C.C. 1191 - Córdoba
T.E.:(0351) 4887119 / 423-2106 / 471-0363
FAX: (0351) 468-3589
E - MAIL: tramas@doxa.olm.net
Internet: http://doxa.olm.net/tramas

Primeras Jornadas sobre
Literatura Argentina a Fin de Siglo

TRAMAS

TRAMAS

PARA LEER LA LITERATURA ARGENTINA

Lecturas políticas / Políticas de lectura (II)

Vol. V - Nº10 - 1999

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

GAZZERA, C

planeta
GRAFICO

Donde se imprimen las ideas

Castro Barros 30
Tel.: 0351-4741929
e-mail: planeta@com.ar

Tramas

para leer la literatura argentina

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

Tramas

para leer
la literatura argentina

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

Lecturas Políticas
Políticas de Lectura
– Segunda Parte –

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

Consejo Editor Propietario
Néstor Aguilera
María Soledad Boero
Carlos Gazzera
Andrea Guiu
Tania Mastronardi
Carlos Perna

Director
Carlos Gazzera

Consejo Consultivo
Abelardo Castillo
Ricardo Piglia
Andrés Rivera

Dirección
Néstor Aguilera
Ana García Armesto
María Soledad Boero
Carlos Gazzera
Jorge Guglielmelli
Andrea Guiu
Tania Mastronardi
Alvaro Montanari
Candelaria de Olmos
Carlos Perna
Daniela Spósito
Marina Villarroel

Secretariado de Redacción
Néstor Aguilera
María Soledad Boero
Andrea Guiu

Suscripciones
Daniela Spósito
Candelaria de Olmos

Tramas Bibliográficas
Carlos Gazzera

Corrección
María Soledad Boero
Andrea Guiu
Candelaria de Olmos

Ilustración de Tapa
"Sofa"
de Karl Korab

Arte y Diagramación de Tapa
Guillermo Daruiz

Diseño de Interior
David R. Smaldone

Corresponsales
- En Buenos Aires-
Laura Limberti
Carlos Perna
-En La Plata-
Laura Juárez
-En Bahía Blanca-
María Celia Vázquez
-En EE. UU.-
Emilce Cordeiro
-En España-
María Bermúdez Martínez

Relaciones Institucionales
Néstor Aguilera
Claudio F. Díaz
Daniela Spósito

Asesoramiento Contable
Ana Cabanillas

Asesoramiento Técnico Informático
David Peker

Web Site en Internet
http://doxa.olm.net/tramas
-Diseño de página en Internet-
Rodrigo Rapela
Pablo Mereshian

TRAMAS... se edita bajo la supervisión del Area de Publicaciones del

C.I.L.S.

Centro de Investigaciones Literarias y Sociales
Asociación Civil Sin Fines de Lucro Expediente en Trámite N°22217
Caseros 690 1° 16 (5000) Córdoba - Argentina
E-mail: cils@doxa.olm.net
CUIT: 30-69846861-7

Registro de la Propiedad Intelectual: 949044
ISSN: *0328-2309*

TRAMAS... recibe correspondencia en:
C.C. 1191 – (5000) Córdoba
Teléfonos: (54) (351) 4281191 / 423-2106 / 471-0363
Fax: (54) (351) 468-3589
E-mail: *tramas@doxa.olm.net* - **Dirección:** *cgazzera@ffyh.unc.edu.ar*

*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

Presentación

Didascalias

"Escribir, en nuestros días, se ha aproximado infinitamente a su origen. Es decir, a ese sonido inquietante que, al fondo del lenguaje, anuncia, tan pronto como se estira un poco la oreja, aquello contra lo que uno se resguarda y, al mismo tiempo, hacia lo que uno se dirige. Como la bestia de Kafka, el lenguaje escucha ahora, en el fondo de su madriguera, ese rumor inevitable y creciente."

[Michel Foucault]

En empresas grupales cuyos tiempos de consecución dependen de la capacidad de subsistencia de un deseo o, mejor, de una política de la producción capaz de sostener y articular un deseo colectivo, el hecho consumado, que excepcionalmente responde a los plazos previstos por razones presupuestarias, genera una sensación de ajenidad entre sus integrantes, cuando se cotejan el proyecto inicial, el resultado y sus preocupaciones actuales.

Este extrañamiento permite leer quizás aspectos que *prima facie* habían pasado desapercibidos. Pero no sólo eso: también obliga a evaluar posiciones, porque la experiencia pasada se resignifica ante las nuevas preguntas. Y, de hecho, se modifican los lugares de experiencia.

¿Dónde ubicar hoy la experiencia de un diálogo que tuvo lugar hace un año? Si de lugares hablamos, será pertinente recomponer las escenas y los sentidos que esos lugares pueden tener para *Tramas*, un año después.

Primera escena: la que clausuran estas páginas como transcripción total de una experiencia ocurrida en mayo del '98 en Villa Carlos Paz donde, a pocas cuadras del reloj Cu Cú, el emblema/souvenir de dicha ciudad, un grupo de cincuenta investigadores y estudiantes se reunió a discutir sobre cuestiones de literatura argentina en el

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

fin de siglo, convocados por esta revista.

Segunda escena: la aparición de este número 10 como inicio de un nuevo año editorial de ***Tramas***. La circunstancia de publicación le confiere un lugar paradójico: el de ser fin de algo e inicio de otra cosa a la vez; si se quiere, el fin como inicio.

Tercera escena: la pintura de Karl Korab en la portada y contratapa , un relato envolvente de objetos/fetiches (el pantalón, la media, el zapato rojo, el sillón) que funcionan como fragmentos de un encuentro amoroso, en ausencia de los sujetos. ¿Cómo resignificar ese encuentro? En otras palabras ¿cómo articular los fragmentos de ese "discurso amoroso" compartido, parafraseando a Barthes? Y, sobre todo ¿cómo leer la ausencia, fuera del "fetiche/libro" de estas páginas?

Las preguntas remiten una y otra vez al punto de partida: la necesidad de "componer" un lugar, un *locus* de enunciación colectivo alrededor de un proyecto capaz de interrogarse también sobre el lugar de/con los otros, que piensa la frontera (esa "ilegalidad necesaria" de la que se hablaba en la presentación del número anterior) como la condición de posibilidad para sus lecturas políticas. Una frontera "ilegal", móvil, inquieta. En este fin de siglo, como en sus inicios, las fronteras colapsan. El ejemplo crucial de la escena balcánica confirma la inestabilidad de un orden internacional que no puede terminar de cercar todos los rincones del mundo. Todavía.

Leer la ausencia es interrogarse sobre el lugar: el propio, el del interlocutor y el de quien no ha de serlo. Pero, también, el del sentido de las prácticas discursivas, de las polémicas, de las alianzas. Prácticas de un fin de siglo electoral en la Argentina. Esto es: un escenario de efervescencia y litigio. Un escenario mediático hasta el paroxismo. Este, insistimos, es un escenario que pone a prueba la capacidad de vigilia crítica de los intelectuales. Sobre todo en una época en que la palabra de alerta, en términos de mercado, vale menos que el silencio, aunque no siempre éste sea sinónimo de complicidad.

Frente a tales composiciones espacio/temporales, que bien pueden leerse superpuestas formando el palimpsesto de este "tiempo dislocado", ***Tramas*** busca componer un lugar más amplio que el de su proyección editorial. En este sentido, la pregunta por la ausencia es una pregunta política y social. Una pregunta dirigida a la ciudad, a la calle, al ágora ausente. A los sujetos de una (¿ausente?) sociedad civil, nacida como concepto en los albores de la Europa moderna y de cuya pertinencia americana desconfían los teóricos de la posmodernidad. Si la ausencia deviene significante vacío, la pregunta por la sociedad civil será un lugar problemático desde donde explorar sus posibilidades de constituirse como red dinámica y crítica frente al Estado y al Mercado.

¿Es posible, hoy, la pregunta por la sociedad civil en la Argentina? ¿Qué términos definen, histórica y socialmente, los alcances de "lo civil" en el país de los ganados y las mieses? ¿Cómo seguir leyendo estas preguntas? ¿Ha de ser sólo en los intersticios de la literatura?

Escenas. Consignas. La madriguera de la bestia kafkiana y un rumor inquietante, creciente que predispone a otros diálogos, a otros encuentros. A salir de la guarida, en busca de lugares nuevos para nuevas lecturas políticas.

Andrea Guiu

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

Trabajos Teóricos

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

La palabra como documento

Por *Dafne Lucero, Eduardo de la Cruz, Cecilia Sozzi* - (U.N.C.)

El pacto de credibilidad en torno a las noticias internacionales

Por *Dafne García Lucero*

En los medios periodísticos se aprecian transformaciones en la presentación de la noticia (diagramación, tipografía,etc.) en la búsqueda de fuentes y en el uso de recursos expresivos (ilustraciones, fotografías, infográficos, titulación).

Esto trae aparejado cambios en los criterios de validación noticiosa y de legitimación del sentido atribuído y compartido por el lector y el autor, incluyendo en esta figura, tanto al periodista como a la empresa periodística.

El contrato de lectura establecido entre ambas partes, se sintetiza en el concepto de objetividad. Según Martínez Albertos (1975: 223) *"es ese valor límite que está en función de la mayor o menor preocupación de los comunicadores por actuar con rigor ético y sin ánimo incitativo en la plasmación de los mensajes"*.

Al entrar en juego las transformaciones en los procedimientos de producción de las noticias, se modifica el contrato de lectura, dando lugar a una definición de objetividad en relación a la aproximación de una versión de los hechos en particular. Es decir que, paradójicamente, se puede ser más objetivo mientras más subjetivo se sea, ya que se da a conocer la propia versión de los acontecimientos, que es la única 'verdad' factible de ser transmitida. Ahora bien, estos modos de articular la información periodística admiten una generalización bastante amplia, ya que se observan en muchos medios gráficos con líneas editoriales y criterios empresariales diferentes. Asimismo, existe la posibilidad de emplear tales recursos de manera extensiva a todas las temáticas tratadas en un periódico.

Pero, ¿efectivamente ocurre?

Para responder este interrogante se analizó el tratamiento periodístico de la información internacional. Se siguieron cuatro temas de conflictos internacionales durante los meses de enero y febrero de 1997 (la toma de la Embajada japonesa en Perú, la situción israelí, el bloqueo a Cuba y el terrorismo europeo) a través de tres pe-

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

riódicos: ***La Voz del Interior, Página/12*** y ***La Nación***. El corpus analizado reune un total de 389 noticias.

Si bien de la investigación aún no se desprenden conclusiones finales, en base al análisis realizado es posible afirmar que en los tres medios hay una preponderancia muy marcada del estilo tradicional a lo largo de todos los indicadores del tratamiento periodístico (titulación, diagramación, ilustraciones y fotografía).

Asimismo, en lo relativo a la construcción mediática de la realidad se confirma la descontextualización de los acontecimientos, cuya fundamentación remite al empleo de los géneros periodísticos. Es muy poco -37 artículos- lo registrado como opinión, con lo cual -tal vez- se busque crear y sostener una idea de objetividad frente a los sucesos de la política mundial.

Con respecto al empleo de la interpretación de los acontecimientos (que permite explicar los hechos en base a su interrelación) tampoco es muy significativo: 25 noticias.

Se entiende entonces, que el empleo casi exclusivo del género informativo origina una realidad recortada temporal y espacialmente, que da como resultado una sumatoria de sucesos bajo la forma de noticias sin relación entre sí y sin explicaciones subyacentes, aunque son el producto de una misma realidad internacional y de un mismo momento histórico.

De esta manera, el discurso periodístico se presenta frente a la sociedad con una pretensión de objetividad a través del género informativo. Pero por debajo de él opera un recorte y una elección por un determinado sentido de los hechos que admite el presente social reforzado por la selección de fuentes de los sucesos. Es ésta una estrategia que adoptan los medios para volver 'invisibles', según expresión de Cea Naharro (1997), aspectos del mundo real y conformar de esa manera, el mundo posible desde la visión massmediática.

Ante todo esto, cabe como interrogante:

¿Por qué los medios incursionan en nuevas formas de expresión en muchas otras temáticas y no lo hacen en lo internacional? o visto el fenómeno desde otro ángulo:¿Por qué los lectores admiten modificar los límites de objetividad, los recursos expresivos y establecer nuevos pactos de credibilidad frente a lo publicado por los medios, en relación a temas como deportes, información general, espectáculos, política local y nacional y sin embargo frente a temas como política internacional o economía (no analizada aquí), la credibilidad se define en términos más tradicionales?

El nuevo periodismo

Por *Eduardo de la Cruz* (U.N.C.)

El nuevo periodismo surge como producto de una búsqueda de cambio, de innovación por parte de aquellos profesionales que se sentían apresados dentro de la propia institución periodística.

Fueron probando distintas posibilidades, experimentaron estrategias provenientes de otros discursos para plasmarlos en la escritura de los hechos cotidianos. Aquellos que la radio comenta desde temprano y que la televisión muestra y amplifica en imágenes, la gráfica podía relatarlos de otra manera.

Un nuevo camino se abría para el periodista, la oportunidad de trabajar la palabra y la información y así poder utilizar personajes narradores para retratar un hecho policial, un acto electoral, la vida de un artista o el clásico Belgrano- Talleres.

El *nuevo periodismo* entra en escena y se transforma en un espacio diferente a donde el periodista puede recurrir para dar al hecho una vuelta de página.

Así es que la rutina periodística había olvidado rastrear ciertas zonas de los acontecimientos, zonas que la objetividad del periodismo tradicional había ordenado no conocer. Es aquí donde mediante procedimientos narrativos distintivos, provenientes del discurso literario, el periodista podrá revelar la verdad de un acontecimiento.

Diálogos, signos de puntuación, guiones, exclamaciones, personas que piensan, que circulan y que se relacionan con este periodista que nos *muestra* a través de ciertas imágenes cómo se van produciendo realmente los hechos.

Nos relata de otro modo las noticias de ayer.

Este armado, este *montaje escénico* que proviene de la ficción es utilizado por el nuevo periodismo para develar una verdad. Verdad que es construida *a la manera de* un relato pero con el firme propósito de instalar en la opinión pública un punto de vista, es decir, una certeza.

Para llegar a este objetivo el periodista se documenta, se introduce en el hecho, se convierte en detective y así puede encontrar las pruebas o los indicios que refuerzan su hipótesis de trabajo.

Hipótesis que mediante una ardua tarea de investigación pueden ser probadas y luego organizadas como relatos.

Relatos que apuntan a desentrañar las relaciones ocultas que los acontecimientos tienen y que, muchas veces,

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

por la velocidad informativa y los intereses económicos e ideológicos de los medios de comunicación, no se dan a conocer.

Relatos que cuestionan la idea de una verdad única y homogénea posibilitando conocer las distintas versiones que se tienen de los hechos, siendo su montaje final (su publicación mediática) la versión que el periodista ha elegido luego de realizar su trabajo.

Relatos que ponen en constante tensión las apreciaciones personales, éticas e ideológicas de quien escribe, de quien paga y de quien lee el artículo periodístico.

Relatos que por lo tanto, *politizan* el acontecimiento dándole una postura definida, en un espacio y tiempo determinado, a través de la organización periodística de los distintos elementos.

El nuevo periodismo ofrece estas posibilidades y el profesional, luego de descubrirlas, toma la posta aprovechándolas para brindar al lector estos relatos.

El periodista puede con esta forma de escritura acceder y aprovechar, en todas sus dimensiones las funciones del lenguaje abandonando de a poco (no totalmente) el específicamente referencial del periodismo tradicional.

Nuevas oportunidades que posibilitan al periodista escribir relatos que son producto del entrecruzamiento de discursos provenientes de diferentes universos. En esta mixtura, en esta negociación entre discursos se encuentra *la riqueza* del nuevo periodismo.

La construcción de la realidad en una nota periodística de Martín Caparrós

Por *Cecilia Sozzi*

Adhiriendo al seductor juego de lo real-ficcional en su producción periodística, Martín Caparrós -escritor, Licenciado en Historia, periodista- publica a principios de esta década en la revista ***Página/30*** una serie de relatos de viaje a los que denomina en su conjunto *"Crónicas de Fin de Siglo"*. Entre estos relatos se incluye "Anillaco: el color local" (***Página/30***, septiembre de 1992) reportaje que seleccionamos para su análisis como representativo de la obra periodística de Caparrós de los últimos años y, fundamentalmente, como expresión cabal del uso de elementos ficcionales en la representación de lo real. Intentaremos establecer en la visión particular del periodista las más relevantes estrategias de producción de sentido y de apelación al lector.

Breve análisis del reportaje "Anillaco: el color local"

En los niveles lingüístico, no lingüístico y paralingüístico de un relato se sitúan las claves de su sentido. En el caso que nos ocupa, y antes de detenernos en el nivel lingüístico, es conveniente aclarar que el nivel no lingüístico está a cargo de las fotografías, las cuales presentan cuadros típicos de la vida en Anillaco conectados directamente con algún párrafo específico del texto y aportan al sentido del reportaje total, sentido que ya se preanuncia desde el comienzo: la fotografía que domina la primera página muestra un perro en medio de una calle de tierra solitaria y árida. La imagen connota soledad, ausencia, falta de protección, abandono, características que son llevadas por generalización al pueblo de Anillaco en su conjunto. Asimismo, el uso de fotografías en blanco y negro agrega una nueva connotación: la falta de colores de Anillaco.

Dentro del nivel linguístico, el título hace referencia al color local -que contribuye a conformar el carácter propio de un lugar-, y lo adjudica, a través del sobretítulo, a Anillaco. El sumario, en tanto, amplía el sentido del título a partir de una reflexión sobre lugares que nacen para ciertos fines pero que luego tienen una nueva existencia imprevisible y desmesurada. Al relacionarlo con la idea de que el color natural en algunas localidades es la falta de colores, anticipa el destino contradictorio de Anillaco, que luego se plasmará con gran variedad de recursos y evitando la explicitación obvia en el texto.

Texto propiamente dicho

El periodista se aproxima al objeto inmediato de su nota "Anillaco y su vida" utilizando una estructura narrativa sustentada en la construcción escena por escena en la que además de la narración de episodios son importantes las descripciones, la reproducción de expresiones y testimonios, y el relato de vivencias personales del narrador. Así compone un mosaico en el que integra los aspectos factuales y los formales, en el que documentación y ficción se unifican.

En el texto, Caparrós se identifica con el narrador-periodista que viaja a Anillaco y narra en forma cronológica (con escasos pasajes hacia pasado y futuro) lo que le sucede y observa desde el primer contacto nocturno con el pueblo, pasando por los días sucesivos en que obtiene el testimonio de los personajes del poblado y participa de contingencias, para finalizar en la llegada del embajador de los Estados Unidos y sus derivaciones.

Este ordenamiento en el tiempo no es demasiado evidente, salvo por algunas referencias temporales en general ambiguas, lo que se agudiza por la

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

construcción de cada escena como momento individual de un todo mayor.

Es justamente la construcción escena por escena un recurso fundamental en la representación del mundo narrado. Por ejemplo, el primer capítulo del relato contiene la descripción de la calle principal del pueblo durante la noche, la expresión en cita directa de una prostituta que se ofrece en inglés, la narración con elementos descriptivos del encuentro entre el narrador y la mujer, la transcripción directa de un anuncio comercial que refleja la forma de habla riojana difundido por altoparlantes, etc., elementos estos que contrapone en forma concisa y contundente situaciones "autóctonas" y otras a simple vista artificialmente implantadas, y que señalan el carácter imprevisible y desmesurado de la existencia de Anillaco.

En la organización escena por escena la descripción juega el papel trascendente de definir bloques precisos dentro del relato al complementar la narración y el diálogo y servir de nexo entre gran número de las acciones y testimonios. El tratamiento constante de la descripción permite a Caparrós presentar hechos, detalles y puntos de vista en forma indirecta. Ya sea a través de cuadros minuciosos o bien de manera circunstancial pero incisiva y plena de recursos literarios -entre los que destacamos la metáfora, la adjetivación, las imágenes visuales y auditivas, el juego de palabras, el uso de diminutivos-, el periodista sugiere, no explicita. Agrega matices, no define ni totaliza. Va configurando la existencia de Anillaco y construyendo una determinada visión de lo real.

Si la descripción imbrica todo el relato, también el diálogo y otras formas de cita directa e indirecta tienen presencia vital. A través de la propia voz de los protagonistas, Caparrós caracteriza a los personajes y a su entorno social e incorpora diferentes visiones e idiosincracias. El *status* del diálogo es aún más privilegiado debido a su ubicación estratégica en numerosos pasajes del reportaje y a su selección con criterio de representatividad o disonancia. La participación activa del narrador en algunos diálogos, a través de agudos comentarios y preguntas -en su rol de periodista-, actúa en el mismo sentido.

Cabe destacar dentro de este punto y en forma coherente con el uso eminentemente personal que Caparrós hace del lenguaje, la presencia del habla típica de los personajes: el uso de giros idiomáticos propios de la región, la reproducción del habla oral que confiere la sensación auditiva de la expresión, la reproducción de la tonada riojana a través de un uso particular de los acentos.

Más allá de que la construcción de carácter personal del reportaje permita advertir la presencia del periodista, el protagonismo de este último se materializa en mayor medida en la creación del personaje narrador, periodista como él, quien forma parte de la historia como un visitante que tiene la función específica de obtener datos y testimonios sobre el poblado y sus habitantes. Su posición es la de observador, en algunos casos, y de participante de las acciones, en otros. No es omnisciente, sino que combina cierta ignorancia y conocimiento "in situ", con saberes previos, completa informaciones y reflexiones sociológicas, presentando así elementos de juicio provenientes de variados niveles y de distintos ángulos.

Es, entonces, el punto de vista de ese narrador frente a los hechos, el ángulo principal a través del cual el escritor compone el relato y el lector percibe el mundo narrado. En este sentido, las profundas reflexiones a cargo del narrador que matizan lo relatado constituyen marcas explícitas de su punto de vista, respecto a la existencia del pueblo, a su contraste con lo ciudadano y a su relación con la idea de nación. Sin embargo, en la dinámica del relato ingresan también otros puntos de vista, los de otros personajes, a través de sus testimonios en estilo directo o bien cambiando sin pausas de un punto de vista a otro en el transcurso de lo narrado. Caparrós utiliza además la "voz de proscenio", abandonando la habitual expresión del narrador para usar el tono que prevalece en el contexto.

En cuanto a la documentación periodística, en el relato se narran hechos reales y si bien los mismos se entrelazan constantemente con lo ficcional, existen ciertos procedimientos, como la inclusión de entrevistas y testimonios y el aporte de datos referenciales de carácter geográfico e histórico-político que contextualizan y sitúan el relato en el marco de la realidad.

