta inevitable valorar como un gesto de oportunismo político la cadena de arrepentimientos públicos impulsada por el gobierno nacional, a modo de clausura del debate concentrado alrededor de los victimarios y sus cómplices, en días en que los ciudadanos ya no sólo eran vistos como interpeladores del pasado, sino también como virtuales electores del futuro político del país.

RODOLFO WALSH, UN PROYECTO DE LECTURA Y "TRAMAS..." EN UNA TRAMA DE DISCURSOS

La recuperación de estos discursos aparentemente clausurados con el final de la década de los ochenta -el indulto presidencial fue decretado el 29 de diciembre de 1990-, en el marco de un clima de proselitismo electoral de bajísimo perfil, y surcado por los reclamos del sector laboral y pasivo de la clase media, actualizó la relación entre los términos violen-

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

cia, Estado y modelo neoliberal, religando (destejiendo y volviendo a tejer) las redes que unen a este eslabón "perdido" de la crisis institucional y social de nuestros días con los últimos años del peronismo de Perón tras su muerte y el gobierno de facto iniciado por Videla, ejecutor de la desarticulación del cuerpo social y de la imposición de una política económica tributaria del Fondo Monetario Internacional. Algo que claramente había advertido Rodolfo Walsh en su ***Carta abierta de un escritor a la Junta Militar.***

En el cruce de tales discusiones -surcadas, no sólo por voces, sino también por silencios- nació a la consideración pública **TRAMAS...**, el 11 de mayo de 1995. Problemas técnicos, de los que nunca faltan en los estrenos, postergaron por una semana la presentación de una revista que aspira a constituirse en un proyecto de lectura crítica, aplicada a las obras de autores nacionales y a las polémicas que éstas suscitan.

El auditorium del Obispo Mercadillo reunió a intelectuales, periodistas, estudiantes de filosofía y letras, docentes universitarios. Asistieron al encuentro el escritor Andrés Rivera y Susana Fiorito, compañera del autor de ***La revolución es un sueño eterno*** e intelectual cohetánea de Rodolfo Walsh, el escritor a cuya obra fue dedicado íntegramente el número inaugural de **TRAMAS...**

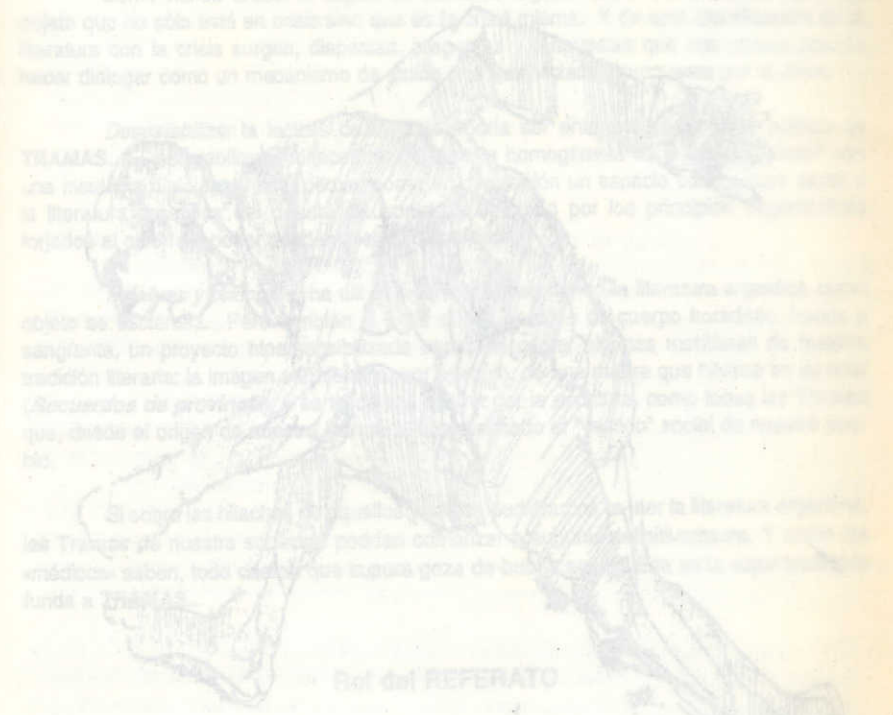
Recuperado por los integrantes de la mesa, Walsh fue, alternativamente, una figura desde donde es posible pensar, hoy, el inicio de un proyecto crítico (Carlos Gazzera), el lugar del intelectual argentino (Claudio Díaz), el ejercicio de una voluntad de cambio (respecto de la literatura, el peronismo, la prensa, según Hernán Vaca Narvaja) y, finalmente, el hombre capaz de reunir todas sus partes: una humanidad completa (Fernando López).

La elección de un modelo referencial (y no reverencial) de "otro lugar" desde donde interpretar la literatura argentina, de otra ética, de otro compromiso respecto de la imagen canónica del escritor "centrado", fue debatida en términos que actualizaron las discusiones pendientes sobre el peronismo, la responsabilidad de montoneros, las contradicciones y fisuras de quienes, como Walsh, participaron como militantes de su época. Un movilizador contrapunto generacional suscitó el cuestionamiento de Rivera sobre la pretendida (¿quizás real?) idealización del autor de ***¿Quién mató a Rosendo?*** como modelo de ética política, y los interrogantes de los más jóvenes, quienes expresaron el reclamo de una lectura desenmascaradora de la violencia ejercida dentro de los mismos cuadros de acción política que combatían la violencia del poder en los setenta.

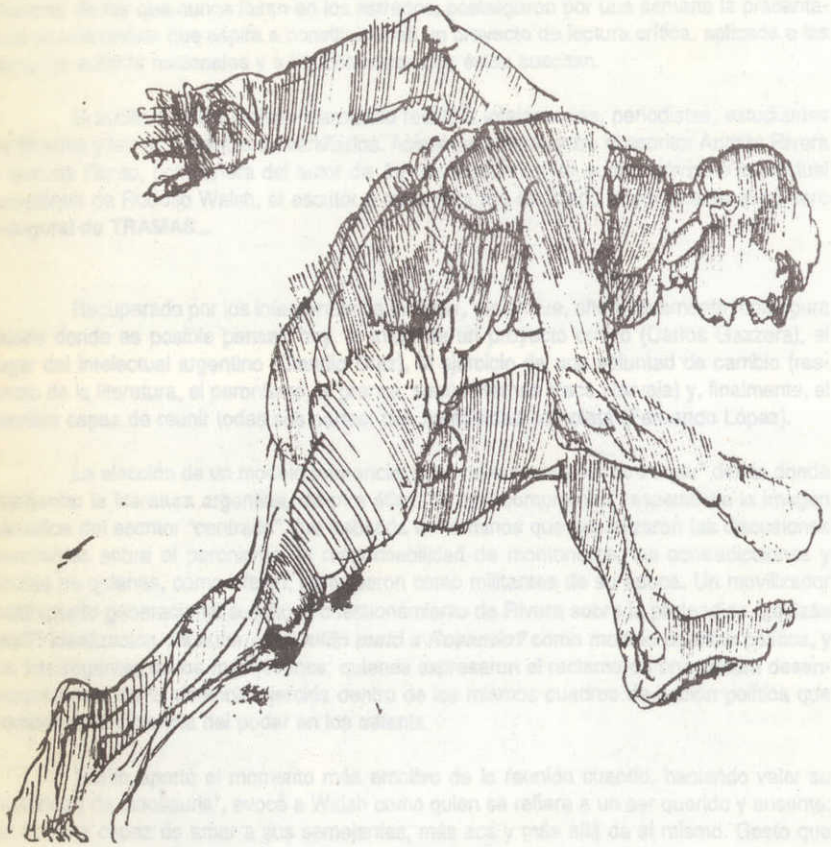
Fiorito aportó el momento más emotivo de la reunión cuando, haciendo valer su "autoridad de dinosauria", evocó a Walsh como quien se refiere a un ser querido y ausente: un hombre capaz de amar a sus semejantes, más acá y más allá de sí mismo. Gesto que pareciera haber caducado para siempre en la Argentina finisecular.