A pesar de lo dicho, la reconstrucción y el recorte de la realidad son subjetivos y por ello la narración se presenta en forma ficcional. Esta construcción ficcional y subjetiva se observa esencialmente en el tratamiento estético-creativo (literario) del lenguaje, en la valoración de pequeñas anécdotas y de situaciones aparentemente irrelevantes pero que van componiendo el cuadro, y en la forma no convencional en que se presentan los testimonios (no hay transcripciones directas y completas de las entrevistas sino que las expresiones están matizadas con descripciones y narraciones que se complementan con el diálogo).

Conclusión

Al crear el reportaje *"Anillaco: El color local"*, Martín Caparrós escapa a lo que es considerado, tradicionalmente, como informativo; construye una noticia -la vida en Anillaco y su existencia- con hechos y testimonios cuya única y a la vez definitoria co-

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

nexión con lo "noticiable" es la circunstancia de que el Presidente de la Nación sea originario del poblado riojano de Anillaco. Obvio es decirlo, no se trata de una creación arbitraria de la noticia, sino que guiándose por una intencionalidad determinada, el autor compone con situaciones en su mayor parte anecdóticas, de permanente presencia de lo cotidiano pero que se resignifican en el texto, una visión particular de esa porción de la realidad.

Ya en el plano formal, los procedimientos mencionados en este análisis reconstruyen lo real desde lo estético, emparentando hasta confundirlos, lo real con lo ficcional, lo periodístico con lo literario.

El lector, en tanto, construirá su interpretación tomando los matices y perspectivas que intentan llegar a los múltiples sentidos de la realidad representada, así como rescatando lo explícito y lo implícito en el texto. No se trata de una guía ingenua que Caparrós hace de quien accede a su producción, son también la concordancia ideológica o el distanciamiento del lector los que mediatizarán la lectura y darán el sentido final a la representación que de lo real se manifiesta en el relato.

Operaciones sobre la crítica y el canon

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

Más que abrazarlas, quiero... hablar con ellas

Por *Graciela Goldchluk* - (U.N.L.P.)

Tres narraciones se interceptan e intercalan en el collage que conforma la primera novela de Puig escrita totalmente en el exilio. ***Pubis angelical*** (1979)[1] trata del devenir mujer de Ana desde la cárcel de sus nominaciones: *"muñeca sentimental"* (24), *"objetos preciosos"* (26), hasta el propio reconocimiento que la lleva al encuentro con las otras: su madre y su hija. Las tres narraciones: la de "la mujer más hermosa del mundo", la de W218 y la de Ana en el hospital, establecen un paralelo entre sí y a la vez se relacionan con el diario íntimo donde Ana intenta explicarse a sí misma y, por sobre todo, ahuyentar el fantasma de la muerte. En una primera lectura, la novela presenta tres planos ficcionales: uno que abarca las dos historias narradas en tercera persona, ambas ostentosamente antirrealistas; otro que corresponde a los diálogos de Ana con Beatriz y con Pozzi, sin narrador, que se opone al plano anterior por efecto de inmediatez y realismo, pero se integra en el devenir del personaje y la narración; y por último el del diario íntimo de Ana en primera persona, por momentos más explicativo que narrativo, que se hace cargo de contar el pasado de Ana y constituye otro plano ficcional que entrelaza los anteriores.

El diario personal se presenta como un texto con un enunciador unificado en la primera persona del singular, sin embargo esta enunciación, si bien se mantiene, no deja de estar cuestionada. Al yo se le opone un nosotros, o nosotras: *"en Argentina diríamos* [...], *otro plural"* (24) *"yo y las otras, nos tenemos, y otra vez el plural"* (24), pero el texto -como representante de la consciencia de Ana recupera la singularidad del sujeto enunciador e interpreta el plural como un encuentro con el interlocutor: *"¿este diario es una excusa para preguntarle cosas a alguien? ¿a quién puede ser? ¿o es conmigo misma que hablo? ¿me estoy desdoblando?"* (24); *"con alguien estoy tratando de establecer un contacto"* (26). En la búsqueda del otro que la constituya, Ana pone esperanzas en dirigirse hacia su padre muerto: el apelativo, cuando aparezca, será "papá", y el tono será el de justificación de las propias acciones frente a la figura paterna ausente. A lo largo de tres capí-

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

tulos -el II, el IV y el V-, Ana reconstruirá los pasos más importantes de su vida como si estuviera bajo la mirada del padre ausente, comenzando desde el momento de la muerte hasta llegar al alejamiento definitivo, cuando el diario se interrumpe ante la sospecha de que esa mirada no logrará nombrarla porque ni siquiera se dirige hacia ella: *"Papá ¿de qué estoy hecha? [...] Papá... te siento tan lejos. Como si no me comprendieses"* (105). El diario reaparece recién en el capítulo X y luego en el XIII, más como memoria que como registro diario de la experiencia.[2] En este punto de la novela, los intentos de nominalización respecto de la mujer han cedido frente a la invasión textual de las distintas mujeres en las que deviene Ana, quien en las pocas páginas que ocupa esta última parte del diario explora los estereotipos masculinos de los que debería estar librado el "hombre superior" que busca, para descubrir rápidamente que estos estereotipos tampoco funcionan. En el aspecto que comparte con las memorias, es decir en la teleología que supone ordenar los hechos para hallarles un sentido, el diario muestra su fracaso; sin embargo, en tanto registro desordenado del acaecer cotidiano, cumple con un propósito postulado al comienzo: *"escribo para no pensar que me puedo morir"* (26). En el plano de las explicaciones, se repite el esquema de ***El beso de la mujer araña***, referido por Valentín durante su delirio: *"me dijo que yo quería encontrarle explicación a todo, y que en realidad hablaba yo de hambre"* (286).

Esta unidad en el nivel del enunciador que sostiene el diario vacila en los otros planos narrativos: la oposición entre un plano "realista" y otro "fantástico" ha llevado a la crítica en general a leer la novela como la historia de Ana y sus ensueños; sin embargo, aunque existen conexiones entre las tres historias, no hay marcas de subordinación que permitan establecer una jerarquía. Así como en el diario íntimo se recupera la unidad del sujeto enunciador, en la sucesión de historias encastradas esa garantía de unidad se disuelve. Coherente con su proyecto artístico, Puig elige para esa operación típica de la vanguardia el uso de géneros provenientes de la cultura de masas, como el melodrama y el folletín, que en esta novela pasan del plano de la enunciación al del enunciado. Ya no se trata de personajes que miran películas o escuchan radionovelas -la protagonista en este caso es directora artística del Teatro Colón y conocedora del cine de vanguardia y de los circuitos experimentales de teatro- sino que la narración misma asume la voz del género. Como si Molina nos contara una historia, pero ya no hay a quién adjudicarle una conciencia colonizada por tanta industria cultural, salvo al autor, que tampoco aparece detrás de este narrador, perdido en la pluralidad serializada del producto industrial: no es un narrador, sino una marca sobre-

impresa en los rostros de las divas de Hollywood, el enunciador del sintagma "la mujer más hermosa del mundo". En contraste con esta modalidad narrativa, la aparición de una zona de la escritura donde se privilegia el diálogo de tono realista aparece como un lugar desde donde recomponer la subjetividad del personaje, y es así que el lector tiende a reunificar las historias en torno a Ana, que a su vez se esfuerza en suprimir la pluralidad de enunciadores en su diario íntimo. Esta lectura naturalizante está sin embargo puesta en duda por la propia estructura de la novela, la cual, como apunta Lucille Kerr,[3] comienza con una historia "segunda" en cuanto a su relación con otra considerada "principal", pero también "primera" por derecho de aparición en el texto y por ubicación cronológica, ya que abre la serie de relatos que parten desde la Segunda Guerra y llegan hasta la "era polar". Bastaría recordar que la naturalidad con que Puig construye sus diálogos es un recurso literario más, tan artificiosa como un soneto, para acceder a otra lectura del texto.[4] La lectura que propongo debería ser al mismo tiempo más desconfiada y más ingenua: deberá desconfiar de la división antes establecida entre relato "realista" y relatos "fantásticos" para incluirlos en el mismo fluir de la narración, y deberá dejarse llevar de manera ingenua por ese torrente del relato regido por el exceso y modelado por el sentimentalismo que es el melodrama. El melodrama tiene su medida en el desborde, en las películas del género las emociones son escenificadas y amplificadas y las acciones proliferan y se suceden alrededor de una pasión avasalladora, como en ***Sublime obsesión*** (Douglas Sirk, 1953) donde aparece una variante del motivo de la sociedad secreta, además del romance, la fatalidad, la ceguera -por lo tanto la mirada-, la identidad oculta y los cambios bruscos de fortuna.[5] La exageración del melodrama cinematográfico, contenida por los límites que impone el cine en cuanto a atención y a duración, se expande en el folletín, cuyo formato casi infinito permite la reaparición de personajes antes eliminados, pero que vuelven a ser necesarios a la trama, libre de limitaciones causales y guiada por la suprema ley de la fatalidad. Es precisamente el formato del folletín el que organiza la aparición de las historias: presentadas por entregas, las tres historias componen un relato que atraviesa el espacio y el tiempo con la sublime obsesión de encontrar un hombre superior. De este modo, el género textual se convierte en vehículo de una travesía por el género sexual en busca del reconocimiento, momento clave de todo melodrama; pero la anagnórisis de Ana no desemboca en el descubrimiento de un ser unificado y verdadero que estaría velado por los estereotipos de la falsa conciencia, sino que deviene un ser múltiple que encuentra su sentido en su errancia. Así, el Ama es un avatar de los años cuarenta cuya

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

historia se prolonga en el matrimonio de Ana y muere para conservar su secreto, huyendo de un psicoanalista que convertiría en realidad su pesadilla de vivisección, y W218 es otro avatar de la misma historia, más cercano de lo que en general ha sido considerado.

La historia de W218 transcurre en 1995,[6] lo que permite suponer una contrautopía irónica con el siguiente planteo: junto con un cataclismo que desvió el eje de la Tierra e inició la era polar, la sociedad que desea Pozzi -el "hombre superior" del relato presente- ha triunfado, y estos son los resultados: las mujeres hermosas cumplen servicio sexual obligatorio, pero las feas y enfermas no lo reciben: *"explicó que el Supremo Gobierno tenía en programa una reforma de ese tipo, pero pasarían todavía algunas décadas antes de su realización, antes venían otras emergencias, como la defensa de fronteras, lo cual absorbía a todos los conscriptos varones de la nación"* (186-187). Hacia el final de su aventura, W218 se interna voluntariamente en los hospitales de los Hielos Eternos, destinados *"a presos políticos peligrosísimos y a enfermos altamente contagiosos"* (251),[7] allí establece contacto con otra mujer y escucha la única historia que es calificada en el texto como verídica. Esta última mujer que aparece en el plano fantástico es la portadora del pubis de ángel y enlaza los distintos tiempos del relato: *"Era una mujer de más de sesenta años, con el pelo entrecano y alborotado, y grandes ojos negros enclavados en párpados violáceos. W218 no halló maldad en esos ojos, los cuales desafiaban al entero pabellón"* (264), su edad y la alusión a "la moda hippie de su juventud" la ubican antes del cataclismo. Ella le cuenta a W218 la historia de otra mujer que *"era de un país muy alejado de todo y que estaba en guerra, una guerra civil muy inútil y sangrienta"* (265), esa otra mujer había logrado escapar, se desintegró en el aire por efecto *"del frío, la locura, el viento, la audacia, el hielo mismo, el ansia de ver a su hija, las estrellas, todo junto"* (265) y apareció en *"la Plaza del Pueblo [...] donde se yergue una pirámide blanca"*, en medio de una matanza que la mujer desafió: *"Y se puso de pie y preguntó, forzando la voz cuanto pudo, dónde estaba su hija"* (265). En este punto hay un cambio en la persona gramatical de la voz narradora, que pasa de la tercera persona a la primera, es decir que aquella mujer que se escapó una vez pasa a ser la vecina de cama de W218: *"De pronto se desató un viento extraño y el camisón se alzó, mostrándome desnuda, y los hombres temblaron, y es que vieron que yo era una criatura divina, mi pubis era como el de los ángeles, sin vello y sin sexo, liso. Los guerreros se paralizaron de estupor"* (266). La presencia de esa mujer detiene la matanza, pero ella se desintegra nuevamente para seguir buscando a su hija, ahora se reencuentra con

quien en otra historia sería Pozzi, un hombre *"al que había creído muerto"* y que *"me dijo que lo perdonara por haberme dicho que yo era una frívola mujer, despreocupada de la suerte de su pueblo"*; en el momento de aceptar los honores rechaza una atribución que la congelaría en otro estereotipo y recuerda que *"si bien en esos momentos yo era la encarnación del Bien, por dentro no era más que una pobre mortal atormentada por el miedo de perder lo único que amaba en la tierra"* (267). Finalmente se reencuentra con su hija, que también tiene pubis de ángel, de modo que es seguro que *"no sería la sirvienta del primer sinvergüenza que le oliera ese punto débil entre las piernas"* (267) y se vuelve loca de alegría y regresa al sanatorio, donde no la quieren porque es loca peligrosa, no quiere admitir que su hija está muerta. Casi sobre el final de la novela, termina este relato: *"W218 miró en torno, las demás enfermas fijaban ojos burlones sobre la cama 27. En cambio la propia W218 tuvo la sensación de que el relato era verídico, y después de incorporarse con dificultad, estiró los brazos y arropó a la anciana dormida"*. Tal vez el relato fuera verídico en relación con la situación extratextual, ya que la novela transcurre en 1975, pero se escribe entre 1976 y 1979, los años más feroces de la dictadura, años de silencio y represión en los que un grupo de mujeres lograron articular una respuesta inusitada e impensable. Las Madres de Plaza de Mayo empiezan a marchar todos los jueves alrededor de la pirámide de la Plaza en abril de 1977; en junio de 1978, con motivo del mundial de fútbol, llegan a las pantallas de todo el mundo: como contracara de la utilización que la Junta de Gobierno hizo del evento deportivo, la televisión holandesa transmite la marcha de las Madres a la hora de la inauguración del campeonato. A partir de ese momento las nombradas por los militares "Locas de Plaza de Mayo" se convierten en un símbolo internacional de dignidad y resistencia, apoyadas en la consigna de "aparición con vida y castigo a los culpables" que mantienen hasta la actualidad contra toda pretensión de negociación razonable.[8]

Este contexto de enunciación permite recuperar un referente, no para fijarlo como interpretación o punto hacia el que se dirigirían todas las mujeres de la novela, sino para registrar un avatar más de la subjetividad en permanente construcción y fuga que plantea el texto. Si, como señala Perlongher: *"Una micropolítica minoritaria pretenderá, en vez de congelar las diferencias en paradigmas identitarios estancos, entrelazarlas hacia la mutación de la subjetividad serializada"*,[9] la novela parece apuntar en ese sentido. Ni ángel ni prostituta, ni Ama ni esclava, tampoco la encarnación del Bien es una buena opción para quedar congelada en una identidad fija. De ese modo, el final elegido rechaza toda idea

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

de reunificación del sujeto escindido en pos de esa proliferación de subjetividades: "Más que abrazarlas, quiero... hablar con ellas, ...y hasta pueda ser... que nos entendamos..."

Escrita en los años de la dictadura, la novela parece preguntarse también en qué momento sucedió el cataclismo que desvió el eje de la historia y la búsqueda del "hombre nuevo" se convirtió en la imposición del "hombre superior". Si el discurso de la Junta militar de gobierno se basó en el endurecimiento de las oposiciones binarias, hasta convertir en piedra angular del sistema ideológico impuesto la "teoría de los dos demonios",[10] la estrategia discursiva de Puig se muestra particularmente eficaz en cuanto a la producción de un discurso alternativo. La elección genérica del melodrama, nunca tan presente como en esta novela -en donde como hemos visto infiltra todos los niveles-, impone la medida del exceso y trastrueca la posibilidad de fijar una identidad. El exceso melodramático da entrada al ridículo y una vez atravesado ese umbral, la inversión carnavalesca se vuelve contra el discurso naturalizante. Si la historia "verídica" está inserta en el relato de W218, un relato cuyo sujeto enunciador va mutando y que encuentra su referente en lo extratextual, tal vez todas las clasificaciones que proliferan tanto en el texto como en el contexto literario y social son intentos de "ganar una discusión"; o dicho de otra manera: se clasifica para controlar y ese es el gran secreto que no debe trascender. Continuadoras de la estirpe de mujeres araña y mujeres pantera, estas mujeres que leen el pensamiento ponen en peligro la supervivencia de los hombres superiores, y lo que es peor: les saben el secreto.

Notas

1 Puig, Manuel, ***Pubis angelical***, Buenos Aires, Sudamericana, 1990. Todas las citas pertenecen a esta edición, en adelante se consigna el número de página entre paréntesis.

2 El diario refleja lo que pasa cotidianamente, busca registrar experiencias y sensaciones, mientras que las memorias ordenan la experiencia retrospectivamente y a través de la selección y el ordenamiento establecen un sentido.

3 Kerr, Lucille. ***Suspended Fictions. Reading Novels by Manuel Puig***. Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 1987; p. 254.

4 Ya desde los primeros apuntes, Puig organizó la novela en base a tres modos de narrar -"three different styles"- para tres historias: "florished", "despojado" y "computerized", el último correspondería a lo que más adelante se convierte en la historia de W218, que aparece apuntada como "Futurama" en analogía con una revista de la época llamada "Femirama". El primer esbozo de esta historia es el siguiente: "Futurama: ella en clínica, conoce ¿un tipo? amor romántico, se quiere retirar de clínica antes de terminar contrato o servicio militar, sale cuestión rareza, el muchacho la descubre y se ve en obligación de denunciarla. Ella sería puesta en revisación. Le da miedo y vuelve a clínica ¿cómo hace para quedarse?"

5 Douglas Sirk, de origen alemán, es uno de los padres del melodrama de Hollywood, donde se exilió huyendo del nazismo, ***Sublime obsesión*** se encuentra en la videoteca de Manuel Puig junto con varias de sus realizaciones. No sugiero una influencia de esta película en particular sobre la trama de ***Pubis angelical***, pero resulta un intertexto interesante en cuanto al tópico del hombre superior y a la intervención de elementos misteriosos como la sociedad secreta, que también aparece en la novela.

6 La fecha está indicada en el texto al comienzo del relato: W218 debe vestirse con *"ropas a la moda de 1948"* (151) para seguir la fantasía de sus pacientes. El primero de ellos, que actúa estrictamente dentro de las normas, se presenta como un joven de veinticinco años (152) y es calificado de acuerdo a su edad *"un individuo de sesenta y dos años"* (154). Si en 1948 el paciente tenía veinticinco años, al cumplir sesenta y dos estamos en 1995.

7 Esta definición encierra un paralelo con ***El beso de la mujer araña***, ya que Molina -como devolución de la mirada social- se refiere a sí mismo en sus representaciones inconscientes como un "enfermo contagioso" (véase capítulo nueve).

8 Se puede ver ***Historia de las Madres de Plaza de Mayo***. Buenos Aires: Asociación Madres de Plaza de Mayo, 1995.

9 Perlongher, Néstor. "Los devenires minoritarios" (1990). En ***Prosa plebeya***. *Ensayos 1980-1992*. Buenos Aires: Colihue. Selección y prólogo de Christian Ferrer y Osvaldo Baigorria, 1997; p.73.

10 El relato de los años de represión como un enfrentamiento entre dos facciones igualmente violentas -lo que a grandes rasgos resume la teoría de los dos demonios-, equipara la violencia de algunos grupos opositores con el terrorismo de Estado que produjo secuestros, torturas y desapariciones sufridos por amplios sectores de la población. Si bien los más perseguidos fueron gremialistas, intelectuales, activistas políticos y jóvenes en general, el conjunto de la población fue víctima del terror como método de imponer una política económica y suprimir la oposición.

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

COMENTARIO AL TEXTO

Más que abrazarlas, quiero... hablar con ellas

Por *Soledad Boero*

Al leer el trabajo de Graciela surgen varias cuestiones que quisiera poner sobre relieve. Como dice Barthes, la lectura es un trabajo y escribir la lectura, en este caso supone no solamente poner a funcionar una o varias interpretaciones sino -y creo que es lo más provechoso- indagarlo desde las puntas que ofrece. Quizá lo "que se escriba sobre" tenga que ver con mis propios interrogantes, que quisiera compartir con todos a través de estos comentarios que no agotan en lo más mínimo las líneas de lectura que se desprenden del escrito.

En el texto de Graciela sobre ***Pubis angelical*** aparecen cuestiones que podríamos situar en diferentes instancias; por un lado: problemas que tienen que ver con la construcción misma del texto, como por ejemplo, y tal como ella lo enuncia: *"la relación entre el género textual como vehículo de una 'travesía' por el género sexual en busca del reconocimiento de la protagonista"*; esa búsqueda que, a la vez se podría ligar a una manera particular de operar del dispositivo de enunciación (enunciación en silencio que se dibuja como una caja de resonancia de ciertos espacios de lengua; presencia a través de la ausencia, una forma de jugar con las "reglas del secreto"). Aparece el tema del "devenir mujer", que no deja de estar ligado con lo anterior, sino que, de alguna manera funciona como efecto: esa línea femenina que cruza la construcción de identidades, que corroe de cierta manera la división binaria tradicional, en un sentido amplio del término corrosión; como dice Perlongher, a tal punto que se transforma en una *"micropolítica minoritaria que en vez de congelar las diferencias en paradigmas identitarios estancos, pretenderá entrelazarlas hacia la mutación de la subjetividad serializada"*.

Y lo que me parece muy interesante tiene que ver con la insinuación de la línea del secreto, esbozada en el final: un secreto que se sugiere desde las mismas voces textuales, pero también un secreto que las excede, que se ubica en otro lugar, (un plano extratextual, podríamos decir) y que se conecta con el dispositivo de enunciación. Considero la noción de secreto porque me permite pensar la problemática del ingreso de las voces -y sus marcas singulares-, ingreso que se relaciona con "las marcas de la ausencia" del sujeto de la enunciación en tanto operador de un tipo particular de transgresión estética y de las tensiones entre las voces que circulan en el texto. Esto da cuenta de cómo funciona su circulación y para qué. Pensaba en la noción deleuziana de secreto en el sentido de que tiende hacia una percepción que quisiera ser imperceptible y a su vez tiene una forma de propagarse que participa de ese mismo secreto. En este sentido, no importa cuál es la finalidad ni la revelación del secreto, la percepción del secreto es lo que interesa.

La pregunta que surge se podría formular en estos términos: ¿Cómo se podría conectar entonces la noción de devenir con el devenir del secreto? Habría una relación entre devenir femenino y secreto. Y esto tiene que ver, según mi punto de vista, con esa respuesta literaria a la que Graciela hace referencia, a ese contexto político social determinado.

En el texto se menciona que la estrategia discursiva de Puig se muestra como un discurso alternativo a la extrema polarización, en todos los niveles que marca el proceso dictatorial. En este sentido me parece interesante que Graciela ampliara un poco más esta relación que, en mi opinión está ligada, a la línea del secreto. ¿Cómo ponés entonces, en relación estas líneas de fuga que dibuja el devenir femenino con el momento de producción que se marca? Me gustaría que especificarás un poco más esta puesta en acto del texto en su contexto de producción. Quizá la pregunta exceda los límites de esta discusión pero creo que puede servir para pensar, en términos generales, el papel de las mujeres en una zona de conflictos que el mismo texto está delineando.

Por otro lado, estas inquietudes en relación al trabajo me llevan a relacionarlas con el eje de estas jornadas: políticas de lectura/lecturas políticas. Y en este sentido, la discusión se traslada a la "cocina" misma del escrito y a la posición que, como crítica, tomás con relación a tu trabajo. Me gustaría que nos contaras un poco cuál es la operación crítica que desplegás en este trabajo (teniendo en cuenta que forma parte de una investigación mayor), cómo recortás tu problemática y cómo trabajás con el problema de las mediaciones, en especial la mediación texto-contexto.

Pongo a jugar, más allá de tu trabajo, mis propios interrogantes sobre el tema, sobre la práctica crítica: Quisiera plantear algunos problemas a la hora de analizar las condiciones de ingreso de un relato a la literatura ¿cómo delimitar, qué marcas son las que se tienen en cuenta para señalar los límites del texto, qué queda adentro y qué fuera? En este caso, un interrogante sería ¿qué se hace con los restos? ¿Qué características se tienen en cuenta al querer lograr una articulación entre las materias culturales que ingresan y la operación -desde el dispositivo de enunciación- del armado de una voz como registro de ciertas tensiones estético-políticas determinadas?

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

Al respecto la pregunta que surge es la siguiente: ¿Cuál es la posición que adoptás como crítica, ¿qué pactos establecés para delimitar fronteras? ¿es necesario construir nuevos objetos cuyo estatuto nos permita leer los textos? O podemos plantear el problema inverso ¿no es el texto mismo -su armado- el que nos pide la construcción de nuevas "máquinas de lectura" para abordarlo y dar cuenta de los "restos" de ficción sin procesar que delinean un campo de tensiones estéticas, políticas, jurídicas...? En este sentido, me interesaría apuntar al procedimiento crítico, el procedimiento que constituye a la crítica como una operación de lectura que en el momento que se construye está, de alguna manera, construyendo a la vez un objeto. Creo que surgen varios macroproblemas que tienen que ver con la "política de lectura" que pone a jugar el crítico a la hora de definir un objeto de trabajo. Y tiene que ver también con problemas que atañen a la posición, al anclaje sociohistórico desde el cual el crítico lee la literatura.

Los fantasmas del crítico reactivo (Autorreflexividad y micropolíticas literarias en The Buenos Aires Affaire)

Por *Alberto Giordano* (U.N.R. - C.O.N.I.C.E.T.)

La presencia de segmentos reflexivos, que remiten desde la trama o el discurso de la novela a su construcción formal o a los procesos de su producción y recepción, es un fenómeno verificable en la obra de Puig desde sus comienzos. Existe sin embargo con relación a este tópico una diferencia fundamental entre ***The Buenos Aires Affair*** y las dos novelas anteriores que pasa por las funciones y el valor que se le pueden atribuir al fenómeno de la autorreflexividad en cada caso. Mientras que en ***La traición*** y en ***Boquitas*** el gesto autorreflexivo sólo afecta fragmentariamente el sentido del texto (no importa qué tan extensa sea la secuencia en la que se realiza), en ***The Buenos Aires Affair*** se instala en el centro[1] y desde allí proyecta su sentido al conjunto de la novela: absorbe y domina cualquier otro sentido que se le pueda atribuir a la historia narrada y se impone como clave interpretativa.

El centro hacia el cual son atraídas todas las lecturas críticas de la tercera novela de Puig se encuentra en una de las respuestas de Gladys Hebe D'Onofrio a la entrevista imaginaria que le realiza una reportera de la revista de modas neoyorquina ***Harper's Bazaar***. Recostada junto a Leo, al que considera todavía el hombre de su vida, Gladys imagina una entrevista a la medida de su cursilería (que ella confunde con sofisticación) y de su angustiante necesidad de reconocimiento. De impostura en impostura, las preguntas la van llevando hasta el recuerdo de la noche en la que renació como artista, en la que descubrió una forma de hacer arte absolutamente nueva, con la que consiguió, finalmente, expresar su singularidad estética y atraer la atención de la crítica especializada.

"-... Esa noche me sentí más sola que nunca, presa de la desesperación volví al chalet y tuve, entre desvaríos, la inspiración. No pude dormir, a las cinco el amanecer me sorprendió en la playa, recogiendo por primera vez los desechos que había dejado la marejada sobre la arena. La resaca, me atrevía solamente a amar la resaca, otra cosa es demasiado pretender. Volví a casa y empecé a hablar —en voz muy baja para no despertar a mamá— con una zapatilla olvidada, con una gorra de baño hecha jirones, con una

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

hoja rota de diario, y me puse a tocarlas y a escuchar sus voces. La obra era esa, reunir objetos despreciados para compartir con ellos un momento de la vida, o la vida misma. Esa era la obra. Entre mi último cuadro y esta nueva producción habían pasado más de diez años. Ahora sé por qué no había pintado o esculpido en todo ese tiempo: porque los óleos, las témperas, las acuarelas, los lápices de pastel, las arcillas, los bastidores, todo ello era un material precioso, de lujo, que a mí no me estaba permitido tocar, a un ser inferior no le está permitido gastar, desperdiciar, jugar con objetos valiosos. Por eso durante años no hice nada, hasta que descubrí las pobres criaturas hermanas que rechaza cada mañana la marejada..." (126).

Como lo señala Piglia (1986, 24), esta imagen de un artista que trabaja *"con restos y desechos que recoge de la basura es una transposición transparente del arte narrativo de Puig construido con formas y materiales 'degradados' y populares"*. Lo más interesante de la afirmación de Piglia (con la que coinciden todos los críticos que se han ocupado de la novela, e incluso el propio autor[2]) es el reconocimiento del carácter transparente, es decir, obvio de la autorreferencia en ***The Buenos Aires Affair***. La identificación de Puig con Gladys, la de sus respectivas formas de hacer arte, de tan obvia, es inevitable: se impone a la lectura prescribiéndole toda una serie de otras identificaciones.

Además de tomar la resaca como materia prima, de trabajar con objetos despreciados, Gladys reúne esos restos diversos y los hace funcionar estéticamente mezclándolos; la clave de su arte, de lo que llama *"mi diálogo con la resaca"* (127), no reside únicamente en la singularidad de los materiales y de las técnicas para combinarlos, sino también en el modo en que interviene en su "obra": escuchando las voces inaudibles de los desechos, hermanándose con ellos a través de un diálogo sin distancias. ¿Cómo no reconocer en los experimentos de Gladys reflejos del arte narrativo "pop" de Puig? ¿No trabaja él también reciclando restos despreciados, formas subculturales, y no es también el montaje de restos heterogéneos (lo que a veces —con demasiada rapidez— se asocia con el "bricolage" levistraussiano) su procedimiento constructivo fundamental? ¿Acaso la clave de las experiencias literarias de Puig no reside también en su intimidad con los materiales triviales y en su disponibilidad para escuchar voces inauditas? El reconocimiento de analogías se puede extender a las condiciones en las que Gladys y Puig descubren (inventan) una forma singular de hacer arte: en los dos casos un pasado de puras imitaciones (de modelos clásicos, Gladys, de melodramas cinematográficos, Puig) precede al descubrimiento accidental de una modalidad estética que conviene a su subjetividad, en la que ésta puede manifestarse auténticamente, desprendiéndose de supersticiones sobre el valor de lo admitido que inhibían la afirmación de la propia rareza. Si se quiere, se pueden encontrar también algunas correspondencias biográficas: tanto Gladys como Puig encaminan sus vidas transformándose auténticamente en artistas mientras atraviesan un momento de crisis personal, ya adultos (de más de treinta años) y de regreso de un exilio que comenzó con una beca para estudiar en el extranjero.

Indudablemente, Puig construye a través del personaje de Gladys una imagen de escritor con la que quiere se lo identifique. Pero se trata de una imagen en la que aparecen subrayados, incluso caricaturizados, los rasgos por los que, después de la publicación de sus novelas anteriores, se ha vuelto reconocible. La autorrepresentación está al servicio, en este caso, de una voluntad de autoparodia. A través de una mujer tuerta, depresiva, siempre al borde del suicidio, que se reconoce inferior, sueña con la llegada de un hombre que la domine y que, aunque carece de talento, consigue salvarse dialogando con una zapatilla; a través de esta imagen extravagante, ridícula, Puig no sólo busca hacerse reconocer como artista minoritario, dispuesto a correr los riesgos que supone afirmar su atracción por el mal gusto y la cursilería, sino que además se muestra como alguien capaz de burlarse de sí mismo, dando una imagen de sí más degradada que aquella con la que lo identifican sus adversarios (los que después de leer ***La traición de Rita Hayworth*** o ***Boquitas Pintadas*** sostuvieron que él era tan trivial como sus personajes). La intencionalidad autoparódica, que aproxima ***The Buenos Aires Affair*** a los desdoblamientos característicos de la estética posmoderna, no hace más que reforzar la exigencia planteada al lector de interpretar esta novela en clave autorrepresentativa, de descubrir detrás de la historia narrada al propio Puig, poniéndose por encima —a la vez que participando— de las discusiones sobre la legitimidad de su propuesta literaria mediante una caricatura de sí mismo que implica una devaluación irónica del juicio de los otros.

Si Gladys representa la imagen de escritor de Puig, la trama de ***The Buenos Aires Affair*** incluye también una contra-imagen: la del artista con "planteos estéticos previos", que subordina la experimentación a normas de calidad instituidas, representado por María Esther Vila. La oposicion entre estas dos figuras de artista no se da en la novela directamente, sino que se establece desde el punto de vista de una tercera figura, la del crítico que necesita evaluar en términos morales, juzgar qué es bueno y qué no lo es según criterios establecidos, representada por Leo Druscovich. Tal como lo muestra la trama de la novela[3], Leo es un psicópata, atormentado por ingobernables impulsos de violencia y por demoledores sentimientos de culpa, un perverso que sólo puede gozar si somete

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

físicamente al otro o si cuenta con su indiferencia y al que las muestras de afecto le provocan rechazo o lo dejan impotente. Pero ante todo, Leo es un crítico: todos los otros sentidos que atraviesan su figura quedan absorbidos por éste, el que sirve a la estrategia de autorreflexividad de la novela. Por eso el relato lineal de su vida (Capítulo VI) concluye cuando se convierte en *"El zar de la crítica plástica"*, y se puede leer como la novela psicopatológica de aprendizaje del crítico reactivo.

Gladys y Leo constituyen una pareja perversamente complementaria: son la víctima y el victimario unidos por vínculos sádicos y masoquistas. Gladys se interesa en Leo porque en él reconoce la imagen de hombre superior con la que fantasea desde su adolescencia y mientras puede se somete a la fascinación de esa imagen, negándose a reconocer su inadecuación con la realidad. Leo se interesa en Gladys porque confunde sus temores con indiferencia, porque supone que ella no lo desea, pero cuando la mujer le demuestra efusivamente su afecto, siente asco y necesidad de sacársela de encima. No son las fuerzas del amor sino las de un equívoco más irónico las que reúnen a Gladys y Leo: ella confunde a un impotente con un hombre poderoso, él a una depresiva abrumada por la falta de afecto con una mujer indiferente. Unidos por el equívoco y por patologías complementarias, la pareja de Gladys y Leo representa la que forman el artista y el crítico, o, para ser más precisos, Puig (su imagen de escritor) y sus críticos reactivos. Las analogías cristalizan en una relación proporcional que se multiplica en un desarrollo alegórico: Leo es a Gladys como los críticos reactivos son a Puig, y en los avatares de la relación del *"zar de la crítica plástica"* con la artista que dialoga con la resaca se reconocen otros tantos episodios de la conflictiva relación de Puig con la crítica. Es en este sentido que puede leerse ***The Buenos Aires Affair*** (que ella propone ser leída) *"como una autobiografía ficcional [de Puig] que ilumina el anverso y el reverso de su camino hacia la consagración, las claves de su singularidad pero también su precio"* (Speranza 1994, 3). Las indecisiones de Leo respecto de enviar o no a Gladys como representante argentino a la Bienal de San Pablo y la elección final de María Esther, ¿no recuerdan los equívocos provocados por la participación de Puig en los premios de novela de la editorial Seix Barral y de la revista ***Primera Plana*** (un semanario de actualidad con una prestigiosa sección cultural, como el semanario en el que Leo escribe sus notas)?

Tensionada hasta la aniquilación entre los impulsos agresivos y el sentimiento de culpa, la de Leo es fundamentalmente una personalidad reactiva, constituida por el temor y el rechazo de lo mismo que la atrae. Por eso —anota con ironía el narrador del capítulo VI— *"las semanas más felices de su vida"* (116) fueron aquellas en las que, por prescripción médica, tuvo que observar una total abstinencia sexual, es decir, aquellas en las que tuvo que obedecer la orden de reprimirse. Como no podía ser de otro modo, Leo se exhibe tal cual es conversando con su psicoanalista. Por lo que dicen y por lo que entredicen sin saber, las palabras de Leo bordean las razones de su agresividad y su autoritarismo, que tienen que ver, en todos los casos, con el temor (temor a que lo subestimen, a que lo desprecien por considerarlo inferior[4]).Uno de los centros de interés hacia los que, por las intervenciones del analista, se orienta su discurso es el de sus temores en materia de estética. Leo teme que se suponga que a él puede atraerlo *"un lugar común de grueso calibre"* (146), como la canción *"Lili Marlene"* (que efectivamente, como a todos, lo atrae[5]) y además teme *"que algo que a [él] le guste mucho se haga popular"* (147): para poder disfrutar estéticamente con tranquilidad necesita de exclusiones y jerarquías establecidas, de un orden moral inflexible. Por eso su temor mayor en este campo tiene que ver precisamente con la incertidumbre esencial de los valores artísticos, con la falta de un fundamento indubitable y permanente para los juicios estéticos: con la inadecuación entre moral y estética. *"Me da miedo que una cosa hermosa pueda un día cansar. Quiere decir que no se puede estar seguro de nada. Ni de la obra maestra guardada en un museo."* (147).

Este crítico que reacciona contra la cultura popular porque sabe (le han dicho) que no representa valores superiores y porque teme que se lo pueda identificar de algún modo con ella, representa, como dijimos, a los críticos cultos, serios, posiblemente progresistas, que reaccionaron contra las dos primeras novelas de Puig, que disfrazaron la inquietud y el malestar (pero acaso también la atracción) que les provocaron esas obras de estatus cultural indefinido bajo las certidumbres de sus juicios críticos. Como Leo, que se interesó por los experimentos de Gladys porque algunos amigos de opinión respetable le hablaron positivamente de ellos, los juzgó valiosos por sí mismo (no sabemos si porque lo conmovieron o por obediencia a las opiniones autorizadas) pero terminó despreciándolos por carentes de planteos teóricos previos, así actuaron algunos críticos con las primeras novelas de Puig, reconociendo su existencia pero despreciándolas por demasiado próximas a las banalidades y el sentimentalismo de la cultura masiva.

Por una vía menos directa (pero igualmente obvia), la identificación de Leo con estos críticos se refuerza si consideramos el gran temor que gobierna sus conductas reactivas, el fantasma mayor que acecha su vida. Después de la violación y el presunto crimen del joven rubio, esa catástrofe en la que

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

entiende —sin saberlo— que se reveló algo fundamental de su deseo, Leo teme ser reconocido como homosexual. Por eso, en una de las manifestaciones más extremas de su paranoia (y de la ironía de Puig), concibe un plan delirante: matar a una mujer (Gladys), delante de otra (María Esther) a la que confesó parcialmente su anterior crimen cambiando la identidad sexual de la víctima, para que, por si hubiese dudas, se sepa que él no mata (desea) hombres, sino mujeres. Leo no teme tanto que se lo considere un asesino como que se lo reconozca homosexual. En este otro fantasma del crítico reactivo puede leerse una representación de las fobias de algunos intelectuales serios ante las "mariconerías" de las primeras novelas de Puig.

Los diferentes sentidos de las historias narradas en ***The Buenos Aires Affair*** (policial, psicoanalítico, político) se subordinan al sentido de la autorrepresentación que responde, en última instancia, a expectativas del contexto de recepción. Más que para expandir o intensificar los alcances de su arte narrativo, sometiéndolo a reflexión y discusión *en sus propios términos*[6], Puig recurre en su tercera novela a la autorrepresentación para intervenir polémicamente en los debates que lo tienen por objeto *en los mismos términos* en que se plantean esos debates (los que tienen que ver con la legitimidad, es decir, con el reconocimiento según determinados valores establecidos en conflicto con otros). Los medios de la intervención, la autoparodia y la ironía, son "propios", remiten al punto de vista estético de Puig, pero la exigencia de intervenir, que define la funcionalidad de esos medios, responde a una voluntad ajena (que únicamente el resentimiento puede hacer que se confunda con una voluntad propia): la del conflicto de poder entre lo Mayor y lo minoritario sostenido y alimentado por las instituciones cultas, en particular, por la crítica. A través de la irrisión de lo Mayor (representado por los intelectuales psicoanalizados, los escritores objetivistas[7] y, fundamentalmente, los críticos reactivos) y de la imagen de sí tal como se ve desde esa perspectiva, Puig afirma el valor de lo minoritario (representado por el arte de Gladys), como posición estética subalterna, carente de recursos prestigiosos, pero ligada a la producción de algo nuevo y valioso.

Lo Mayor aporta consistencia, certidumbres (todo lo que se puede reconocer en el arte de María Esther[8]), pero por lo mismo inmoviliza, debilita el poder de experimentación. Lo Mayor impone criterios estables de calidad estética, apropiados para sostener juicios de valor, por eso tranquiliza a los que, como Leo, se inquietan por la falta de fundamento moral del arte, pero también por eso anula la capacidad de apreciar lo incierto, lo anómalo, lo que, como el arte improvisado de Gladys, existe sin respaldo. El conflicto entre lo Mayor y lo minoritario, tal como lo dramatiza Puig en ***The Buenos Aires Affair*** recurriendo a su imaginación melodramática, es no sólo el conflicto entre la impostura y la autenticidad, entre el autoritarismo y la afirmación de la libertad artística, sino fundamentalmente entre la muerte y la vida. Mientras que Leo está *siempre ya muerto*, destinado a la aniquilación desde el comienzo de la novela (porque la vida, como potencia de invención y transformación, no puede afirmarse en su cuerpo reactivo), Gladys, que por su mutilación y sus depresiones mantiene un trato continuo con la muerte, está *siempre todavía viva*, dispuesta para que la irrupción azarosa de lo nuevo transforme las condiciones de su vivir.

La contraposición que plantea la trama de ***The Buenos Aires Affair*** entre la impotencia del poderoso y la potencia del débil nos lleva a pensar en una diferencia ética fundamental para comprender los problemas relativos a las micropolíticas de lo menor: la diferencia entre *poder* y *potencia*. El *poder*, que se detenta, que se cree poseer, es el que ejerce el crítico reactivo sobre las obras de arte y los artistas: poder de legitimación, de reconocimiento que se otorga o se niega, que se da o se quita, pero no poder de creación[9]. El crítico reactivo no evalúa de acuerdo a su propia experiencia, a lo que le resulta conveniente, sino remitiéndose a alguna autoridad. Su poder se ejerce a través de juicios de valor que son siempre la repetición de juicios de otros. El poder de este crítico (poder de estabilización de lo inquietante, de reducción de lo diferente) no es más que una manifestación del poder disciplinario de las instituciones culturales que se ejerce a través de individuos disciplinados para garantizar su conservación y su reproducción: somete creando la ilusión de que se lo posee. La *potencia* es la de la experimentación artística, potencia anómala que se ejerce respondiendo a su propio impulso, creando valores convenientes para su afirmación y no sometiéndose a los establecidos. Indiferente a las disputas por la legitimidad y el prestigio[10], y por eso mismo débil según los criterios del poder, la potencia artística transforma imperceptiblemente los puntos de vista sobre la realidad, comenzando por la realidad de la obra de arte. La potencia que se ejerce en una experiencia artística como *"el diálogo con la resaca"*, de la que no puede decirse a priori si es una verdadera creación o una superchería, es potencia de transformación de lo descartado en recurso auténtico, en transmisor de experiencia, y de una subjetividad al borde de la disolución en el emplazamiento de un punto de vista nuevo sobre la vida que la renueva y la fortalece.

La diferencia poder/potencia, tal como la acabamos de desarrollar, es una diferencia conceptual que ***The Buenos Aires Affair*** nos permite pensar y argumentar en tanto decodificamos sus claves autorreflexivas y participamos de su tentativa de autoafirma

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

ción. A partir de que se nos impone la identificación del arte de Gladys con el de Puig y la de las reacciones de Leo con las formas en que algunos críticos cultos marginaron ***La traición de Rita Hayworth*** y ***Boquitas pintadas***, la trama de la novela nos lleva a reconocer cuánto más valiosa es la potencia de un arte menor como el de Puig que el poder de legitimidad y reconocimiento de las instituciones culturales que lo niegan, ya que mientras esa potencia produce, desde su precariedad, una renovación de la vida, el poder que decide qué es valioso desde un punto de vista Mayor somete, inmoviliza y mata. ***The Buenos Aires Affair*** nos lleva a reconocer esto, pero no a experimentarlo. Determinada por la exigencia de responder, la reflexión domina sobre la invención: la señala, la valora, pero no la deja actuar. En la tercera novela de Puig, el poder de hacerse reconocer como diferente debilita y bloquea la afirmación del poder de la diferencia, la efectuación de las potencias que suscitan la desterritorialización de los valores culturales establecidos (tanto los de lo Mayor como los de lo minoritario). Si ***La traición...*** y ***Boquitas...*** crean las condiciones para que un lector conveniente experimente las potencias de invención y de goce que se envuelven en los lugares comunes del imaginario hollywoodense o del cancionero popular, para que, dejándose atraer por el tono singular de voces triviales, presienta la inminente revelación de un mundo desconocido; ***The Buenos Aires Affair*** presupone un lector modelo, modelado por la intencionalidad moral que anima sus gestos de autorreferencia, que entre ironías y autoparodias adhiere a sus juicios sobre el valor artístico de ciertos usos literarios de la cultura popular (los que identifican a Puig después de la publicación de sus dos primeras novelas). Pero esos juicios, que desarrollamos en la argumentación, no tienen tono, no envuelven ningún punto de vista singular, sino que nos remiten a las generalidades de los debates en términos de legitimidad: producen placer, el placer de identificarse con algo valioso, pero no goce: proximidad con lo desconocido.