La pluralidad y el tono crítico de estas voces excedió el estilo habitual de las presentaciones formales, enriqueciendo a quienes participamos de este proyecto en ciernes. La esperanza de una continuidad de trabajo proviene del deseo de seguir tramando aquellos discursos cuyas tachaduras y omisiones también "dicen algo" sobre la literatura de estos confines. Y, de hecho, sobre aquello que somos, por haber sido en la memoria que no

olvidarán las palabras.



Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar



¿Qué es TRAMAS...?

Toda publicación en tanto práctica de lectura es, en definitiva, un proyecto político. **TRAMAS...** parte de esta premisa intentando encontrar el lugar donde esa lectura política se escenifica. Así, la literatura argentina es un objeto de referencia común para nuestras ideas de **Nación**, y un lugar válido para leer las metáforas que nos construyen y nos deconstruyen en esta, nuestra realidad de país del Tercer Mundo.

Como nunca antes, el objeto, la literatura argentina, se nos patentiza como un objeto que no sólo está en crisis sino que es **la** crisis misma. Y de esta identificación de la literatura con la crisis surgen, dispersas, preguntas y respuestas que nos parece posible hacer dialogar como un mecanismo de salida a la estabilización propuesta por la crisis.

Desestabilizar la lectura de la doxa podría ser entonces el proyecto político de **TRAMAS...** Desestabilizar y descentrar las tramas homogéneas de la lectura "oficial" con una instancia dialógica y heterodoxa; poner en circulación un espacio público para sacar a la literatura argentina del debate clausurado y saturado por los principios hegemónicos forjados al calor del poder academicista y cientificista.

Palabras y principios, he allí el lugar común en donde la literatura argentina como objeto se esclerosa. Pero también el lugar donde se abre un cuerpo horadado, herido y sangrante, un proyecto hipersensibilizado capaz de captar algunas metáforas de nuestra tradición literaria: la imagen sarmientina, por ejemplo, de una madre que hilvana en su telar (***Recuerdos de provincia***), y es tejida ella misma por la escritura, como todas las **Tramas** que, desde el origen de nuestra literatura, han diseñado el "vestido" social de nuestro pueblo.

Si sobre las hilachas de aquellos vestidos pudiéramos re-leer la literatura argentina, las **Tramas** de nuestra sociedad podrían comenzar a supurar definitivamente. Y como los «médicos» saben, todo cuerpo que supura goza de buena salud. Esa es la esperanza que funda a **TRAMAS..**

Rol del REFERATO

Los **Referatos** son el marco de referencia necesario para todas aquellas publicaciones que, como **TRAMAS...**, intentan un cierto reconocimiento del trabajo ensayístico e investigativo. En nuestra publicación los referatos, además, garantizan que el material publicado constituya un aporte al diálogo y debate permanentes en torno al conocimiento de la literatura argentina. Los **Referatos** asesoran al Consejo Directivo de **TRAMAS...** sobre autores o especialistas en cada uno de los temas a tratar.

La propuesta es entonces: que en **TRAMAS...** la decisión de todo el material a publicar recaiga, irremediablemente, en un **Referato** compuesto especialmente para cada tema.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

¿Quiénes serán los miembros del referato y cómo se los designa?

Integrarán el **Referato** reconocidos profesores, escritores o críticos con comprobada competencia sobre el autor o eje temático consignado. Los integrantes de los sucesivos **Referatos** serán dados a conocer con cada una de las publicaciones.

Está estipulado además, que integren esta instancia de decisión un número no menor de tres referís, y sus recomendaciones sobre los trabajos a publicar serán definitivas.