La novela que Puig escribió para burlarse de los críticos reactivos es una novela dominada por una voluntad de reacción. Puig ironiza sobre las pretensiones y las imposturas de las instituciones culturales para responder al desprecio que sufrió de parte de algunos de sus agentes. Entra en los juegos de poder que promueven esas instituciones (juegos que inmovilizan y debilitan, como nos lo recuerda la vida de Leo), para reclamar, a su modo, el reconocimiento de una legitimidad que sabe cuestionada. Todas las diferencias que establecemos entre las dos primeras novelas de Puig y ***The Buenos Aires Affair*** se condensan en una diferencia de punto de vista político. En lugar de una *micropolítica de lo menor* en la que se afirma una diferencia irreductible a lo establecido (que no se le opone, sino que lo excede), ***The Buenos Aires Affair*** plantea una *política de lo minoritario* (política del cuestionamiento y la reivindicación) en la que se afirma el valor establecido de una diferencia que sólo puede plantearse como relativa a la identidad de lo Mayor, identidad que necesita conservar para oponérsele y sin la cual no podría reclamar un lugar. ***The Buenos Aires Affair*** plantea una moral de lo minoritario en conflicto con una moral de lo Mayor y por la fuerza del conflicto el poder de las instituciones culturales ni se supende ni se extenúa: se conserva.

The Buenos Aires Affair constituye un momento único de la obra narrativa de Puig. En esta novela, por única vez, la tensión entre acto e institución literarios[11] se resuelve mediante la subordinación del acto de escritura a las exigencias de una estrategia de intervención institucional. Ni en las dos novelas anteriores, ni en las siguientes, encontramos una resolución semejante. Como todo escritor que ha ingresado al campo literario y al mercado editorial e intenta conservar o aumentar su legitimidad y su atractivo, Puig tuvo presente en la escritura de cada una de sus novelas el horizonte de recepción específico para su literatura, pero únicamente cuando escribió ***The Buenos Aires Affair*** concentró sus fuerzas en dar una respuesta a ese horizonte. Si no lo había hecho antes, seguramente se debió a que su lugar dentro de la institución literaria no estaba todavía definido y a que, por lo tanto, no había sufrido las presiones a las que está sujeto quien se expone al reconocimiento de su valor. Si no volvió a hacerlo despúes, aunque su obra continuó siendo objeto de disputas y rechazos, incluso entre sus tempranos seguidores, podemos suponer que se debió al reconocimiento de los límites que la voluntad de responder pone al deseo de experimentar. Después de la recepción desfavorable por parte de la crítica de las tres novelas que siguieron a ***El beso de la mujer araña***, Puig casi no dejó pasar ocasión de exteriorizar su resentimiento ante los juicios que creía injustos, pero lo hizo donde corresponde, donde se dirimen las cuestiones de legitimidad y prestigio literarios: en las entrevistas y en las mesas redondas[12]. Entre tanto, su obra perseveró en la búsqueda secreta, recomenzada en cada historia narrada, del encuentro de lo común y lo extraño sobre la superficie de una voz trivial.

Notas

1 Constituido en centro, precisamente, por la potencia de este gesto autorreflexivo.

2 "Yo comparto totalmente el concepto de arte de Gladys" (Puig, en Corbatta 1983, 598).

3 Fundamentalmente en los capítulos VI ("Acontecimientos principales de la vida de Leo"), VIII (en el que se narra una de sus sesiones psicoanalíticas) y XIII (en el que se narran, junto con las de

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

Gladys y María Esther, las sensaciones que experimenta mientras se supone va a cometer un crimen y termina no pudiendo cometer una violación).

4 Cfr., por ejemplo, las fantasías referidas al dueño de la revista en la que dirige la sección de arte (144-145).

5 Aunque en principio se niega agresivamente a reconocerlo, termina identificando uno de sus recuerdos infantiles dichosos con esa canción.

6 Como hace, por dar un ejemplo más o menos contemporáneo, Juan José Saer en *"La mayor"*.

7 Parodiados en el Capítulo II de la novela.

8 Que no por casualidad es, además de una artista convencional, un espíritu reaccionario. Cfr. los reproches que le hace Leo por sus declaraciones contra el divorcio, el aborto y la drogadicción, por su *"defensa del estilo de vida argentino"* (162 y 168).

9 El poder de legitimación de Leo se ejerce, no en la creación de criterios de legitimidad, sino en la donación de reconocimiento: gracias a su influencia sobre el jurado (a que es un hombre poderoso, el "zar de la crítica"), le puede regalar a Gladys la representación argentina en la Bienal de San Pablo y después quitársela para ofrecérsela a María Esther.

10 Gladys inventa su nueva forma estética, la que conviene a su sensibilidad, en un aislamiento absoluto de lo que su madre llama *"el hervidero de los medios artísticos de Buenos Aires"*(12). Inventa porque sí, no porque espera reconocimiento (o mejor dicho, puede inventar porque se despojó de la exigencia de ser reconocida que la atormentó toda su vida, porque ya no tiene nada —de prestigio— que perder). Complementariamente, cuando su obra entra en el juego de legitimidad, ella pierde convicción y termina convenciéndose de que lo suyo *"era, muy probablemente, una superchería"* (240).

11 Para la distinción y articulación de *acto* e *institución* literarios, ver Giordano 1996.

12 Cfr., por ejemplo, la respuesta de Puig a Juan Manuel García-Ramos sobre el supuesto "bajón" de su obra después de ***El beso de la mujer araña***, en una de las mesas redondas de "La semana de autor sobre Manuel Puig" organizadas en Madrid, en abril de 1990, por el ICI (García-Ramos 1991, 36-38).

Puig, el Frente de Liberación Homosexual y la izquierda (*)

Por *Julia Romero* - U.N.L.P.

Apropiaciones: "El amor y la igualdad"

Es el año 1972 y la primavera democrática se vivía con la efervescencia que ansiaban esos años. La vuelta del peronismo de alguna manera representaba la única posibilidad de depositar y centrar las expectativas de revolución popular: los derechos de los trabajadores, el voto femenino, entre otros, habían sido indudablemente hechos que habían concretizado una suerte de reivindicación popular, habían ampliado el límite de la participación política, y conciliado diferentes tendencias aparentemente irreconciliables, cada una de las cuales pretendía entender el "verdadero peronismo".

Cuando Perón asume luego de la segunda elección de septiembre de 1973, la agrupación era un crisol de tendencias de izquierda y de derecha. El "peronismo de izquierda", tal como se denominaba a la agrupación Montoneros, comienza a explicarse el entorno, se habla de un grupo de consejeros de derecha que eventualmente tenían desinformado a Perón, que lo mantenían"cercado" y que dictaba la política gubernamental. La ruptura del movimiento con su Líder se produce con el retiro de las columnas de la Juvetud Peronista cuando Perón los echa de la Plaza de Mayo, donde se realizaba el acto del día de los trabajadores. La disidencia que presentaron en forma de consigna política era la causa o la explicitación de una situación que se advertía en escena, en cierto modo un pedido de rendición de cuentas por esa presencia derechista que conformaría luego la Triple A.

En este marco político es que debe encuadrarse la lucha del Frente de Liberación Homosexual en Argentina, gestado en 1971. Sin embargo, a diferencia del *Gay Liberation Front*, no se trata de una respuesta que se politiza frente a un episodio específico, sino que se inserta en el estado de revolución que le dio un sentido político más amplio, de crítica social generalizada más que exclusivamente reivindicativa (Perlongher 77-78).

El Frente consideró también que era necesario apoyar al peronismo, que había invadido el imaginario popular

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

con la significación de un proceso de liberación como forma de luchar contra la represión y el capitalismo. En las movilizaciones que se realizaron por la asunción del gobierno peronista, en mayo de 1973, un centenar de homosexuales se hicieron presentes en la plaza con un cartel que reproducía un verso de la marcha peronista: "para que reine en el pueblo el amor y la igualdad". En ese verso los homosexuales leían un sentido de liberación no solo política sino también sexual, con lo cual adelantaban las bases teóricas de su manifiesto, *'Sexo y Revolución'* ; pero los peronistas no aceptaron la apropiación del verso. La muestra fue la ruptura que sucedió al debate simbolizado en las consignas, sumado a las actitudes que los mismos militantes de izquierda tuvieron con el Frente.

"Ser o no ser", el error gay

"No queremos que nos persigan, ni que nos prendan, ni que nos discriminen, ni que nos maten, ni que nos curen, ni que nos analicen, ni que nos expliquen, ni que nos toleren, ni que nos comprendan: lo que queremos es que nos deseen."

(Néstor Perlongher, 29)

"No somos putos no somos faloperos [drogadictos], somos soldados de FAR [Fuerzas Armadas Revolucionarias] y Montoneros" era una de las consignas que se escuchaban en las movilizaciones de Plaza de Mayo, y a la que la revista ***Somos*** respondió desde el título. Por otra parte, la revista ***Homosexuales***, anterior a ***Somos***, había publicado en su único número un artículo cuya tesis central afirmaba la idea de que el afeminamiento gay era la contracara del machismo, la reafirmación de la opresión. "Ser" homosexual o "no ser" un homosexual declarado, mostrarse para hacer efectiva una política de esa visibilidad o simplemente serlo sin necesidad de manifiestos, son los ejes en los que se sostienen las discusiones. De modo que una polémica con la izquierda, se enlazaba con la polémica en el interior del grupo y complejizaba el entramado de debates.

En 1990 se publica *'El error gay'*, cuya matriz había sido ***Loss of Readership***, como se ve claramente en el final del manuscrito. En ese artículo-manifiesto, al hablar de la censura que recibió de dos críticos gay en Brasil por no dar a conocer una "estampa oficial" sobre su modo de vida sexual, Puig especificaba lo que en aquella época de debates había sido su postura: *"La homosexualidad no existe. Es una proyección de la mente reaccionaria"*.

El centro de su argumentación confirma la hipótesis: la sexualidad es una actividad banal, y como actividad de la vida vegetativa es ajena a la esfera de la moral, consecuentemente no debería definir identidades. La defensa de las minorías, por tanto, conlleva la posibilidad de la formación de ghettos que dificultarían la mezcla y la integración, y acentuarían la identificación a favor de la autodiscriminación.

Cito de *'El error gay'*: *"Parece que el gran malentendido empezó hace ya muchos siglos por obra de un patriarca que habría inventado el concepto de pecado sexual, con el fin, entre otras cosas, de controlar a las mujeres [...] desde que aquel hipotético patriarca creó el concepto del pecado sexual, del sexo como manifestación demoníaca (cuando no neutralizada por ciertos ritos de brujería) se pasó a dar inevitablemente importancia al sexo. Trascendencia, significados ocultos peso moral: he aquí el malentendido peligroso, porque incluso los menos reaccionarios, al negar el componente demoníaco de la sexualidad entraban en la dialéctica de los grandes significados y terminaban olvidando la característica más determinante del sexo, que es precisamente su no pertenencia a la esfera moral."*

En medio de aquella controversia iban tejiéndose los hilos de las versiones de la que sería la cuarta novela de Puig: ***El beso de la mujer araña*** responde a esos debates. Ha Kang y Emilio Bernini (71) afirman que Puig transcribió en esa novela una disputa conciente de las teorías sobre homoerotismo en las notas al pie de página que explican las conductas sociales de sus personajes. Daniel Balderston (272-276) se ocupó de analizar detalladamente esas teorías, y descubrió debajo del acopio de resúmenes y autoridades que representan las ocho notas al pie, la cita de veintiséis autores y treinta y un textos que en realidad – con tres excepciones – ya estaban citados en las dos fuentes más utilizadas, ***Homosexuality*** de D. J. West, 1967, y ***Homosexual Opression and Liberation***, de Dennis Altman, 1971. Y que además, las notas uno a cuatro remiten al primer libro, mientras que de la cinco a la ocho al libro de Altman, que a su vez critica al primero. Puig, afirma Balderston, incluye simplificaciones de títulos, tergiversaciones de opiniones, colapso de dos o tres autoridades en uno o parafrasea material. Todo hace pensar, concluyo, que lo que arma Puig con el famoso *'Tratado'* de las notas al pie, es un entramado de definiciones que por estilización e hiperbolización llegan a la parodia, donde no faltan las explicaciones científicas que desde el siglo pasado tranquilizaban las conciencias con palabras que nominaban y cercaban a "los raros". El apócrifo (la Dra. Taube, la última nota al pie, en el capítulo once) ni la simplificación, ni la clasificación absurda, las explicaciones que remiten a autoridades que se critican y que en oportunidades se invalidan por contradicción.

La tesis de la nota final de la novela responde desde el título *"Sexualidad y revolución"* a aquel manifiesto

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

político que había editado el Frente de Liberación Homosexual, *'Sexo y Revolución'*, donde se analizaba el papel de la opresión sexual en el mantenimiento de la explotación y terminaba definiendo el movimiento como *"movimiento anticapitalista, antiimperialista y antiautoritario."*

Allí se afirma que ninguna revolución es completa ni exitosa *"si no subvierte la estructura ideológica íntimamente internalizada por los miembros de la sociedad de dominación."* Sin embargo también se critica allí desde la teoría de los "errores" el proceso revolucionario rioplatense (Ha Kang y Bernini, 72). Paralelamente, para la mentada Dra. Taube, la liberación sexual y la liberación gay en particular, son partes esenciales del anhelado cambio social. No puede negarse la filiación marcuseana y leninista de su pensamiento, y sin embargo también está presente, en esta voz travestida, la crítica a la fijación de los roles, otro "error gay". Si la novela es también, por un lado, un ajuste de cuentas con algunos grupos de izquierda, en esta última nota al pie la crítica se dirige también al "closet" que puede surgir de la imitación, por parte de los homosexuales, del tradicional modelo burgués e, indirectamente, al "closet" que puede surgir de la defensa ciega de las minorías:

"Anneli Taube interpreta así la actitud imitativa practicada hasta hace poco por los homosexuales en alto porcentaje, actitud imitativa ante todo de los defectos de la heterosexualidad. Era característica de los homosexuales varones el espíritu sumiso, conservador, amante a todo coste de la paz, sobre todo a coste de la perpetuación de su propia marginación, mientras que era característica de las mujeres homosexuales su espíritu anárquico, violentamente disconforme, aunque básicamente desorganizado. Pero ambas actitudes resultaban no deliberadas, sino compulsivas, impuestas por un lento lavado cerebral en el que intervenían los modelos de conducta heterosexual burgueses, durante infancia y adolescencia, y posteriormente, al asumir la homosexualidad, los modelos "burgueses" de homosexualidad.

Este prejuicio, u observación justa, sobre los homosexuales, hizo que se los marginara en movimientos de liberación de clases y en general en toda acción política. Es notoria la desconfianza de los países socialistas por los homosexuales. Mucho de esto -afortunadamente, acota la doctora Taube-, empezó a cambiar en la década de los sesenta, con la irrupción del movimiento de liberación femenina, ya que el consiguiente enjuiciamiento de los roles "hombre fuerte" y "mujer débil" desprestigió ante los ojos de los marginados sexuales esos modelos tan inalcanzables como tenazmente imitados.

La posterior formación de frentes de liberación homosexual sería una prueba de ello".

En el artículo *'El error gay'* afirmaba: *"yo admiro la obra de los grupos de liberación gay, pero veo en ellos el peligro de adoptar, de reivindicar la identidad 'homosexual' como un hecho natural, cuando en cambio no es otra cosa que un producto histórico-cultural, tan represivo como la condición heterosexual"*.

Frente a la seducción de Molina, que igualmente cuenta la historia argentina desde la filmografía de clase B (Romero, 145), la obsesiva manía explicativa de Valentín, la ratio militante, parece reproducirse en el contrapunto que compone la historia "de arriba", como lo denomina Lucille Kerr, y el texto "de abajo", en las teorías sobre homosexualidad que responden hiperbólica y paródicamente a las discriminaciones. Si el discurso médico era el único discurso "pertinente" de hablar sobre la sexualidad, y las explicaciones la forma narcótica y tranquilizante de admitir las diferencias, Manuel Puig las esquiva con la exageración y con la fatiga y saturación del lector que no saltea las notas al pie de la novela del 76, una respuesta que valida una escritura contra el nominador que etiqueta y, como en el fin de siglo XIX y comienzos del XX, acorrala la diferencia.

Cuba y la revolución

"Cuba was discussed, I said I admired the experiment but disliked the mistakes such as the concentration camps for non castrist intellectuals and gay people, and above all, the imitation of the soviet model in some aspects of the civil liberties." Las palabras encerradas en la enmienda del manuscrito relatan, junto con la historia de censuras de la que Puig fue objeto, sólo un episodio de una historia de progresivo "endurecimiento o stalinización" de la Revolución Cubana, de la que también hablan Perlongher (119-120) y Néstor Almendros (47). UMAPs (Unidades Militares de Ayuda a la Producción), era el eufemismo que daba nombre a esos campos de concentración que funcionaron desde 1964 hasta 1967, donde se recluían homosexuales y religiosos, entre otros marginales.

El campo intelectual también mostraba su lado siniestro, ya que el argumento socialista se había convertido en el pretexto según el cual la autoridad de turno se imponía.

Es este el contexto al que se refiere Puig, y al que alude con carácter alegórico en su cuarta novela. Si en el capítulo ocho, como dijimos más arriba, advertíamos un guiño que refería el autoritarismo de un gobierno democrático, en el capítulo siguiente, ya en la segunda parte de ***El beso de la mujer araña***, se refiere Puig solapadamen-

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

te a la situación cubana. Los cambios se vuelven significativos a la luz del film de Tourneur, al que traiciona notablemente: la isla se presenta como el "paraíso" de la explotación, donde los trabajadores son convertidos en zombis en medio de una plantación de bananales. El film relatado por Molina ubicaba los hechos, en su primera versión, en medio de una plantación de cañaverales, que luego reemplazó por bananales, excepto en una sola oportunidad, que se conserva en la versión édita:

"Y ahí hay un detalle que te pone en la pista de que algo le pasa, porque él lo primero que hace es presentarle a la chica al mayordomo, que es un cincuentón, pero francés, y el mayordomo le pide que el muchacho le firme ya en ese momento unos papeles, del embarque de bananas en ese mismo barco que la trajo a la chica, y el muchacho le pide que más tarde, pero el mayordomo, le insiste, y el muchacho lo mira con odio y cuando va a firmar los papeles se ve que no tiene casi pulso para escribir, le tiembla la mano. Y todavía es de día, y toda la comitiva que llegó en los carritos con flores está en el jardín esperando a la pareja para brindar, y traen de todos jugos de frutas, y por ahí se ve a unos delegados de los peones negros de los cañaverales que traen un barrilito de ron como obsequio al patrón, pero el mayordomo los ve y se pone furioso, y con un hacha que hay ahí cerca le da unos hachazos al barril y todo el ron se cae al suelo."

El relato subraya el modo semioculto con que Puig desea hacer notar el suceso. Lo que parecía un error del escritor, imposible por otra parte, por el modo meticuloso de trabajo, recuerda la Cuba castrista, cuando miembros del *Gay Liberation* estadounidense se unieron en la brigada de cooperación internacional "Venceremos" para ir a cortar caña a la isla. Como muestra de resistencia a la opresión stalinista, el gesto hacía coincidir, al igual que la Dra. Taube, revolución erótica y revolución social.

Puig esquiva el sentido único, que considera un "error". Si utiliza el discurso médico, lo coloca en otro lugar, lo anula como lugar de legitimación. Sus desplazamientos vinculan y desvinculan, nominan y des-estigmatizan, en un tránsito de cuerpos de relatos y de cuerpos que relatan, que barren las fronteras poniendo "en juego" la vida en la misma fuga y el deseo en la liberación.

A diferencia de la política de la visibilidad de "los raros" de fin de siglo, Puig escribe una poética que responde y prefiere la sutileza de los guiños en una narrativa de la seducción, donde se elude la identificación y se evoca la libertad, la complicidad, el corazón del gran secreto.

Bibliografía Citada

PUIG, Manuel:

— Dactiloscrito de *'Loss of Readership'* (Versión publicada, en forma parcial: *'London conference on censorship. Writers and repression'* en la revista ***Index on Censorship***, Londres - Estados Unidos, vol. 13 N° 5, el 5 de octubre de 1984. pp 28-31. En Argentina el artículo al que nos referimos se publicó parcialmente en ***Primer Plano***, suplemento cultural de ***Página/12*** el 5 de diciembre de 1993, bajo el título *'Censuras y rencores (La pérdida de un lectorado)'*, traducción de José Amícola.

— Manuscrito y dactiloscrito de ***El beso de la mujer araña***. Versión publicada: Barcelona. Seix Barral, 1976.

— *'El error gay'*, incluido en la revista ***El porteño***, año IX, septiembre de 1990. (El texto original fue escrito en italiano con el título *'La omosessualità non existe'*.

Bibliografía crítica

Agradezco especialmente al Dr. José Amícola las sugerencias y los comentarios al trabajo aquí presentado.

- ALMENDROS, Néstor, ***Días de una cámara***, Barcelona, Seix Barral, 1990.

- AVELLANEDA, Andrés, ***Censura, autoritarismo y cultura: Argentina 1960 -1983***, Centro Editor de América Larina, 1986.

- BALDERSTON, Daniel, *'Los progresos de la doctora Anneli Taube'*, en: Amícola, José y Speranza, Graciela (comp.) ***Encuentro Internacional Manuel Puig***, Rosario, Beatriz Viterbo, 1998.

- DE DIEGO, José Luis, *'Notas sobre exilio y literatura'*, en: Amícola, José y Speranza, Graciela (comp.) ***Encuentro Internacional Manuel Puig***, Rosario, Beatriz Viterbo, 1998.

- ECHEVARREN, Roberto, *'Identidad versus vapor'*, en: Amícola, José y Speranza, Graciela (comp.) ***Encuentro Internacional Manuel Puig***, Rosario, Beatriz Viterbo, 1998.

——— ***Arte andrógino. Estilo versus moda en un siglo corto***, Buenos Aires, Colihue, 1998.

- HA KANG, Jung y BERNINI, Emilio, *'Por qué seremos tan hermosas. Frente de Liberación Homosexual: una política del loqueo'*, en: ***El ojo mocho. Revista de Crítica Cultural*** N° 11, Buenos Aires, Primavera de 1997.

- KERR, Lucille, *'Manuel Puig El beso de la mujer araña'*, ***Hispamérica***, 21, 1978.

- LARKOSH, Christopher, "Manuel multilingüe: traducción, tránsito intercultural y entrelugares literarios", ponencia leída en el Encuentro Internacional Manuel Puig, Universidad Nacional de La Plata, 1997.

- LUDMER, Josefina, *'1880: los sujetos del estado liberal'* en Orbe, J. (comp.): ***La situación autobiográfica***, Buenos Aires, Corregidor, 1995.

- MALLEA, Eduardo, ***Historia de una pasión argentina***, Madrid, Espasa Calpe, 1940.