Nuestros lectores y colaboradores pueden consultar la lista tentativa de los posibles integrantes a los **Referatos** en estas páginas. Además, según se vaya confeccionando cada uno de los números de **TRAMAS...**, a esta nómina se le anexarán nuevos nombres, que contribuirán en darle a esta publicación el perfil dialógico buscado.

COMO PRESENTAR LOS TRABAJOS A PUBLICAR

En estas páginas es nuestra intención trasmitirle a los colaboradores de **TRAMAS...** algunos aspectos de cómo se deben presentar formalmente los trabajos.

Los interesados en publicar sus trabajos deberán hacernos llegar una copia impresa y acompañada de un diskette en las siguientes variantes: procesador *WordPerfect* (en cualquiera de sus variantes), o en una versión ASCII si se trabajara con otro procesador.

Los trabajos tendrán un mínimo de 250 líneas y un máximo de 1000 a razón de 60 espacios por línea. Los trabajos no publicados **no serán devueltos**, y en ningún caso se mantendrá correspondencia sobre los trabajos publicados o no publicados.

Los trabajos a ser publicados en **TRAMAS...** no deben sernecesariamente inéditos, y en caso de haber sido publicados con anterioridad en otros medios, agradeceremos hacernos llegar las especificaciones respectivas.

Los trabajos pueden ser escritos en cualquier idioma, y el Consejo de Dirección de **TRAMAS...** se reserva el derecho de publicarlos en castellano. Una última aclaración: los trabajos no deberán ser personales necesariamente, sino que también se aceptarán trabajos grupales.

Rogamos a los colaboradores tener en cuenta el siguiente "Manual de Estilo" a la hora de confeccionar sus trabajos:

A. CONSIDERACIONES GENERALES;
B. TEXTO;
C. CITAS y NOTAS;
D. BIBLIOGRAFIA
E. COMO PRESENTAR LAS COLABORACIONES BIBLIOGRAFICAS

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

F. CASOS ESPECIALES

A. CONSIDERACIONES GENERALES

Este pretendido "Manual de Estilo" tiene por objeto evitar el trabajo engorroso y fastidioso del *editing*. A continuación, señalamos algunos de los elementos vitales que se deben respetar en la confección de los trabajos a ser presentados en nuestra revista.

Cada trabajo deberá ir, de aquí en más, acompañado y precedido de un *abstract* de unas 30 líneas; el mismo tendrá como objetivo explicar a los lectores el eje central del ensayo que sigue en el cuerpo de nuestra publicación. La decisión de publicar cada uno de los trabajos con una pequeña nota-resumen procura dos objetivos: primero, reflejar cierta modalidad actual de ofrecerle a los lectores, ante la apabullante cantidad de información disponible, una búsqueda temática rápida y dinámica; segundo, nos permitirá construir nuestro índice general al final del Volúmen I.

B. TEXTO

1) El TITULO de primera jerarquía debe ir centrado, con mayúsculas, **negrita** y en cuerpo grande, los de segunda jerarquía igual pero a partir del margen izquierdo. Los títulos de tercera jerarquía deben ir en minúsculas, con negrita y una sangría tabulada (5 espacios).

2) El nombre del autor del trabajo debe ir inmediatamente después del título y alineado a la **Derecha**, en *cursiva y en cuerpo pequeño.*

3) Los párrafos deben estar separados entre sí por doble espacio, e iniciados con una sangría tabulada de 5 espacios.

4) Los nombres de obras o publicaciones deben ser escritas en **negrita** y en *cursivas*, desestimándose las comillas y/o el subrayado.

5) Los títulos de cuentos, ensayos y poemas, se escribirán en *cursiva* solamente. Igual criterio cuando se trate de parte de un libro (Ej.: *La evidencia*).

6) Los títulos de capítulos se escribirán en *cursiva* y entre comillas (Ej.: *"La confesión de Imbelloni"*)

7) Los nombres de diarios y revistas se escribirán en *cursiva* y en **negrita** (Ej.: ***Semanario CGT***).

8) Las citas van en el texto en *cursiva* y entre "comillas dobles", y entre «comillas» si es una cita dentro de otra cita. También se usarán comillas simples (' ') para localismos, modismos, refranes, etc.

9) Las palabras extranjeras deben ir en *cursiva*, aun aquellas que sean de uso generalizado.

10) Los paréntesis ( ) se usan de acuerdo con las normas generalizadas, los corchetes [ ], al tratarse de cambios del texto original como ser observaciones adicionales u omisiones. Rogamos evitar el uso de las llaves { }.

11) Es importante evitar las abreviaturas. Sólo respetaremos aquellas de uso muy extendido: art. cit. (artículo citado), op. cit. (obra citado), cfr. (confróntese), esp. (especialmente), loc. cit. (lugar citado), ms./mss. (manuscrito y plural), pág./págs. (página y plural), p. ej. (por ejemplo), s./ss. (siguiente y plural), v./vv. (verso y plural), vol./vols. (volumen y plural), ibíd. (ibídem), íd. (ídem), sic (así).

C. CITAS Y NOTAS

1) Sólo se utilizarán las notas al pie. Si bien ellas no nos permiten economizar espacio, sí facilitan la lectura de las mismas. Por eso le solicitamos a los colaboradores su uso. El estilo para ellas es el mismo que para el resto del texto, sólo que deben ser escritas en cuerpo pequeño.

[1] Rodolfo Walsh: ***Operación Masacre***. Buenos Aires, Planeta, 1994, pág. 15.

2) Si la obra está incluida en bibliografía, lo usual, cuando son uno o dos autores, es poner entre paréntesis en el texto el apellido del autor, año, volumen, número de página, pero, si se decide hacer una nota al pie, se puede hacer de la siguiente manera.

[2] Nombre y apellido del autor: obra, página.

Si ese autor es mencionado en más de una obra en bibliografía:

[3] Nombre y apellido (año de edición), volumen (en letra griega), página.

D. BIBLIOGRAFÍA

1) La bibliografía irá al final de cada trabajo y se ordenará alfabéticamente.

2) Se debe escribir en este caso: APELLIDO, Nombre.

E. PRESENTACION DE NOTAS BIBLIOGRAFICAS

1) Lo primero que debe colocarse es el título de la nota. Este título lo coloca el comentador del libro y debe escribirse todo en MAYUSCULA.

2) A continuación se cita el libro que se comenta según el siguiente modelo:

Operación Masacre, por Rodolfo Walsh, Ediciones de la Flor, Buenos Aires, 1994, (Décimo novena edición), 216 págs.

3) El nombre del comentador se escribe inmediatamente terminada la resención, alineado a la derecha.

4) Para el cuerpo del comentario escrito se deben respetar todas las especificaciones detalladas en el presente "Manual de Estilo".

5) A partir del número 2 de **TRAMAS...** las sección de reseñas, *"Tramas Bibliográficas"*, tendrá un texto explicativo, más amplio y más concreto, sobre lo que espera la Dirección de la revista al proponer este espacio de comentarios y ensayos bibliográficos. Remitimos a todos los interesados en participar en esta sección a leer esa nota introductoria.

F. CASOS ESPECIALES

1) Lo fundamental es destacar en ***negritas y cursiva*** la fuente donde se puede localizar el texto citado, trátese de libro, diario, revista, u otro tipo de publicación.

2) Algunos ejemplos que pueden presentar alguna dificultad:

* Trabajo, entrevista o ensayo incluido dentro de una compilación.

Aníbal Ford: *Walsh: la reconstrucción de los hechos*, en Jorge Lafforgue (ed.): ***Nueva novela latinoamericana***, II, Buenos Aires, Paidós, 1972, pág. 12.