- MASIELLO, Francine, ***Entre civilización y barbarie. Mujeres, Nación y Cultura literaria en la Argentina moderna***, Rosario, Beatriz Viterbo, 1997. (***Between Civilization and Barbarism Women, Nation, & Literary Culture in Modern Argentina***, Nebraska, 1992).

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

- PERLONGHER, Néstor, ***Prosa plebeya***. Ensayos 1980 – 1992. Selección y prólogo de Chrsitian Ferrer y Osvaldo Baigorria, Buenos Aires, Colihue, 1997.

- PEÑA, Milcíades, ***Peronismo. Selección de documentos para la historia***, Buenos Aires, Ediciones Fichas, 1973

- ROMERO, Julia, *'Puig, la seducción y la historia'*, ***Cuadernos Angers-La Plata***, Université d'Angers, Francia, y Universidad Nacional de La Plata, Argentina, 1996.

- ROMERO, José Luis, *'La utopía y el drama'*, en ***Clarín***, segunda sección, 13 de octubre de 1986.

- SANCHEZ, Matilde, *'ERP y Montoneros. El gatillo de la memoria'*, entrevista realizada a Julio Santucho y Roberto Perdía, ***Clarín***, segunda sección, 13 de octubre de 1986, pp. 1-7).

- SARLO, Beatriz, *'Oralidad y lenguas extranjeras'*, en: ***Orbis Tertius*** N 1, Centro de Teoría y Crítica Literaria, Universidad Nacional de La Plata, 1996.

- SEBRELI, Juan José, ***Escritos sobre escritos, ciudades bajo ciudades***, Buenos Aires, Sudamericana, 1997.

- SAID, Edward, *'Recuerdo del invierno'*. (En: ***Punto de Vista***. Número 22. Bs. Aires, diciembre de 1984; pp.3-7).

- TIZON, RABANAL, GRAMUGLIO, ***La escritura argentina***, Universidad Nacional del Litoral, 1994.

(*) El presente trabajo es parte de un trabajo presentado a ***Revista Iberoamericana***: *'Del delito de la escritura al error gay'* (aprobado para su publicación) , y que conformará el número especial que se publicará sobre el tema: Erotismo y escritura en 1999. Allí se incluye la transcripción del manuscrito *'Loss of readership'* de donde se genera el que sería *'El error gay'*.

'Sin duda esta síntesis no carece de esquematismos. Habría que aclarar que el ERP (Ejército Revolucionario del Pueblo), un grupo guevarista que comienza a actuar con métodos foquistas después de 1969, y su líder Mario Santucho consideró, años después, un "error" la caracterización que habían hecho de Perón y del peronismo: "nos ubicamos en la vereda de enfrente, porque no confiábamos en Perón, como líder revolucionario; por el contrario, considerábamos que él era el único político que podía impedir el triunfo de la revolución. Por otra parte desconocíamos el papel clave del peronismo en la identidad política del país". Roberto Perdía, que había sido secretario político de Montoneros, declara que "la realidad es que la de Ezeiza fue una gran movilización popular programada para el definitivo retorno de Juan Perón, pero todo quedó reducido a un enfrentamiento armado entre sectores del peronismo, que incluían a los que ya trabajaban bajo el ala de López Rega, y terminarían conformando la Alianza Anticomunista Argentina, o Triple A." (En: *'ERP y Montoneros. El gatillo de la memoria'*, entrevista realizada por Matilde Sánchez, ***Clarín***, 13 de octubre de 1986).

Montoneros fue la tercera organización armada que había tenido el peronismo. Si bien su origen fue un grupo nacionalista y católico, hacia 1969, sus posiciones evolucionaron hacia un acercamiento al marxismo por John Williams Cooke y Gustavo Rearte. El distanciamiento sobreviene luego de la matanza de Ezeiza, con la llegada de Perón al país, en 1973, y el acto del 1° de Mayo en la Plaza, en 1974, cuando la consigna: *"Qué pasa, qué pasa General, está lleno de gorilas el gobierno popular"* recibió como respuesta el desalojo de la plaza cuando Perón los trata de "estúpidos e imberbes" y la hipótesis del cerco, ante la evidencia de la actitud de Perón, no puede sostenerse más.

"Cada conflicto mínimo -desde un docente autoritario hasta los problemas de los villeros o de los productores algodoneros- *parecía ser expresión de la única y gran contradicción de la sociedad: la dependencia o la liberación."* (José Luis Romero, 4) *"Tanto la sincera necesidad de liberarse de un machismo profundamente anclado en la sociedad argentina, como la convicción de que esa liberación no podía sino producirse en el marco de una transformación revolucionaria de las estructuras sociales vigentes, constituyen elementos constitutivos del movimiento gay argentino, que aparecen constantemente a lo largo de toda su historia"*. (Perlongher, 78).

Ha Kang y Emilio Bernini citan en un epígrafe de su trabajo uno de los bastiones centrales del manifiesto del 73: *'El sexo mismo es una cuestión política'* (72).

Sebreli refiere que el ERP (Ejército Revolucionario del Pueblo) había declarado *"con horror que sus militantes eran recluidos en las mismas celdas con los homosexuales"*, Perlongher relata que las agrupaciones izquierdistas se corrían de lugar en la columna de manifestaciones populares, para no quedar cerca de los gays; *"finalmente algunos trotskistas y anarquistas aceptaron la contigüidad"*(81).

La revista ***"Homosexuales"***, según refiere Perlongher, contuvo un artículo que también fue piedra de toque de las discusiones: *'Machismo y opresión sexual'*, donde se afirmaba que el afeminamiento gay era la contracara del machismo. (81)

"Lo curioso del uso de estas dos fuentes es que el libro de West es duramente condenado por Altman por su uso del lenguaje de las ciencias sociales de los sesenta: West utiliza sin aparente ironía términos descriptivos que implican un fuerte juicio moral: 'normal', 'perverso', 'desviado'. Altman comenta: 'however able a psychologist West may be, he is a poor logician, and a man too apt to confuse social prejudice with natural laws' ... 'his use of words like 'natural,' 'perversion,' etc. powerfully reinforce conventional morality. . . . Like too many psychologists, West is strongly conformist, even where his own expert knowledge tells him that social norms are not necessarily sensible'... Aparte de las pequeñas supresiones en la traducción de Puig (y de la aclaración que el deseo "normal" femenino se dirige hacia el hombre, que no está en el original), lo interesante de este ejemplo es que West se refiere en su nota no solo a G. L. Foss, 'The influence of androgens on sexuality in women', sino también a dos otras fuentes: R. B. Greenblatt, 'Hormonal factors in libido', y W. H. Masters y D. T. Magallon, 'Androgen administration in the post-menopausal woman'. Es decir que Puig simplifica el aparato crítico, refiriéndose a solo uno de los tres artículos."

Las citas que se incluyen continúan en la nota de la Dra Taube: *"Marcuse señala que la función social del homosexual es análoga a la del filósofo crítico, ya que su sola presencia resulta un señalador constante de la parte reprimida de la sociedad"*. Esto proviene, señala Balderston, de Altman, quien resume a Paul A. Robinson, autor de un libro ***The Freudian Left***, sobre Reich, Roheim y Marcuse.

Salessi estudia la contribución de los higienistas al desarrollo de una sociedad disciplinaria que buscaba una identidad, donde esa cuestión sirvió para reivindicar una identidad cultural latinoamericana en cuya avanzada se identificaron a sí mismos los científicos argentinos, que aplicaron en forma creciente los sistemas de vigilancia *hacia "las temibles epidemias de anarquismo, feminismo y homosexualidad"* (350). En el momento de la modernización y la reafirmación nacional , las instituciones del Estado estaban compelidas a la formación de ciudadanos identificados como heterosexuales. Para la relación de sujeto y nación en la formación de identidades en la Argentina remito al minucioso estudio de Francine Masiello como al de Josefina Ludmer.

En ese proceso de endurecimiento el "caso Padilla" es uno de los episodios que explicitan el agravamiento de la situación.

Perlongher afirma que Ernesto Cardenal testimonia esos horrores en su libro En Cuba. (122) En 1971 se declara la homosexualidad como "patología social" en el Primer Congreso Nacional de Educación y Cultura.

"Al igual que Shumyatsky, el tristemente famoso ministro de cinematografía de Stalin, Guevara Valdés imponía su voluntad absoluta. Terminé por darme cuenta de que estaba trabajando no para el pueblo, como se pretendía, sino para un monopolio estatal, y que la autoridad de turno actúa como cualquier otro productor capitalista e impone sus caprichos de la misma manera y aún peor, solo que recurriendo a pretextos falsamente sociales" (Almendros, 47).

Según la primera versión de la novela, las fichas de los presos incluidas en el capítulo ocho referían los años 71 y 72 (correspondientes al gobierno del Gral. Onganía). Luego Puig decide cambiarlas por los años 74 y 75,(pasa a referir el contexto del gobierno de María Estela Martínez de

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

Perón y el comienzo del accionar de la Triple A), sin embargo en la versión publicada queda el año 72 como fecha de detención de Valentín. Desechamos la posibilidad de error, como el caso del cambio de los cañaverales que relato a continuación, debido al modo de trabajo del escritor, que revelaba un cuidado sumo en los detalles, que trabaja hasta lo mínimo.

Nos referimos a ***I walked with a zombie***, en el cual Puig dijo haberse inspirado.

Los manuscritos muestran las sucesivas etapas de corrección de los que eran objeto, así como las pruebas de galera de las diferentes versiones, que revisaba personalmente. Teniendo en cuenta, además, que hasta las calles que recorre Molina, en el capítulo quince, durante la persecución de la policía, fueron cotejadas con un mapa de Buenos Aires, según consta en las anotaciones.

El relato del suceso lo refiere Echavarren (247).

De la representación a la imagen (A propósito de "Las hijas de Hegel" *y* "La causa justa" *de Osvaldo Lamborghini)*

Por *Sandra Contreras* - U.N.R.

Este trabajo quisiera empezar a pensar el modo en que la escritura de Lamborghini deconstruye instancias de representación "nacional" o en las que alguna forma de lo nacional está representado -la nación, la tradición nacional y popular. Esa deconstrucción - me parece- pasar por la irrupción -en medio de la representación- de algo que podríamos ligar al orden de la imagen, o de la pasión, o del acontecimiento - para decirlo con Jacques Ranciére: un puro vértigo, una llamada del vacío que tiene relación con la nada, con el defecto radical de toda causa o de buena causa que lo ligaría a la racionalidad de las pérdidas y beneficios de un trauma colectivo.[1] El recorrido podría pensarse como: de la representación a la imagen. Pienso en ***Las hijas de Hegel*** y ***La causa justa*** -ambas organizadas en torno a la guerra, y en las que alguna forma de la torsión arrastra al cuerpo hacia el lugar donde se trata su verdad. Me ocuparé de ambos textos por separado.

"Las hijas de Hegel" y las vueltas del relato

Escrita en 1982, ***Las hijas de Hegel*** convierte a las fechas "nacionales", y por consiguiente, a la coyuntura política en la que se escribe, en elemento central y estructurante del relato. Separado en tres partes, el relato gira a su vez alrededor de tres fechas. La primera parte, *'Pura mierda, putas cochinadas'*, y la última, *'Por un capítulo primero'*, están fechadas alrededor del 17 de octubre: entre el 15, el 16, el 14 y el 17 de octubre de 1982 y el 17 de octubre de EvaMetalúrgica. En el relato central, "La novia del gendarme", "1982" figura arriba del título, entre corchetes; y abajo, entre barras, //Septiembre dieciséis//. 17 de octubre, 16 de setiembre y 1982: una movilización popular, un golpe de Estado, y una guerra nacional. O bien: entre dos 17 de octubres, argentinos, el golpe del 55 y la guerra de Malvinas. Con dialéctica hegeliana, podría decirse, la historia del relato pasa -¿progresa?- por colisiones: guerras, golpes de Estado, revoluciones. La guerra - que se cuen-

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

ta o a la que se alude en cada una de las partes- es, en principio, la razón del relato. Y son dos tópicos hegelianos -la guerra como razón de Estado y la dialéctica amo-esclavo- los que constituyen los dos tópicos del relato: el volver de la guerra y el enfrentamiento entre víctimas y victimarios.

No obstante, la fecha central, la que retorna una y otra vez y la que *"sigue viva en los corazones"*, es desde ya y significativamente la del 17 de octubre. Y es desde la tradición -y la dialéctica- "nacional y popular" que allí se constituye simbólicamente que el relato transforma y cuenta los dos tópicos hegelianos: en principio, la vuelta de la guerra será un modo de contar la nación y el enfrentamiento entre víctimas y victimarios un modo de escribir el pueblo. Pero a la vez y en una reinterpretación del eje nacional-popular que define para la tradición argentina el discurso peronista, se tratará, por un lado, de perturbar la pedagogía estatal a través de la cual la "comunidad imaginada" se da una identidad totalizante; por otro, articular la tensión entre lo *popular* y el *populismo*.

Si en el relato central, *'La novia del gendarme'*, la guerra es aludida en su carácter movilizador y como fuerza de aglutinación nacional (*"Las Malvinas en el corazón de Buenos Aires."*), es decir, un lugar al que *"se va"* y un lugar en el que está representada la nación, en la primera y en la última parte del texto, en cambio, la guerra es el lugar del que se vuelve, malvencido (161) a ningún lugar. Y si por un momento, en su versión tanguera (*"tu ausencia que me traspasaba el corazón: una ausencia en flor y matinal, fragrante y perlada de rocío"*, 148) o en su versión gauchesca (*"Viene uno como dormido / cuando vuelve del Desierto"*, 148), la vuelta amaga con convertirse en una forma de reterritorialización -la vuelta del infierno al pago, a la patria como al hogar: *"Argentina, Argentina. Hemos vuelto a casa"*, 148), inmediatamente y en la paráfrasis del párrafo (186) ese lugar al que se vuelve estalla definitivamente en mil pedazos: es al mismo tiempo el escenario de la guerra y el hogar de la patria -Nueva York/Viet-Nam; las Malvinas/Buenos Aires-, a la vez que, como una escisión dentro de la escisión, la patria del retorno (*"mi hogar y mi ciudad"*) se escinde en dos -Nueva York/Buenos Aires- y hasta en tres -Nueva York/Buenos Aires/el continente entero. Contra la totalidad pedagógica de la Nación, la vuelta de la guerra fractura los espacios de representación nacional y fractura también la frase y el relato: entre el amague de la frase (*"Regresar. Regresar otra vez. Regresar de una buena vez"*) y la vuelta una y otra vez sobre lo mismo (*"Mi hogar, mi casa y mi ciudad. También: también"*) el regreso de la guerra no se puede (terminar de) contar. *"Regresar. Ex-Malvinas, ex Viet-Nam. Regresar... No voy a contar el cuento"* (185). El relato de la guerra, entonces, no progresa, o bien: la guerra no es el progreso del relato.[2]

Entre la vuelta obsesiva de José Hernández en el comienzo (*"Y dale con Hernández, no me lo puedo sacar de la puta cabeza"*) y la *"curiosa vuelta a los orígenes"* del final, la vuelta es -contra el progreso de la historia- la forma que articula ***Las hijas de Hegel***.

De un lado, se vuelve de la guerra. Del otro, las revoluciones populares vuelven, son las re-vueltas las que "siguen vivas": la de los marginales y de los artistas, la del 68, la del 45. Pero el 17 de octubre argentino no sólo es lo que vuelve sino también lo que está marcado por la promesa de la vuelta. Bajo el signo del advenimiento (*"Volveré y seré millones"*), el 17 de Octubre de EvaMETALÚRGICA se escinde entre el retorno y la inminencia. Es lo que *"se acerca, inexorable"*, la conmoción que *"viene naciendo"* (185), la que se anuncia en un discurso como el de Eduardo Wilde, para luego volver y repetirse (177-184). Bajo el signo de Macedonio, las masas y el movimiento empiezan a comenzar (169-179).

Ahora bien, *"el empezar a comenzar"* -la pregunta por el comienzo que todos los textos de Lamborghini dramatizan- aquí se dice con la voz, recurrente, de Martín Fierro. La dificultad de contar, los amagues, las promesas y las vueltas del relato se enuncian no sólo parafraseando desde la primera línea los prólogos de José Hernández sino, cada vez, declinando las sextinas preliminares en las que Martín Fierro se define como cantor gaucho, popular. Y esto interesa en la medida en que al canto desafiante "popular" de la primera página le sigue una declaración de "populismo" estético -la elección nostálgica del mundo popular [3]. Y en la medida en que precisamente los únicos pasajes en los que se reconoce una forma de relato constituyen una vuelta de tuerca a la dialéctica del amo y del esclavo, la materia ideal para el "cuento" populista: víctimas y victimarios (el ganadero/la prostituta, el cura/el sacristán -el letrado/el lego-, el gato-la rata, Al Féizar-Pretty Jane -el cafishio/la prostituta-, el francotirador-Al Féizar, Roca-Wilde) protagonizan escenas de sometimientos, liberaciones, rebeliones, sufrimientos y agonías, en las que se dirime la justicia o la injusticia del crimen.

Ahora bien, si el desafío popular se va quebrando a lo largo del texto en un relato que avanza y retrocede y que muestra la dificultad de contar en los comienzos oblicuos, desviados, y en el subrayado y escansión de las partículas de conexión[4], la ironía empieza a desmontar las ilusiones del populismo que es ante todo el *populismo argentino*[5]. En un primer movimiento Lamborghini juega a contar desde el populismo como punto de vista del relato (*"Quisiéramos contar, con todo el primor que podamos -y es inagotable el*

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

primor nuestro- una sencilla anécdota de la vida de Pretty Jane", 172), juega al populismo de convertir a las víctimas en héroes -héroes de la rebelión: El Sacristán, *"nuestro héroe"*; héroes y mártires de la liberación: Pretty Jane, *"nuestra heroína"*. No obstante, cada vez que la perspectiva populista está por consolidarse (creencia en la inocencia de las prostitutas, justa rebelión de las víctimas, ajusticiamiento del verdugo), una misma frase muestra la otra cara del consuelo: *"La verdad es que..."*. *"La verdad era otra, pero empastaría la prístina claridad de la trama del relato; así que, vamos, adelante"* (145). entonces, contra los "buenos sentimientos" del populismo: el goce del humillado vuelto verdugo, el placer de *La Refalosa* en prolongar la agonía y el martirio[6]. O bien, contra la reivindicación de los derechos y de la compasión, una justicia de la *impiedad*: allí donde en el extremo de la violencia y en el colmo de la injusticia, se había ajusticiado al verdugo, el relato vuelve hacia atrás para, impiadoso, *abandonar* a la víctima y complacerse en la *alevosía* del verdugo. (cf.) Una dramatización y una exacerbación del goce, una *flexión literal* que socava el cuento populista de la igualación, de la restitución del orden y el derecho y que excluye a la escritura del imaginario colectivo.[7]

Que en medio del vejamen y la tortura, en medio de la impiedad del relato, el 17 de octubre vuelva escandiendo la narración, no dice sino que en esa fecha -popular- es donde la historia se vuelve, en el relato, inexorable. Porque *"El 17 se acerca, ese día. No tengo manera de evitarlo"* (185); se acerca, inexorable, es decir: impiadoso, definitivo. Allí donde contra toda piedad el relato se vuelve inexorable, dice ***Las hijas de Hegel***: con Eva Metalúrgica, sin más vueltas y sin más rodeos, contra el populismo de las víctimas, los humillados y la injusticia[8].

Que por otra parte el 17 de octubre sea el de Eva, *"mujer epifánica, ruborizada por el turquí"*, muestra la última inflexión de la vuelta, la torsión de un cuerpo: en la última parte del relato los hombres se vuelven mujer. Ese rasgo de femineidad que pugna por salir en cada escena de sometimiento (*"el cordel de gasa suave"* del Sacristán, el goce anticipado de Wilde, el disfraz de Al Féizar y su *"afeminadísimo* como...") retorna en el discurso (*"mi vida! ¡Te quiero con toda el alma!"*) y en la exacerbada visibilidad del cuerpo[9]. Como en ***El Pibe Barulo***, *"la mujer de verdad y no la estúpida verdad de la mujer"* (***Tadeys***, 13-14) acontece con la realidad implacable de la imagen: una epifanía, una revelación que se cumple al modo de un destino, inexorable. Una vuelta del destino que, como la vuelta recurrente del 17 de octubre, desata en el desenlace todos los lazos y es la inminencia de un comienzo, de lo nuevo absoluto:

"Empezar de nuevo, con el corazón del limpio. Con los labios pintados. Con las uñas de los pies: pintadas; y pintadas: con las uñas de las manos, pintadas. Con cartera y sandalia piel de víbora y con pollera pantalón: Toda) Una) Mujer) Cuidado (el detalle). Sandalias: alto tacón, ascendente. Ascendente la alegre matriz de nuevos destinos." (187)

II. "La causa justa", entre la representación y la pasión

Tramados a partir de la condena expresada en la frase y en el estereotipo, ***La causa justa*** y ***El Pibe Barulo*** -dice Alan Pauls- convierten a la lengua en un aparato jurídico y al relato en un acto de ejecución que se debate entre la justicia y la injusticia, entre culpas, condenas, muertes y liberaciones.[10] En el cumplimiento de esa condena, no obstante, ambos relatos inventan la forma de una fuga que los precipita en algo por completo nuevo: en ***El Pibe Barulo***, la irrupción de una imagen que deconstruye la representación populista de lo minoritario; en ***La causa justa*** -datada en 1983 y desde el exterior-, la irrupción de una pasión que deconstruye la representación de la nación.

Desde el comienzo, el relato empieza a girar en torno a explicaciones, acusaciones y confesiones. La *confesión* es la forma en la que el relato da lugar a la *verdad*, la pone a circular bajo dos formas: se confiesan un *crimen*, un delito, una culpa o un pecado, pero también se confiesa una *pasión*, un amor, un afecto. Al mismo tiempo, si la confesión nos conduce a una forma de la verdad, la frase en la que se origina el relato[11] es precisamente un chiste en el que se finge, se representa una confesión: una confesión en broma -una confesión figurada- y no una confesión de verdad -una confesión literal. Precisamente, el relato se desencadena cuando Tokuro, *"fanático de la verdad"*, no puede captar el sentido figurado de esas bromas que se desencadenan cuando se está en *plan confesional*. Tokuro no "comprende" la representación de la confesión: ve allí una confesión de verdad, una verdadera promesa de amor y en su incumplimiento un delito. En ese malentendido la representación de la confesión se vuelve condena del lenguaje: una palabra empeñada y una palabra que habrá que cumplir.

En esta discrepancia entre la condena de la palabra y el chiste de la confesión se abre también en ***La causa justa*** una discrepancia entre perspectiva extranjera y perspectiva nacional. El combate entre literalidad y metáfora, la contienda verbal, es también un combate encarnizado -apasionado- entre naciones: una guerra entre un fanático de la verdad, *"japonés auténtico"* y un grupo de argentinos. La guerra de Malvinas, la guerra de Filipinas, el combate a muerte entre el boxeo y el karate, constituyen en este sentido el marco del relato.

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

Ahora bien, la guerra de ***La causa justa*** es, en principio, una guerra sin contrato previo a falta de un código común. Y no porque, como lo supone Heredia en la desesperación, se haya producido una confusión con el idioma. Más que dos idiomas, son dos códigos los que se enfrentan en el relato de un modo irreconciliable: Tokuro interpreta la ley imperial del Japón que es una *ley escrita*, y Heredia y Mancini -explica Nal- incurren en la costumbre argentina de *hablar por hablar, irse de boca*. Escritura versus oralidad. A falta de ese código común, y por consecuencia a falta de un contrato previo, la guerra de ***La causa justa*** se instala en la explosión más pura de violencia y nada hay que pueda detenerla hasta su cumplimiento final.[12]

Literalidad y metáfora, escritura y oralidad: desatada entre códigos dispares, la contienda se juega ya en el lenguaje de un modo irreconciliable. Un combate que se revela a su vez en el enfrentamiento de estados no equivalentes (cada vez que la *nación* argentina entra en guerra en el relato lo hace con *imperios*: el Imperio Británico, la ley imperial japonesa), y más precisamente, en la disparidad entre dos órdenes jurídicos: la ley y la costumbre. El folleto titulado ***La causa justa*** es una *ley* imperial y *"hablar por hablar"* es una *costumbre* argentina. A lo largo del relato, si el imperio es la ley, las naciones son aludidas como una serie de costumbres, de hábitos; del lado de la oralidad y del lado de la representación (la figuración, el simulacro y la exhibición, los rituales y las ceremonias), cada vez que aparece en ***La causa justa*** la forma de una "comunidad imaginada" se define por lo consuetudinario: la costumbre argentina de "hablar por hablar" y el código tradicional, oral, del coraje; la costumbre polaca de "hacer teatro"; la costumbre japonesa de no llorar.[13]

Incomprensible e inexplicable, intransferible e indeclinable, el hábito nacional se funda cada vez en una pasión[14] traducida en un lenguaje que no puede detenerse: la pasión irrefrenable del chiste, el gusto de hacer teatro (donde los chistes y las carcajadas son imposibles de contener), o el exabrupto que pasa de la euforia súbita -*"Es una costumbre de nuestro amado país, la Argentina, ahora en guerra con el Imperio Británico"*, explica Nal y ahí sobreviene la exaltación, el fanatismo nacional: *"¡Argentina, Argentina, Argentina!"*- al estereotipo racista incontenible: *"¡tintorero de mierda!"*, *"¡polaco comunista!"*.[15] La contienda deportiva que tiene lugar entre extranjeros -un japonés y un polaco- se transforma, por vía de la pasión y del exabrupto, en otra inflexión de una guerra nacional: pasión nacional por el boxeo frente al karate japonés. (*"¡Matalo, polaco! ¡Si quiere ver chupar pijas que se vuelva a Tokio! Gracias a Dios los yanquis les rompieron bien el culo!..."*).

La nación es figurada en principio como un sentimiento, una pasión inmediata. El relato, no obstante, irá deconstruyendo esa cohesión que el narrador llama desde el *comienzo "ese repugante clima de 'formamos todos una gran familia'"* (202).

En primer lugar, si la inmediatez define la perspectiva nacional, la mediación de la representación está dada en el relato por la perspectiva extranjera. La guerra desata, inmediatamente, el exabrupto nacionalista entre los argentinos (*"¡Argentina!, ¡Argentina!, ¡Argentina!"*), pero son los extranjeros los que representan a la patria. Es un japonés el que, en la guerra con el otro imperio, representa la causa nacional con el cuerpo: *"Mis simpatías todas argentinas, y yo voy a dar mi vida por este país tan raro, Argentina (...). Yo me alisté como voluntario para Malvinas"* (207). Y es un polaco el que se hace cargo del código -borgiano, argentino- del coraje. Casi con la misma indignación del hombre de la esquina rosada, piensa Jansky: *"Era cobarde y vergonzoso para ellos, 29 hombres, que un solo tipo los dominara"* (208), y representa, entonces, también con el cuerpo y en guerra ahora contra el imperio japonés, el código oral de la nacionalidad que es también el código de la virilidad: *"¿Deben tener coraje los hombres?"*, se pregunta el narrador (206); y Jansky, en el colmo de la indignación: *"¿en serio iban a volverse putos?"* (208). Al mismo tiempo, es el japonés el que, valiéndose de un estereotipo de representación nacional (Argentina = llanura) y ligándolo a la violencia del discurso, inventa una nueva representación de la Argentina: La Gran Llanura de los chistes. La representación nacional, en ***La causa justa***, está atravesada desde el comienzo por la perspectiva extranjera -por los cuerpos y las voces extranjeras-, la causa nacional se juega de entrada en el espacio del malentendido.

En segundo lugar, ***La causa justa*** cuenta la derrota nacional. Dos veces, y como representante ahora de la ley imperial japonesa, Tokuro vence el código oral argentino: la primera cuando mata al representante del código borgiano del coraje, y lo mata en su ley; la segunda, cuando literaliza la oralidad argentina y le confiere la fuerza de una ley escrita, una sentencia. Cuando convierte la costumbre en ley: contra el código oral de la virilidad, el argentino debe, finalmente y de verdad, practicar el sexo "oral" con todas las de la ley. Vale observar aquí que si la oralidad, en ***La causa justa***, abre el doble sentido en el lenguaje, la escritura en cambio se liga siempre en el relato a la fatalidad de un único sentido, como un destino o una condena: desde el resultado del partido que ya estaba escrito en el cielo antes de empezar a jugar: *Solteros: 6, Casados: 1* (202), hasta el dibujo-condena del Sabio Loco, pasando por la ley de la cárcel que el narrador transforma en escritura: *"está escrito en la página 5: Vos tenés ganás de ir al baño"* (201).

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

En este sentido Tokuro hace cumplir la oralidad con la fatalidad de la escritura: convierte el doble sentido de la oralidad en ley de un único sentido.

En tercer lugar, el relato abre una grieta en el complejo que anuda guerra y pasión (nacional). Mientras se va haciendo cumplir la palabra y se va ajusticiando a los criminales, algo despunta en la forma de una pregunta que conmueve los cimientos de la representación nacional y que precipita a Tokuro y al relato en algo por completo nuevo e inesperado: *"¿qué pasión se exaltó en combate?"*

La primera vez que aparece la pregunta, cuando no logra explicarse por qué causa había aplicado a Jansky esa tanda de puñetazos con tanta saña, Tokuro recuerda el código de guerra, el folleto ***La causa justa***: una justificación del castigo y una orden cruel que ahora entra en guerra con el amor de un modo irreconciliable: *"Tokuro mimaba de agonía a esa muerte. Quería seguir viendo el cuerpo de su amigo, Jansky, el muchacho. Cuestión de amor, ¡qué importaba que no hubiera entendido la causa justa!"* (211).

La segunda vez, cuando hace cumplir la palabra con todas las de la ley y gana -podría decirse- la guerra, Tokuro desvía la mirada -tuerce el cuerpo- hacia el cadáver de Jansky y se siente no obstante completamente vencido. Un personaje -dice Rancière- se vuelve de golpe y sale del cuadro de la representación: es la torsión de un cuerpo al que lo desconocido llama, una conversión que surge allí mismo donde debía efectuarse un acto de conciencia, un acto sensible que arrastra a un cuerpo hacia el lugar donde se trata de su verdad. Entre la guerra y el amor, ***La causa justa*** puede pensarse como *"un trabajo sobre la representación, sobre la manera en que un sujeto modifica su manera propia de formar cuerpo con su representación"* (Ranciére). En este punto, ***La causa justa*** vuelve a recordarse pero ahora -como el chiste que no supo escuchar- se sustrae a la unilateralidad de un sentido monolítico y empieza a abrirse a la interpretación, al equívoco y al malentendido: *"Gran pecado y mata a un muchacho, lo confunde con criminales. Entonces, si Tokuro no entendió 'La causa justa', toda su vida fue el gran reguero de una vida equivocada"* (219). Es el orden de lo figurado, el del desdoblamiento del sentido -por qué no, el del chiste- el que ahora gana la partida.

Allí Tokuro va hacia atrás: no sólo vuelve a leer ***La causa justa*** sino que vuelve, en el recuerdo, sobre su relación con Jansky y sobre su propia vida. Y en ese punto en que Tokuro vuelve sobre sus pasos, la historia se desdobla en otra historia que repite, como en una mise en abime, los nudos del relato: 1) la confesión de la culpa (Jansky y Tokuro empiezan confesándose la culpa de no estar cumpliendo la palabra -la promesa de estudiar); 2) la confesión de la pasión (la amistad suscita confidencias y Jansky confiesa su pasión por el box, el gusto por Hacer Teatro y por el chiste); 3) la representación -teatral- de una disputa verbal: un chiste cuya doblez ahora los argentinos no saben interpretar (pegados a la inmediatez de lo que ven, los espectadores transforman la disputa verbal en un combate apasionado entre naciones, un combate que aquí encarnan, representan, con el cuerpo: *"Y apasionadamente. Gente se peleaba entre ella, unos dispuestos a dejarse matar en favor del japonés, otros querían lincharlo porque le daban la razón polaca al polaco"*, 221); 4) el enfrentamiento con la ley y sus representantes: es Tokuro el que choca aquí con la interpretación monolítica del policía, el que ahora no comprende que, desde la ley, el chiste no haga gracia y la doblez no sea percibida (*"raro en ese país. Ahora los policías no entender idioma"*); 5) la fatalidad del estereotipo: expuesto al muro infranqueable del exabrupto nacional (*"¡Te dije que te callaras, tintorero de mierda, o te voy a hacer planchar los uniformes de todo el cuerpo!"*, *"¡Aguantate piola, polaco comunista...!"*, 222-223), Tokuro queda sujeto a la dirección única del estereotipo y el terror lo paraliza y enmudece (*"Miedo no, pero sí terror, terror al "chiste" que pronto se convertía en enredo, deshonor, traicionera violencia. Tenían miedo de abrir la boca y producir fatal equívoco"*, 223).

El equívoco, fatalmente, gana ahora la partida, caen todas las razones y explicaciones, y es la confusión total: *"¡Complicadísimo! Con el tiempo, se transformó en la única palabra que intercambiaban los dos amigos. Horas juntos y sólo: ¡Complicadísimo!"* (224) En ese enredo el relato vuelve a desdoblarse y allí despunta el enredo de la pasión (*"ovillo, ovillo complicadísimo de sentimientos"*), Tokuro da con la pasión que había aparecido en combate -los celos, la imposibilidad del amor-, y el crimen de guerra se convierte en crimen pasional. La irrupción de la pasión es ahora la irrupción de lo inexplicable, de lo incomprensible *"Complicadísimo entender"*, *"Como si entender fuera un suicidio"*. Es también la torsión del cuerpo hacia lo desconocido, el extravío en el que cae toda representación nacional: *"el orden de los Estados -se lee en "Las hijas de Hegel"- no tolera ya el desorden de los corazones"* (161). El acontecimiento, la llamada del vacío hace efecto pero ya no sentido. Y llega el momento -dice Rancière- en que se pasa una frontera, en que se ingresa en aquello por lo cual hay sentido y que por esta razón no tiene sentido en sí mismo: es el vuelco en lo irrepresentable, el comienzo de una marcha interminable donde el sujeto excede todo aquello con lo que formaba cuerpo inteligiblemente. Fuera del cuadro, en la bifurcación del sendero, la muerte de Tokuro -porque Tokuro finalmente da su vida- cae sin embargo en el vacío de la representación.

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

Notas

1 Cf. ***Breves viajes al país del pueblo***. Bs.As., Nueva Visión, 1991 [1990].

2 Por otra parte, si en la dialéctica hegeliana la guerra es una razón de Estado y la razón es la sustancia misma de la historia, la guerra en ***Las hijas de Hegel*** reviste la forma de la locura. *"De la razón. Haberla y perdido"*, repite una y otra vez el texto. O se pierde la cabeza en la conmoción del fuego, como el cura a manos del sacristán entre los leños (150); o unos tras otros se vuelven locos: el narrador obsesionado con Hernández (144); el doctor Macías de Mansilla *"medio loco ya, medio perdida la razón"* (144); el sacristán de golpe vuelto verdugo (147); Eduardo Wilde en Montevideo (176); Al Féizar con el látigo como el Loco Rodríguez del Fiord (183); el mismo Osvaldo Lamborghini puesto a escribir (185). Es entonces la irracionalidad la que ahora funda la racionalidad de los Estados: *"La pérdida de la Razón no conducía a la locura sino a las racionalidades, a las nacionalidades "* (161) Citamos por ***Novelas y cuentos***, Barcelona, Ed. del Serbal, 1988.

3 *"En cuanto a literatura, yo prefiero los diálogos frescos, toma y daca (...), el lirismo y la aventura: el aventurerismo y las puestas de sol; el reparto del botín y las barriadas donde coinciden proletariado y canalla. .... Y las masas, las masas en movimiento."* (144).

4 Los comienzos de las historias son siempre oblicuos: se va a contar la historia de María Yiraldín y apararece José Hernández; y cuando se va a retomar la historia se cuenta sin embargo el episodio del cura. Por otra parte el relato subraya y escande partículas que se debaten entre la aclaración (*Ahora bien¸ Sin embargo*) y la continuación (*Prosigamos*): *"Entonces, prosigamos, ahora bien..."* (146).

5 *"...interpretó el hecho (con candor de ángel), como una prueba de la ingenuidad : literalmente : del candor de ángel de su protegida. Era argentino, después de todo, entendámoslo : en el fondo creía, creía en el alma inmensa de las putas, creía en el cielo de la mirada azul, taxista"*. (145).

6 *"El boludo que se había vuelto loco, la verdad: la verdad es que gozó de la situación. Hasta se acarició la bragueta, la verdad, no lo pudo evitar. (...) [La víctima[, despavorida, ahora comprendió que de chanza no se trataba. (...) nuestro héroe no le cortó la vida al párroco con el cordel. Quería que, vivo, y en pleno martirio, exhalara su último aire sobre la tierra. (147-148, subrayados nuestros).* Este fragmento, por lo demás, prosigue con un pasaje sobre la dialéctica de las conciencias: como el cura (*"Estaba tranquila y satisfecha la conciencia del cura, ningún temor al fracaso"*), el sacristán vuelto ahora verdugo *"tenía plena conciencia (bah, ¿quién no la tiene?)*, tenía perfecta conciencia (*como si alguien no la tuviera o sí la tuviera ..."* (149). Si en ***El niño Taza***, Osvaldo Lamborghini -el escritor- pone en escena su enfrentamiento con Masotta, el "maestro" (cf. Astutii, Adriana: *Lamborghini, Osvaldo: estilo e impropiedad*, en ***Actual,*** N° 3, mayo-agosto 1996., pp.57-58), resulta interesante observar aquí esta alusión irónica a Oscar Masotta y su lectura del humillado arltiano: fundamentalmente a su hipótesis de que son las personalidades sobresalientes las que en el mundo de Arlt tienen conciencia de sí, de su humillación, de la totalidad social. Cf. Masotta, ***Sexo y traición en Roberto Arlt***.

7 Cf. *El resto del texto* en ***Literal*** 1, y *La flexión literal* en ***Literal*** 2/3.

8 Que ese 17 de octubre en la tercera Parte *('Por un capítulo primero')* sea además el de Eva Metalúrgica (*"un sencillo 17 de octubre /con Eva Metalúrgica"*) no deja de mostrar la relación conflictiva entre la vanguardia de ***Literal*** y ese *"fenómeno terco de la realidad"* que fue el *"populismo peronista"*. Porque si bien la diatriba contra la estética del populismo supuso a su vez una diatriba contra el discurso peronista como discurso de sujeción y dominación, en Eva Perón no obstante parece preservarse "algo" de la revuelta popular contra el uso intelectual del pueblo. Dice Osvaldo Lamborghini: *"Eva Perón es popular, los chicos de clase media de Filosofía y Letras, son populistas."* (***Lecturas críticas***, 49).

9 Dice Eduardo Wilde: *"Y yo quiero vivir. Y estoy en mi derecho, porque a ver ¿qué tengo (yo) (de mujer) aparte de mis pechos-rima hermosos, turgentes; aparte de mis muslos-desnudos de satén, aparte de la íntima (perla) en la entrepierna, llamada Clítor (musa) como una Musa: del clímax, musa del clímax y de la torpeza del andar por la adorable culpa de los tacones altos-rima aptos para las piernas: esbeltas, oh esbelta -y tanto que cada pierna es una hembra (esbelta), es una muchacha (esbelta), es la prueba, es el encanto; es el rima (deseo) y es su canto. Soy* Mimu, *y parece fácil pero no lo es; soy* mi mujer *de cuerpo:* entera. (177).

10 Cf. *Lengua: isonaste!* , en ***Babel***, N°9, junio 1989.

11 Si los textos de Lamborghini dramatizan muy singularmente la tensión entre la frase y el relato, ***La causa justa*** y ***El Pibe Barulo*** llevan al extremo la potencialidad narrativa de la frase: en ambos el relato se desencadena a partir de una frase-hecha, una frase-estereotipo. Una típica broma de mal gusto marcará en ambos casos el pasaje al relato, y es a partir de la frase que los dos relatos se bifurcan: la historia de ***La causa justa*** empieza a tomar forma a partir del chiste; la del Pibe Barulo, cuando el relato se retrotrae a los vaticinios de mal agüero contenidos, desde la infancia, en el mote *"gordo puto"*. Instalada en el exacto cruce entre el cumplimiento de un destino (273) y la complicación del relato -su desdoblamiento, su bifurcación- la frase hecha es la encrucijada del relato; lo que conduce al relato recta, fatalmente, hacia el final y al mismo tiempo, paradójicamente, el desvío de los *"ideales del principio"* que ocurre en el medio (273). El relato se hace, en ambos, en la fatalidad del desvío.

12 La guerra -dice Michel Serres- es un *"estado de derecho"*. Explícita o implícitamente en una guerra o en una contienda verbal interviene un contrato previo sobre un código común que previene la explosión bruta de violencia: un lenguaje común, una declaración de guerra. Cuando no hay tal contrato previo, la violencia pura explota brutal, desenfrenadamente, y la muerte se desencadena de un modo inextinguible. Cf. ***El contrato natural,*** Pre-TExtos, Valencia, 1991, pp. 20-28.

13 En este sentido, la nacionalidad es figurada en el relato, en principio, como sentimiento nacional en el sentido que le dan Edgar Morin y Gil Delannoi: un "complejo" psicoafectivo cuyo componente fundamental es el componente matri-patriótico, la extensión sobre (hacia) la nación de los sentimientos infantiles llevados en la familia (amor a la madre patria, obediencia al imperativo paterno). En este contexto familiar la nación se establece como un conjunto de hábitos con sus propios ritos: costumbres alimenticias, reglas de cortesía, reflejos instintivos. Cf. Edgar Morin: *Formation et composantes du sentiment national* y Gil Delannoi: *La nation entre la société et le rêve*, en ***Communications*** N° 45, 1987. [1964).

14 Gil Delannoi observa que la nación pertenece a esa categoría de problemas en las que nada está simplemente dado, en las que nada es claramente conceptual. En tanto idea el sentimiento nacional tiene poca estabilidad; sin embargo, es una realidad innegable: un fenómeno evanescente que escapa a toda medida, un objeto movedizo, sujeto a amplias fluctuaciones de intensidad, a diversos grados de exaltación: desprecio, exaltación fría, patriotismo, nacionalismo. Cf. *La nation entre la société et le rêve*.

15 Contrariamente a la postulación de Anderson en ***Comunidades imaginadas***, Edgar Morin observa que el componente matri-patriótico del sentimiento nacional implica un componente fraternal y un sentimiento muy fuerte de patria-hogar, a partir del cual surge fácilmente la noción de sangre común. De ahí la virtualidad racista de la nación: la nación constituye una raza, no en sentido biológico, sino en el sentido cultural del término. (Cf. *Formation et composantes du sentiment national*).

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

Mientras "yo" agoniza

Por *Adriana Astutti* - U.N.R.

"Sabe el matrero que no es buena su causa, y sabe –tal bien para su mal– que ni por las tapas la peor: sencillo casi, o sólo, o apenas: un fraude...". (97)

La cita del epígrafe es de Osvaldo Lamborghini, muerto como se sabe en Barcelona en 1985, a los cuarenta y cinco años.[1]

En 1988 se reúne toda su obra édita, más ***Sebregondi se excede***, ***El Pibe Barulo*** y ***El cloaca Iván***, hasta entonces inéditos, en un solo volumen que aparece en Barcelona, en Ediciones del Serbal: ***Novelas y Cuentos***. Con motivo de esa publicación aparecen numerosas reseñas en suplementos culturales de los principales diarios argentinos.[2]

En 1994 otra vez en Del Serbal, aparece ***Tadeys***, un ciclo de tres novelas. Prácticamente no hay reseñas de esta edición en Argentina. Sí, en cambio, se multiplican los textos escritos en el marco universitario.[3]

Gran parte de su obra (entre la que hay libros artesanales: escritos, dibujados y armados por él) permanece inédita. Lo mismo su correspondencia que, se dice, es extensa.

Esta enumeración (ciertamente incompleta) no tiene como único fin aburrirnos. Intenta mostrar que Lamborghini no permaneció tan aislado ni tan secreto para un lector medianamente enterado de la escritura argentina contemporánea como el culto al maldito podría desear.

Entre lo canónico y lo marginal, Lamborghini está, además, al parecer, siempre en el medio de una contienda; parece ejercer una cierta "maestría" que nos hace leer la literatura argentina *desde el presente*. *"Desde el presente"* porque la obra de Lamborghini plantea en primer lugar el problema de *lo nuevo*, aquello que, discontinuando la lógica lineal de la historia, abre en el presente una grieta, adelanta una pregunta cuya respuesta todavía no se formuló: *"dale con preguntar lo que todavía no tenía respuesta"* (224). Pero también porque hace presente esa grieta que instaura, en presente *"certeza de la propia muerte, banalidad"*. Muerte, disputa, guerra, imposibilidad de escribir, de contar, imposibilidad de

detenerse, de dejar de hablar, imposibilidad de poner el punto final: tal el testimonio de Maestro. Pero esa lección no es materia de ningún reemplazo. Es una lección (lesión) literal[4]. *"Es (una pálida) transcribir textualmente lo que el Maestro con la palabra talla"*. Ausente de la historia, del cuento, la muerte insiste en la grieta, y se hace presente. *"Después del último incidente, de la guerra de todos contra todos, nos limitamos a comentar"*. Pero la grieta repite un presente que se adelanta otra vez al *"último incidente"* y vuelve a instaurar la guerra: de todos contra todos, sin dejarse narrar. *"Cuando todos luchan contra todos no hay estado de guerra, sino violencia, crisis pura y desencadenada, sin posible final"*, escribe Serres.[5]

Es en este sentido que decíamos que Lamborghini es considerado a la vez magistral y marginal. En tanto el maestro es el lugar de efectuación de lo nuevo y a la vez el sitio de la puesta en suspensión de todo valor establecido, incluso del propio. *"Entonces: a ver (¡a ver!) si soy yo un loco, un boludo, o un tarta(mudo) incapaz de mantener su palabra. Incapaz soy. Narraré esa muerte, por lo tanto, cuando me atreva"* (94). Claro que esa maestría se vuelve inseparable de la marginalidad: no se legitima ni en la obra, - no pocas veces juzgada como inacabada o precoz -, ni mucho menos en la vida personal del autor. Ninguna ilusión con la "consagración" ni con la necesidad de su arte: *"MUCHACHOS, hay que seguir escribiendo; -dice- porque yo no soy un padre: soy un destino" (...) "MUCHACHOS, la vida toma en serio, se emborracha: consuetudinariamente. Ebria la vida, aduéñase, se adueña: de todo lo que se escribe, sin leerlo. "* (178). La maestría abre un espacio, entre la obra, la historia y la vida personal, *"en el presente"*. Ahora bien, es en esa fisura *"en el presente"* que esta escritura entra en contacto con lo real; se escribe "ante" lo real y lo real es lo que ocurre, el acontecimiento, a la vez nacimiento y muerte. En el presente, en el instante, se adelanta la muerte, la propia y la ajena, sin colofón y sin identificación: *"Me podría identificar con él desde mi "muerte"; pero yo ya estoy, ya y antes, bajo la reja de la lápida. Y (e) inferior, yo soy inferior"* (86). Muerto el padre, el maestro, la autoridad, el yo, el destino se cumple y se inscribe en el cuerpo. Pero eso no es la apertura de la escritura hacia lo extraordinario, hacia los abismos del mal, sino el estancamiento, tartamudo, en el horror de lo inmediato, en el saber del propio cuerpo fragmentado, roto. *"Una verdadera ruptura es algo sobre lo que no se puede volver, algo que es irremisible porque hace que el pasado deje de existir"*[6]. Incapaz, entonces, de volver incluso a los gestos más inmediatos, cotidianos, primarios. *"El último saber flota, muy mono, antes de hundirse. ¡Qué dificultades para escribir, Dios mío! Este cuadernito lo compré*

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

en el páramo. ¡Qué dificultades para mear, Dios mío! La goya empieza a fallar. Atascada la goya, atascada la esperanza, entonces: puesta en práctica (Matrereando lo pasaba) de este 'de aquí para allá'."(85)[7]

Cuando *eso* sucede, *aparece* lo real en la guerra de dos verbos: al comprendió, que Borges había conjugado para siempre en la literatura nacional, Lamborghini lo cruza con el ocurrió. Y si el primero era el fin de un destino, el *reconocimiento* en el otro, la inversión de una vida entera (piénsese en Cruz, que abandona a la partida cuando comprendió que el otro, que Fierro, era él) y así es como Lamborghini lo retoma: para abrazar el desierto o el destierro; ocurrió, en cambio, abre al vacío, al acontecimiento, sin posible identificación: *"Y vacíos. El terror. Siempre está vacío. Como el amor"* (120). De esos dos verbos, que dicen el destino, el cumplimiento de un destino, ocurrió es el que se abre hacia lo impersonal, anónimo, a la vez íntimo y ajeno. Ocurrió no tiene sujeto, pero se efectúa sobre un cuerpo. El cuerpo de todas las fuerzas en tensión que cada vez muere y nace de nuevo como ocasión de ese acontecimiento. Nace y muere como un nuevo sujeto que es a la vez, onírico, pasión, acción y teatro de los hechos. Una cita:

"Ocurrió como en el Fiord. Ocurrió. Pero ya había ocurrido en pleno fiord. El 24 de marzo de 1976, yo, que era loco, homosexual, marxista, drogadicto y alcohólico, me volví loco, homosexual, marxista, drogadicto y alcohólico."[8]

Esa cita es repetida por los críticos de Lamborghini. Osvaldo Lamborghini habla de un personaje homónimo en el texto, y de los avatares de su identidad. El personaje que figura la máscara de Osvaldo Lamborghini es Osvaldo Lamborghini, en nombre propio[9], diciéndose un yo que, el día del golpe de estado de la última dictadura militar, en Argentina, se vuelve otra cosa y lo que era a la vez: un yo sin yo mismo, sin rostro, sin identificación.

Hay quien lee esto como una elección por la marginalidad. Así su "intención marginal" o su voluntad revolucionaria vuelven a Lamborghini (personaje o autor, da lo mismo) indiscutible porque decidió, así en la vida como en la literatura, ser marginal, marxista, u homosexual. Cualquier lectura que ponga en duda la correspondencia veraz en esta obra de literatura y realidad será expulsada al mullido infierno en que habitan los frívolos, posmodernos, aquellos que habrían perdido el valor[10]. *"Triste cosa es esta de habernos habituado a justificar la vida, como si en ella algo efectiva y profundamente injusto nos comprometiera a la expiación, a la redención, al sacrificio"*, —dice Milita Molina[11]—, *"es decir, que los escritos tienen que valer por el sufrimiento que venden y por las causas nobles de ese sufrimiento"*, dice el escritor. Más allá de las "intenciones" que pudiera revelar la escritura de Lamborghini o su vida personal, y cuyo carácter moral no vinimos a tratar, en Lamborghini, en su escritura singular, no se representa el dolor sino que, gozosamente (porque la escritura de Lamborghini no llama a la catarsis sino al goce), *insiste* una falla: aquella que surge del rechazo de toda posibilidad "heroica", o pedagógica, frente a la realidad - *"Una ideología siempre te propicia para pelotudeces, pero también para mitos heroicos. (...) Toda la relación con la poesía es desde ningún lugar"*: es su réplica[12]. La falla surge, entonces, de la convivencia de ese rechazo con la afirmación de lo real como destino de la escritura. Destino que al cumplirse, instaura a la vez la fecha histórica y la expulsión, de la historia y de la autoridad, de la propiedad —*"Los destinos se cumplen, pero con exclusión de estilos"* (273)— Expulsión que hace, entonces, que sus intensiones ya no importen. El presente se hace presente en la escritura cuando se cumple un destino: ocurrió, dice el texto, y por ese verbo deja ingresar lo imprevisto, previsible acaso, acaso ya escrito en el cielo, y que sin embargo igual saca a la historia de sus goznes. La fecha histórica entonces (aquí 24/3/1976) marca ese salto hacia lo desconocido cuando se cumple un destino -*"El 24 de marzo de 1976, yo, que era loco, homosexual, marxista, drogadicto y alcohólico, me volví loco, homosexual, marxista, drogadicto y alcohólico"*- no porque se "identifique", piadoso, con el presente de su propia exclusión, sino porque el presente del golpe, de golpe, abre la escritura al presente como violencia, alteridad, con todo el horror que eso implica, y parte los tiempos en dos. Antes y después del golpe. *"La violencia impone el tiempo, crea un antes y un después, la vida y la muerte, la integridad y la mutilación."*[13] Eso, es obvio, aborta toda intención de contar, de atestiguar, de testimoniar. También nos hubiera gustado que esos ideales del principio del relato se hubieran cumplido - se lee cuando se cumple el destino del personaje de ***El pibe Barulo***, una novela "posterior" -. Pero los ideales pueden ser perniciosos. Aquí termina una historia, o empieza otra. Pero nada de eso. Da miedo decir que sigue lo mismo con distintas variantes. Entonces se juega a convertir un día (eligiendo alguno en que se cumple algún destino (...) y se lo transforma en *"día histórico, la historia ha terminado"* (266). Ocurrió, el destino, la grieta, de golpe abrió el presente en dos y por esa fisura emerge el horror, la muerte, la enfermedad, la impotencia, la risa también, que se viven no en lo extraordinario sino en lo cotidiano: a la vez imposible y banal, porque el presente ya no es sucesión sino falla, síntoma, enfermedad: *"Qué dificultad para mear, dios mío!"* (85). La historia abre el cuerpo del escritor y devuelve un cuerpo socialmente enfermo. Enfermo de todas las enfermedades que la sociedad segrega como lo otro, lo

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

distinto, lo ajeno, y que, sin embargo, en tanto *"resto inapropiable, aunque constitutivo"*, la cohesionan y le dan unidad[14]. Un cuerpo segregado que florece, fétido y perfecto, en la escritura: *"La enfermedad, al fin gracias a tantos cuidados, terminó por florecer"* (195). En esas líneas la vida de Osvaldo Lamborghini se inventa en la escritura y, al volverse relato, en el nacimiento de la historia, del mito, de la repetición, se agencia la historia en la traición. Se enajena y se vuelve la vida de Osvaldo Lamborghini, anónimo, escritor, traidor, estafador: *"Dejé de escribir cuando me sentí el traidor inmundo de todos los hombres:(...) —atención: nada de yo mismo"*.

Acorralado por el miedo, con sus libros fuera de circulación, sin trabajo, Lamborghini escribe cartas desesperadas a su hermana, quien viaja desde Mar del Plata a Buenos Aires a verlo y se asombra: cuesta reconocerlo, a la vez por su deterioro y por su inaudita corrección. Cuenta Teresa Lamborghini que Osvaldo se había cortado el pelo y vestía pantalón y saco. *"Para pasar inadvertido se había 'camuflado de civil'. Durante la primera tarde, íbamos y volvíamos caminando por Corrientes casi sin hablar, y sin detenernos, porque él tenía miedo de estar mucho tiempo en un lugar. Finalmente, el segundo día, se desploma: no publicaban sus textos, se enteraba por los diarios que sus amigos o conocidos morían en supuestos enfrentamientos o simplemente, desaparecían, se sentía perseguido, no podía trabajar"*. Después de ese encuentro Lamborghini se muda a la casa de sus padres, en Mar del Plata, en 1980. Llega sin valijas, con lo puesto y su máquina de escribir. Había ido dejando sus cosas en cada pensión que sucesivamente abandonaba. Lleva sin embargo, numerosos regalos[15]. Se encierra en la casa de los padres. Ve televisión y lee todo el día, escribe toda la noche y todo el tiempo toma generosas cantidades de alcohol. Escandaliza a la pacata sociedad local con el envío de cartas extravagantes a psiquiatras y psicólogos y con la fundación de una escuela de psicoanálisis de la cual es único miembro. Intenta suicidarse. La muerte repentina del padre interrumpe esa sucesión y el escritor se va, por primera vez, a Barcelona.

Dos novelas retoman ese período en Mar del Plata: ***Sebregondi se excede***, donde se escribe la novela familiar, con la muerte del padre que resuena sobre la muerte de Masotta y sobre todas las muertes del mayor, con la muerte de la ilusión de *"llegar a ser mayor"*, es rescatado y se publica, en ***Novelas y cuentos***, cinco años después de la muerte del autor, por decisión del albacea. De la otra, ***Las hijas de Hegel***, sólo sale antes un fragmento en la revista ***Sitio***. Como en el ***Ecce Homo***, de Nietzsche, en esos libros, en nombre propio, *"se dramatiza el personaje"* del autor como bufón. Muerta la ilusión de autoridad, comedidamente se representa la comedia de la vida. Escribe, entonces, alguien que dice que *"no puede escribir"*. El escritor retorna, sobreviviente o fantasma, muerto y vivo a la vez, con la insistencia del que agoniza, de aquél que tiene *"el deseo vehemente"* [16], (como los ojos agónicos de Alcira Fafó, en ***El Fiord***) para decir que no pudo cumplir *"por una colección ágrafa de resentimiento e ineptitud, su deseo más íntimo: como la perla íntima, como: el íntimo cuchillo en la garganta: escribir. Algo íntimo"* (94). Y sobrevive para ese deseo - *"Con mi aire de jeta, de muda superioridad, permitiré que me sirvan la comida. Un artero (abyecto) deseo de sobrevivir"* para escribir *"algo íntimo"*, y, como el verso de Borges, perfecto: *"el íntimo cuchillo en la garganta"*. Pero también para escribir: algo íntimo.

Esa es la causa, lo que provoca y lo que se abraza, en este escritor. Eso es lo que su escritura, muda de testimonio, insiste en volver a mostrar. Porque si algo no hace Lamborghini, para decirlo de otra manera, es literatura testimonial: esa que se apoya en el buen juicio para defender una causa justa. Lamborghini no fue Rodolfo Walsh. Mientras uno publicaba ***Operación masacre*** el otro escribía ***El Fiord***. En el primer aniversario del golpe, Walsh escribe una carta a la junta militar que los diarios rechazan y que él distribuye como panfleto, firmada y con su número de documento de identidad. La carta intenta objetivar el horror en cifras claras y contundentes: estadísticas de muertes que denuncian el fraude de la información oficial. Walsh provocó abiertamente a la junta con ese panfleto y poco tiempo después fue asesinado[17]. La cita de Lamborghini, en cambio, no tuvo, como la carta de Walsh, la oportunidad de ser rechazada por los diarios. Tampoco tuvo la dignidad de un panfleto, ni tampoco, a pesar de apelar al nombre propio, está firmada con señas de identidad. De ***Sebregondi se excede*** se dice en el prólogo a ***Novelas y Cuentos*** que *"no fue pasado a máquina ni dado a leer a nadie por el autor, quien ni siquiera se refirió a ella nunca"*. La cita está en el medio de este texto que, por el secreto en que fue escrito, por la condición póstuma en que se publicó, por el efecto impúdico que provocan en él las alusiones a la vida personal del escritor así como a sus relaciones familiares, y por estar fechado, el día 29 de octubre de 1981 (p.91), se parece, en todo caso, a una entrada de un diario "íntimo". No sólo porque en él lo íntimo está destinado a hacerse público, en tanto el escritor tiene una profesión que hace público su nombre y sus escritos, sino porque quizá sea la recurrencia a este género (o de este agenciamiento de géneros que es el diario, íntimo, de un escritor), uno de los motivos que nos dejan decir que Lamborghini, Osvaldo, en la cita, más allá de proclamarse reprimido por el orden de horror instaurado, deja que lo excesivo del ho-

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

rror, en lo femenino, lo otro, lo que está fuera de la división moral entre bien y mal, más allá de los enfrentamientos entre poderoso y dominado, pero también recluido en el temor, *"ocurra"*, aparezca en toda su materialidad como evidencia y a la vez como profanación[18]. *"yo, que era loco, homosexual, marxista, drogadicto y alcohólico, me volví loco, homosexual, marxista, drogadicto y alcohólico."* Ese texto no tiene a su propia muerte como riesgo, sino como condición. La muerte y la profanación son la condición para que este texto pueda hacer aparecer lo que se sustrae, se recluye y se oculta. Por la inversión de toda la vida que en la cita anuncia la repetición del verbo ocurrió, Lamborghini pasa del lugar de quien padece la represión al de quien la interpreta en toda su potencia, como repetición, en la línea que va de la afirmación de lo íntimo y del pudor a la profanación de ese pudor. Profanación que conjura el tono confesional con la espectacularidad en eso que el narrador da en llamar su *"inmunda biopsia"*. *"Y digo, digo boludeses, en mi inmunda biopsia"*: otra cita que quien así lo desee puede buscar en la página 100 de ***Novelas y Cuentos***, un poco más abajo de la cita inicial. Quizá convenga ampliarlas para ver qué es haber sido (antes del golpe, y en el clima de revolución jubilosa, si se quiere, de las vanguardias del 70) loco, homosexual, marxista, drogadicto y alcohólico: -*"Yo hacía literaturat te vanguardiat. Estaba choto bajo el peral"* se dice en la página 85-; qué es serlo después del golpe, cuando *"el último saber flota, muy mono, antes de hundirse"*. Pero sobre todo qué es *"haberse vuelto"*, de golpe, (en la misma fecha del golpe) loco, homosexual, marxista, drogadicto y alcohólico. Sólo necesitará leer hacia atrás y hacia adelante ***Novelas y cuentos.*** Y detenerse en otro fragmento: *"Mientras pudo, estafó. El arte no es consolador de poronga as falto. Pero él pretendió utilizarlo como tal. No pudo, sin embargo, engañar a nadie por mucho tiempo. Lo suyo fue lo dicho: un di miento. Sin rebelión ni placer."*(91)

Esa cita puede ser un buen lugar para terminar, porque está en el medio de ***Sebregondi se excede*** y porque se desliza en la *fitzura* por la que toda ilusión de obra (de cosagrande redonda) se escapa.

Si decíamos entonces que en uno de sus sentidos el texto se deja leer como diario "íntimo", femenino, y en otro de sus sentidos el texto es una novelita de formación, o mejor dicho, una vuelta del género, en la que se "humillan" las huellas de los mayores: las del padre, del hermano mayor, del maestro, pero también la propia huella en tanto se niega la propia posible consagración, a una causa o literaria, el fracaso a dos puntas: el no poder escribir algo que diga a la perfección el temor a la inmediatez del horror, como Borges dijo esa intimidad: *"el íntimo cuchillo en la garganta"*, y el

no poder, empacado en el instante, recostarse en las causas: *"como el proclive de un arte del es así, enfrentado a la infamia del entonces y el luego"* (96), entonces, en ambos sentidos, en la *"llanura de los chistes"*, el texto es un reto, una invitación, un duelo, dirigido hacia adelante: *"En este momento finjo escribir para lograr, a cualquier precio, que me publiquen Lamborghini. Me llamo Osvaldo. Puede ser. Puede ser que algún imbécil me escuche (y yo lo escuche), me tome (en serio) y, como se dice ahora, "satisharta y faga mi demanda". Publico mal y escribo peor, hablo todo el tiempo de mi (Marido). Quien no chupa remeda al chocho, soy el autor (subrayado) de esta sentencia famosa: escobilla y hueso, cagar contra el féretro"* (92). Un reto hacia otro tiempo en que alguno, lo suficientemente imbécil o soberbio, inmaduro, payaso, snob o perverso, se desconozca, (y no se reconozca), otra vez frente a este texto, por la insistencia de un deseo: el deseo, abyecto, fatal, ridículo, de sustraerse a las certezas para experimentar esa lectura al filo de lo íntimo, de asumir su falta de valor transcendente. Sin ilusión ni piedad[19]. Porque si Lamborghini no es Walsh tampoco es un héroe del hundimiento. Por la oralidad Lamborghini repite la fisura de Fitzgerald en la *"fitzura"* y subraya su sentido fraudulento: hundimiento, entonces, se vuelve afirmación insostenible, la paradójica consigna a la que responde el escritor: un di miento: la orden de reconocerse en la estafa como única posibilidad veraz, en una lectura que ataja todo posible recurso retórico y que acelera los tiempos para llevar a la literatura, al escritor y al lector, otra vez al desierto: *"Sabe el matrero que no es buena su causa, y sabe - tal bien para su mal- que ni por las tapas la peor"*. Leída desde ese desierto, desde el destino matrero, habrá que preguntarse otra vez qué implica afirmar la propia identificación en la serie de arriba: yo, que era loco, homosexual, marxista, drogadicto y alcohólico, me volví loco, homosexual, marxista, drogadicto y alcohólico. Decirse en esa sucesión, ¿no es acaso una matrereada, una humorada[20], un exceso que en sí mismo que "ataja" cualquier lectura futura que arrastre otra la cita en un paradigma binario, glorioso y redentor? Por otro lado ¿es lo mismo rescatar cada uno de los términos de la serie y no su totalidad? Decir Lamborghini era loco y se volvió loco, o era marxista y se volvió marxista, o era homosexual y se volvió homosexual y polemizar con quien parezca indiferente a ese valor, en cada caso de la serie, ¿es válido? No sólo pregunto si es válido traer a colación el contenido de verdad, de testimonio, de estos enunciados, y tratar de confirmarlo con datos biográficos del autor. Digo, la serie, ¿no es en sí misma una interrogación que desaloja la posibilidad de sustentar cada una de sus partes como estandarte, totalidad o valor?; ¿no son *"todas las fuerzas en tensión"* que sus términos ponen en

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

evidencia, o en todo caso el flujo que va de uno a otro, lo que da su fuerza a la serie, y vuelve irrisorio cada término en sí mismo rescatado como valor? ¿La serie toda no es un desafío a la causa que se refugia en cada uno de sus términos? ¿O quizá la serie diga que quien enuncia no tiene, en el presente de la enunciación de la cita, ni tenía, en el imperfecto pasado del antes, ni tendrá, en el tiempo de cada lectura, una causa que lo justifique, más que la traición de todas las causas y que es el flujo que se abre en esa traición lo que la serie subraya? Leída así, claro, la cita no sirve para nada. Vuelve a la escritura gratuita, inmoral, sin causa, sin justificación. Hace que el cuerpo fluya en la historia sin enseñanza, sin ningún colofón. ¿Habrá un lector capaz de sufrir esa lección del Maestro? *"Si se quiere, si algo hubo de maestría en Osvaldo, es que por un lado nos hizo perder la maestría. Esto es bermaniano. Recuerdo que en* ***Sonata Otoñal****, uno de los máximos reproches que le hacía la hija a su madre era que ella no le había dado amor, sino que le había enseñado la maestría de los gestos del amor. Justamente, lo que nos enseñó Osvaldo es a perder miedo a la utilización de toda esa gestualidad. Cambiemos la palabra amor por política. Nos enseñó que quien escribe ejerce una maestría de los gestos de la política"*. Así lo recordaba, a su muerte, Arturo Carrera. La fábula del maestro se vuelve entonces delirio de los gestos y no modelo o novela personal del neurótico, o del héroe, o del escritor. El riesgo es perder la propia identidad, la obra como unidad, el nombre, *"colocarse del lado del no-todo"* a costas del yo[21]. El riesgo es la muerte y el fracaso y la humillación. El riesgo es que su escritura no se deje usar para nuestros fines más nobles: enseñar. Lamborghini escribió *en ese borde*: en la frontera de la escritura orilló ese fracaso. *No el fracaso como la frustración de un proyecto* sino como el hacerse trizas, el romperse, el desmenuzarse de un cuerpo: con estrépito y rompimiento. Escribió el instante en que un escritor fracasa *en la escritura*, y ese fracaso es la escritura en el instante del nacimiento. Entonces la escritura, "ecuánime y arbitraria", se adelanta a la obra y a la vida, las anticipa y las acompaña, pero sin sucesión, en la simultaneidad imposible del instante y el correr del tiempo, en la intimidad de la muerte y la agonía.

A partir de su segundo viaje a Barcelona, se dice, Lamborghini se encerró a escribir. Hanna, su última mujer, lo encontró muerto en su cama. Para no ser interrumpido había dejado, como siempre, un cartel que decía que estaba durmiendo. *"Es hora de dormir. /Es hora de escribir / con sumo esfuerzo:/ ¿estoy escribiendo / o estoy despierto?"* (101).

Estaba recostado y todavía sostenía un libro en la mano. *"Tan cortés, tan poco valiente"*.

Bibliografía

AA.VV: *"El habla de uno que soñó la nada"* (incluye una entrevista a O.L. aparecida en la *rev. Lecturas críticas* nº1. Bs. As. 1980.

AIRA, CÉSAR: *"De la violencia, la traducción y la inversión"*, en *revista Fin de siglo*. Año 1. nº1.

ASTUTTI, A. *"Estilo e impropiedad"*, en *Boletín 4*. Rosario, Grupo de estudios de Teoría literaria, 1995.

ASTUTTI, A. *"Lamborghini, Osvaldo. Yo soy la morocha, el marne, el cachafaz"*, en *Boletín 5*. Rosario, Grupo de Estudios de Teoría literaria. 1996.

BASCHETTI, Roberto: *Rodolfo Walsh, vivo*. Bs.As., Ediciones de la Flor, 1994.

CATELLI, Nora: *"El diario íntimo, una posición femenina"*, sin datos de edición

DELEUZE, Gilles y Claire Parnet: *Diálogos*, Valencia, Pre-Textos, 1980.

DELEUZE, Gilles: *Lógica del Sentido*. Barcelona, Paidós. 1989.

Di PAOLA, JORGE: *"Osvaldo Lamborghini: Un museo literal"* en *Rev. Panorama*. Febrero 22, 1973

DRUCAROFF, ELSA: *"Los hijos de Osvaldo Lamborghini"*, en *Atípicos*. Bs.As. CBC, UBA, 1996.

FERREYRA, Lilia: *"Los caballos de Walsh"*, publicado en *Página 12*, Radar, Suplemento cultural, p.7. Incluido en el homenaje al autor, a veinte años de su muerte. Marzo de 1997.

GARCIA, GERMÁN: *"La intriga de Osvaldo Lamborghini"* en *Rev. Innombrable*. Bs.As. 1986

LAMBORGHINI, OSVALDO: *Novelas y cuentos*. Barcelona. Del Serbal, 1989.

LEVINAS, Emanuel: *"Creación y misterio, IV"*, en *El tiempo y lo otro*. Barcelona. Paidós, 1993, pp. 123-139.

MOLINA, MILITA: *"El chiste suyo"*, en Rev. *XUL* nº 11. Bs.As. 1995.

RAMOS, Julio: *"Cuerpo, lengua, subjetividad"*, en *Paradojas de la letra*. Caracas and Quito: Excultura Editores and Universidad Andina Simón Bolívar, 1996.

MOSSE, George L.: *The image of man. The creation of modern masculinity*. New York. Oxford University Press, 1996.

RAMOS, Julio: *"Dispositivos del amor y la locura"*, (inédito).

RUBIONE, ALFREDO: *"Lo paródico en El niño proletario"* en *Revista Lecturas Críticas*. nº 1. Bs.As. 1980

STEIMBERG, OSCAR: *"Osvaldo Lamborghini: El Fiord"* (reseña) en *Rev. Los Libros*. 11/1969.

TAMBORENEA, MÓNICA: *"Osvaldo Lamborghini: Un secreto a voces"* en Rev. *Crisis* nº 73. Agosto 1989 (incluye *"Las políticas del texto"*, entrevista a Arturo Carrera y texto sin título de Juan Di Natale).

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

Notas

1 Antes de esa fecha, existen pocas pero notables lecturas de su obra: una reseña a *El Fiord* de Oscar Steimberg, en *Los libros*, prestigiosa revista literaria de la época; una nota de Jorge Di Paola que precede una entrevista al escritor en la revista Panorama; otra reseña de Josefina Ludmer, a *Sebregondi Retrocede*, en el suplemento cultural del diario Clarín; un reportaje al escritor en la revista Lecturas críticas y una nota en esa misma revista sobre la parodia en El niño proletario, de Alfredo Rubione; una mención fugaz de su obra entre los contestatarios del poder, en el ensayo homónimo de Angel Rama, en los números 9 y 10 de la revista española Quimera; dos textos de Germán García: uno dedicado a El fiord, que aparece como prólogo a la primera edición, y otro a Sebregondi Retrocede, publicado en Literal; un par de columnas en un fascículo colectivo del Tomo número 5 de la Historia de la Literatura Argentina de CEDAL (Historia que, por olvido u omisión, no incluye su nombre en el índice general de autores).

A su muerte los suplementos culturales de Tiempo Argentino y de La Razón publican textos de, entre otros, César Aira, Héctor Libertella, Rodolfo Fogwill, Miguel Briante, Edgard Bayley, Arturo Carrera y Luis Gusmán. Aparece también una nota en El periodista, firmada por Daniel Guebel. La revista Innombrable publica su relato La causa justa y un ensayo injurioso de Germán García que había sido excluido de las necrológicas en los diarios.

2 Notas de Luis Chitarroni y de Alan Pauls en la sección "El libro del mes", de la Revista Babel; una breve polémica con textos de Milita Molina y Sergio Chejfec, en la misma revista; e incluso una nota polémica en la revista Punto de Vista, revista ajena a la estética de Lamborghini, firmada por Antonio Marimón. Una breve reseña a Novelas y cuentos en Clarín anuncia, grande y en negritas, "El abandono de la marginalidad". Un ensayo de Josefina Ludmer, que en su libro El género gauchesco: un tratado sobre la patria, incluye a El Fiord en la serie de "fiestas del monstruo" que pasa por "La refalosa", de Ascasubi, y por "La fiesta del monstruo" de Borges y Bioy Casares, parece confirmar ese anuncio. También parecen hacerlo las páginas que se le dedican en La sagradas escrituras, (1993) de Héctor Libertella, Nacen los otros (1992) de Arturo Carrera, Copi (1991) de César Aira y La rueda de Virgilio (1988), de Luis Gusmán, donde se habla de Lamborghini, de su escritura, de su poesía. En el Quinto encuentro Escritores Dr. Roberto Noble, que todos los años organiza esa fundación, cuya consigna era "Entre la tradición, la vanguardia y la postmodernidad", (1992) las respuestas de Fogwill, Libertella, Matilde Sánchez, Luis Gusmán, entre otras, señalan la calidad singular de su obra.

3 Algunos de ellos se publica en "Narrativa Argentina", Noveno encuentro de Escritores Dr. Roberto Noble, cuya consigna central era "La historia en la literatura" y que reúne tres ponencias acerca de Lamborghini, de Nicolás Rosa, de Horacio González y de Cristina Iglesia. También inéditos de Lamborghini y ensayos sobre su obra aparecen, en las revistas Xul y Diario de Poesía. Lamborghini aparece también entre los autores que aborda una nota titulada "Malditos", de Guillermo Piro, Radar, suplemento cultural de Página 12, en 1996, y uno de sus textos se incluye en 1997 en el tomo de una antología alternativa de relatos argentinos, tomo que complementa a otro de textos "canónicos". Se lo señala como maestro de las nuevas generaciones de poetas en un ensayo dedicado a su obra en La edad e la poesía, de Tamara Kamenszain (1996). Un ensayo sobre él se incluye también en el libro "Atípicos", publicado por el Instituto de literatura Hispanoamericana de la Facultad de Filosofía y letras, de la UBA, compilado por Noé Jitrik. En el último número de la revista Confines se lo menciona para atacar a la escritura académica. Los críticos de la Universidad de Buenos Aires, se dice, no pueden dejar de decir que están "trabajando" Puig o Lamborghini.

4 "La condición de la autoridad de la palabra del testigo, la iluminada, radica, pareciera, en el gesto autorreflexivo que indica en el cuerpo propio cómo el fulgor del extravío, en la catástrofe, le quemó la vista y le marcó la piel. El testigo señala las marcas en su propio cuerpo: ahí pareciera que posa la evidencia más irreductible de su presencia. Las cicatrices encarnan la memoria de lo visto, la quemazón de la mirada, y hacen a su vez visible algo de aquel dolor que la catástrofe, en el momento del extravío, ha tornado evanescente". Cfr. Julio Ramos: "Dispositivos del amor y la locura", (inédito) sobre *El infarto del alma*, de Diamela Eltit.

5 Cfr. Serres, Michel: El contrato natural, (1990), Valencia, Pre-textos, 1991, p. 29. La guerra, dice Serres, nos protege contra la reproducción indefinida de la violencia. Establece un contrato que implica una posibilidad de diálogo entre los polos de la contienda. La guerra subjetiva se pliega sobre la existencia de un derecho. No así la violencia objetiva, lo que Lamborghini llama la "guerra de todos contra todos", sin límite ni regla, así pues, sin historia.

6 La cita es de F.S. Fitzgerald, The Crack-up. La tomo de Deleuze-Parnet, Diálogos, p. 47. Seguimos este texto de Deleuze en lo que hace a las nociones de grieta, traición, humor, acontecimiento y devenir minoritario en este trabajo. Cfr. Especialmente el capítulo Segundo: "De la superioridad de la literatura angloamericana", pp. 45-61 y "Sobre los estoicos", pp. 72-86. Valencia, Pre-Textos, 1980.

7 "La grieta es sólo una palabra hasta que el cuerpo no se ha comprometido con ella". Acerca del acontencimiento y la grieta cfr. "Zola y la grieta", pp. 319-329, "Vigésimo segundo serie: porcelana y volcán", pp. 162-169 y "Vigésimo primera serie: Del acontecimiento" pp. 157-162, en Gilles Deleuze, *Lógica del Sentido*. Barcelona, Paidós. 1989.

8 *Novelas y cuentos*. p. 100. Todos los números entre paréntesis en las citas corresponden a este texto.

9 Hemos abordado el uso que del nombre propio se hace en la obra de Lamborghini en dos trabajos anteriores: "Estilo e impropiedad" y "Lamborghini, Osvaldo. Yo soy la morocha, el marne, el cachafaz", publicados en Boletín 4 y 5 del Grupo de Estudios de Teoría y crítica literaria, respectivamente.

10 Es paradigmático en este sentido el trabajo de Elsa Drukaroff: "Los hijos de Osvaldo Lamborghini", en Noé Jitrik (comp.): *Atípicos*, Buenos Aires, Instituto de Literatura Hispanoamericana, CBC, 1996, pp. 147-154.

11 "El chiste suyo", ensayo de Milita Molina, es una excelente respuesta, desde la perspectiva ética de la transvaloración de todos los valores, surgida de la lectura de Nietzsche y de Lamborghini, de esta corriente de lectura. En Rev. Xul 11, pp. 26-31.

12 Cfr. *Lecturas críticas n 1. 1980*, entrevista a Osvaldo Lamborghini por Alfredo Rubione y Alan Pauls.

13 La cita es de César Aira, en "De la violencia, la traducción y la inversión", publicado en en revista *Fin de siglo*. Año 1. nº1.

14 Cfr. Julio Ramos: "Cuerpo, lengua, subjetividad" p. 25, nota 4, donde cita a Slavoj Zizek para desarrollar la noción de resto como "instancia de una tensión irresuelta constitutiva de la identidad". Ensayo incluido en *Paradojas de la letra*. Ed. Excultura, Caracas, 1996.

15 El asombro ante esta combinación de pobreza y derroche, -que ella interpreta como "dignidad" en Osvaldo, quien, por otro lado, también los asombra por su aspecto ya que, para pasar desapercibido, viene "camuflado de civil", o vestido "como un empleado de banco", de pelo corto y saco, inusuales en él-, así como toda la información correspondiente a su estadía en Mar del Plata y a las circunstancias de su muerte nos fueron comunicados por su hermana, Teresa Lamborghini, en una entrevista, en octubre de 1997, inédita.

16 ¿Qué es la agonía de la que habla Lamborghini todo el tiempo y que es creo, la figura que se lee en el tapiz de su escritura? ¿Qué digo cuando digo que escribe en todos los tonos de la agonía, y que la agonía es el tono, es el estilo de su devenir menor? Según el diccionario *Agonía* viene del griego agon, que significa lucha o combate. Entre nosotros, se dice de la angustia y congoja del moribundo, de una pena extremada, pero también de un ansia o un deseo vehemente (los ojos agónicos de Alcira Fafó en El fiord). El *agonista* es el luchador, la persona en la agonía de la muerte. (como quien dice "al borde") *Agonizar* es el extinguirse o terminarse una cosa. *Agonizante*, es el que agoniza, pero también el que apadrina. *Agonal* son los certámenes olímpicos, y las Fiestas que dedicaba la gentilidad al dios Jano o al dios Agonio. En el diccionario de griego *agon* es contienda, disputa, pleito, peligro, crisis, certamen, lucha, grandes juegos, arena, palestra. También proceso. Y *agosnistés* es campeón, luchador, guerrero, orador, *maestro* en la oratoria u otro arte, virtuoso.

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

17 "15.000 desaparecidos, 10.000 presos, 4.000 muertos, decenas de muertos, son la cifra desnuda de ese terror." Esta es sólo una de las enumeraciones de cifras que estructuran la carta de Walsh a la junta. Las cifras se suceden para enumerar los muertos en combate y los masacrados en la clandestinidad, pero también el dinero invertido por el estado en "seguridad y defensa", las nuevas plazas ocupadas en la Policía Federal, así como las cifras de los despidos masivos o los crecientes porcentajes de la reducción del salario o del consumo de alimentos o de ropa o los de la mortalidad infantil o de los precios de la producción animal o de las ganancias en la Bolsa de Comercio con la política de Martinez de Hoz. La carta de Walsh se cierra con una última cifra: el número de su cédula de identidad. Cfr. Rodolfo Walsh: "Carta abierta de un escritor a la Junta militar", incluida en Roberto Baschetti: *Rodolfo Walsh, vivo*. Bs.As., Ediciones de la Flor, 1994. Pág. 241 y siguientes. Acerca de la muerte de Walsh, ver el testimonio de Lilia Ferreyra, su mujer, en "Los caballos de Walsh", publicado en Página 12, Radar, Suplemento cultural, p.7. Incluido en el homenaje al autor, a veinte años de su muerte. Marzo de 1997. Allí se cuenta que Walsh estaba "disfrazado de jubilado" y que llevaba en un portafolios copias de la carta a la Junta.

No se me escapa que la comparación con Walsh aquí no está abordada sino de manera brutal, para instaurar un paradigma de comparación que no hace sino oponerlos. Un desarrollo menos arbitrario excedería este trabajo. No quise dejar de mencionarlo sin embargo porque, en la coyuntura del golpe de estado y de la dictadura militar estos dos escritores, entre escritura y la revolución, por las respuestas y por los efectos que esos hechos arrojan sobre sus vidas y sobre su escritura parecen estar actuando, cada uno por su lado, el tema del traidor (Lamborghini) y del héroe (Walsh). Si aludimos a este título de Borges es porque estamos seguros de que, a su vez, en cada uno, el traidor y el héroe son posiciones que a su vez devienen otra cosa en otro lado. Pero es notable cómo, frente al imperio de la injusticia y del horror, uno responde con la moral de lo justo y muere como un héroe (al menos esa es la imagen de la muerte que se construye en los testimonios; también es la imagen del héroe la que surge del testimonio de Walsh sobre la muerte de su hija, en la "Carta a Vicki" y en la "Carta a mis amigos", repitiendo el modelo del mayor y de la masculinidad, "uniendo heroísmo y calma a la belleza moral" (Mosse, 37); el otro con la ética de lo menor: mujer, bufón, borracho, cobarde, payaso, traidor.

18 "...lo contrario absolutamente contrario, aquello cuya contrariedad no es afectada para nada por la relación que puede establecer con su correlato; la contrariedad que permite que un término retenga absolutamente su otredad es lo femenino" (128). Y lo propio de lo femenino es hurtarse a la luz. "Es una fuga ante la luz. La forma de existir de lo femenino consiste en ocultarse, y el hecho mismo de esta ocultación es precisamente el pudor" (130). El hecho de que lo femenino sea refractario a nuestro poder no constituye un poder superior al nuestro. "Todo su poder consiste en su alteridad. Su misterio constituye su alteridad" (130). Lo femenino es una categoría que escapa a la oposición ser-nada. No es un existente sino que dice el acontecimiento del existir. La alteridad se realiza en lo femenino y lo femenino no se realiza como ente en la trascendencia hacia la luz sino en el pudor. "La trascendencia de lo femenino consiste en retirarse hacia otro lugar, es un movimiento opuesto al de la conciencia. Pero no por ello es inconsciente o subconsciente, y no veo otra posibilidad que llamarlo misterio" (131). "Quiero simplemente decir que no hemos de interpretar este misterio en el sentido de etéreo al que lo reduce una cierta literatura; quiero decir que el misterio y el pudor de lo femenino no quedan abolidos ni siquiera en la materialidad más bruta, más grosera o más prosaica de su aparición. La profanación no es una negación del misterio, sino una de las relaciones posibles con él." (129-130). Cfr. Emmanuel Levinas: "Creación y misterio, IV", en *El tiempo y lo otro*. Barcelona. Paidós, 1993, pp. 123-139.

Acerca de la relación entre lo femenino y el diario íntimo cfr. Nora Catelli, "El diario íntimo, una posición femenina". Catelli considera que lo íntimo tiene que ver con tres actitudes del sujeto o sobre el sujeto, tres maneras de la intervención en el ánimo o en el cuerpo propio o de otro. "Gestos vinculados con la exigencia (que es moral o psicológica) sobre un sujeto; con la penetración (física pero figuradamente también moral o psicológica) de un sujeto sobre sí mismo o sobre otro, y con la introducción (física pero figuradamente también psíquica y moral) de algo en un sujeto, o de un sujeto a otro, en el sentido de presentación. Todos estos términos denotan movimiento; todos ellos remiten a impulsos físicos y de la voluntad. Pero además, muestran que la noción de lo subjetivo está marcada por la incorporación del temor. " (93)

19 En agosto de 1989, cuando se distribuye en Argentina *Novelas y Cuentos*, Mónica Tamborenea, docente de letras en UBA, prepara para la revista Crisis un dossier sobre Lamborghini que reúne varias notas y testimonios. Uno de ellos, de Juan di Natale, en ese momento estudiante de letras, dice lo siguiente: "con *Sebregondi retrocede* tuve que hacerme cargo de mi perversidad frente al regodeo que me producía la masacre de *El niño proletario* (...) Percibía en esa exhibición de atrocidades una musicalidad inhallable en muchos exponentes de la "alta cultura". (...) En estos días soy testigo de un extraño fenómeno. Por doquier aparecen fans de Lamborghini de la primera ola, evocando un tiempo mítico en el que, como miembros de una secta secreta, se pasaban sus textos en ediciones baratas o directamente fotocopiados. (Una variante sutil de la sentencia que nos excluye del pasado heroico: "Porque ustedes no saben lo que fue el Proceso", como si fuéramos culpables de haber sido paridos demasiado tarde para todo). Tal vez en un gesto de esnobismo, o por inseguridad, frente a esta masiva y sospechosa exaltación, prefiero callar..." Cfr. Juan Di Natale (estudiante de Letras), sin título, en "Osvaldo Lamborghini: Un secreto a voces", revista Crisis nº 73, agosto de 1989. La cita es elocuente en cuanto a la recepción inmediata de la obra de Lamborghini, recepción particularmente polémica en la que ninguno de sus lectores parece estar de acuerdo con ningún otro, y es también exponente ejemplar de las lecturas de esta obra que se resisten a justificarse (política o moralmente), o que, en todo caso, responder a la consigna acerca de la necesariedad moral o política de una literatura militante y encuentran en la obra de Lamborghini un ejemplo que responde a esa necesidad, aceptando, "con la arbitrariedad ecuánime de la escritura", (37) la obra como texto de goce y a ese goce, ajeno a la ley, al progreso y a la producción, como posibilidad ética, aunque menor, de la literatura. Ante la posibilidad, entonces, de autorizarse en esta lectura, Di Natale elige aceptarse aquello que el otro le arroja como acusación, con las fintas del "acaso yo sea perverso, acaso esnob".

20 "El humor es el arte de las consecuencias o los efectos: de acuerdo, totalmente de acuerdo, ¿me dais esto?, pues ya veréis lo que resulta. El humor es el arte de la traición, es la traición misma". Gilles Deleuze y Claire Parnet, Diálogos. Ed cit, p. 78.

21 La cita es del seminario de Lacan: Aun (Encore) La tomo sin embargo del ensayo citado arriba de Nora Catelli, quien observa que "Podría llamarse posición femenina a ese colocarse del lado del no-todo se sea hombre o se sea mujer. (...) Pero ese colocarse en posición femenina no es cuestión de elección. Colocarse en posición femenina, al menos en los textos, es una fatalidad, un destino no deseado o mal soportado. Es un síntoma, no una elección. Y, desde el punto de vista del surgimiento y definición del genero literario, no es un síntoma individual, sino social y cultural." (97-98)

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

COMENTARIO AL TEXTO

Mientras "yo" agoniza

Por *Verónica Delgado*

Comentario [improvisado] de Verónica Delgado al artículo de Adriana Astuti.

Verónica Delgado: La pregunta tiene que ver con algo que surge en tono de polémica en contra de cierto mito con que suele aparecer en las lecturas de Lamborghini: el culto al maldito. Parece que vos acotás a Lamborghini al lugar del marginal. En ese sentido, también se acuña la figura de Lamborghini como la del maestro marginal, es decir de qué manera Lamborghini aparece como una textualidad, como un hecho personal fuerte que se afirma en lo que parece ser la posibilidad del artista de transmutar valores. A mi modo de ver la figura del maestro aparecería al mismo tiempo impugnada y contradicha por un valor que es, al parecer, antipedagógico... por un estigma de la figura de ese maestro; ¿Sí? Entonces me pregunto, ¿en qué medida puede ejercerse ese magisterio? La otra pregunta tiene que ver con el señalamiento de algún parentesco con la lectura "anticipada" a Lamborghini: la lectura de Aira a ***Novelas y Cuentos***, donde parece desentenderse, de alguna manera, de esa figura del bufón, presentándolo no como eso que se reitera en esa cita tuya del trabajo, la de homosexual, drogadicto y marginal... La pregunta es, ¿en qué medida vos ves esa relación con la lectura de Aira?; o mejor: ¿en qué medida esa lectura de Aira completa a Lamborghini, se diferencia o continúa? Y por último: ¿Qué relación se establece entre tu lectura y la lectura de Aira?

Adriana Astuti: No tengo respuesta... Empiezo por la primera. Hay notas que pueden tomarse como paradigmáticas de ese tipo de lecturas en algunos trabajos publicados en revistas en que directamente se ataca a Aira, tratando de demostrar que Lamborghini era algo más de lo que esas citas dicen. El prólogo de Aira, para definirlo de alguna manera, es paradigmático. Hay muchos trabajos sobre Lamborghini que tratan de rescatarlo como un maldito. Lamborghini si no puede ser un héroe en la guerra o un héroe de esto o de aquello, por lo menos es un héroe de la rareza. Y el problema que a mí me pasa