* Trabajo, entrevista, editorial o ensayo incluido en una revista, diario o periódico.

(Rodolfo Walsh): *He sido traído y llevado por los tiempos*. Entrevista de Ricardo Piglia, ***Revista Crisis*** Nº 55, noviembre de.1987.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

TRAMAS, *para leer la literatura argentina*
agradece a:

Rubén Wigdor
Raúl Mainardi
Jorge B. Rivera
Elvio Gandolfo
Víctor Pesce
Jorge Felippa
Juan Maldonado
Juan Carlos González
Domingo Ighina
Susana Romano Sued
David Foster
Eduardo Peñafort
Cecilia Luque
Alberto Matheu
Carlos Ludueña
Rosa Bertino
Pampa Aran de Meriles
Silvia Barei
José Luis Caccia
Gladys Gatti
Agustín Massanet
Daniel López Salort

OSIRIS
-Bibliotecología Informática-

Organización y Automatización de Bibliotecas y
Centros de Documentación.

Servicios de asesoramiento y capacitación informática
en la operación de
MICRO CDS/ISIS
Software Oficial de la UNESCO
aplicado a la gestión de Bases de Datos Documentales
Informes:
-Pasaje San Agustín 383 2º "C"
-Chaco 662 Depto.4 Bª Providencia
Tel [051] 73-6996
(5000) Córdoba - Argentina

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

INDICE

PRESENTACION I

TEXTOS CRITICOS FUNDAMENTALES 1

TRAMAS EN DIALOGO CON NICOLAS ROSA. LENGUA Y ESTADO: HACIA UNA GRAMATICA DE LOS CUERPOS 3

LA REPRESENTACION DEL CUERPO EN LA POESIA DE ALEJANDRA PIZARNIK, por David Foster 13

LOS AVATARES DE LA CONSTRUCCION DEL GENERO. LO FEMENINO (Y MASCULINO) COMO SEMBLANTE EN LA ESCRITURA LITERARIA, por Susana Romano Sued 39

LECTURAS CRITICAS 51

MUSICA, PRIMITIVISMO Y CUERPO EN LA ESTETICA DEL ROCK por Claudio Díaz 53

UNA LITERATURA DEL NOROESTE: ESCRITURA FEMENINA, CUERPO Y DISCURSO, por Alicia Poderti 70

UNA LITERATURA CORROSIVA, por Andrea Bocco 84

APUNTES SOBRE "LA VIDA ENTERA" DE JUAN CARLOS MARTINI: LA MEMORIA DEL CUERPO, por Sergio Colautti 90

ESE NOSOTROS QUE NO SOY YO. EL CASTRATO EN EL PROGRAMA DE LA PATRIA, por Fabricio Forastelli 97

SECULARIZACION DEL CUERPO EN LA ESCRITURA, por María Celia Vázquez 110

UNA LECTURA DE LO FEMENINO EN EL MARCO MODERNIDAD/ POSMODERNIDAD, por María Gabriela Simón 120

EL CUERPO DE LA ESCRITURA Y LA ESCRITURA DEL CUERPO. A PROPOSITO DE "LOS EFECTOS PERSONALES" DE CRISTINA SISCAR, por Mirta Antonelli 128

DOSSIER i

TEXTURAS 1

POESIA 3

PROSA 9

TRAMAS BIBLIOGRAFICAS 1

APENDICE I

Ilustración de tapa: EGON SCHIELE
***Femme nue*, 1917**

Ilustraciones de Enrique Mónaco, Guido Crepax, Enric Sió. Los dibujos de: Alfred Hrdlicka, Henri Matisse, Albert Marquet, Otto Dix y Egon Schiele fueron tomadas de Georg Eisler: *Naked to nude. Life Drawing in the Twentieth Century.* New York, William Morrow and Co., 1977.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

Se terminó de imprimir en la ciudad
de Córdoba a los cinco días del mes
de Setiembre de 1995.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar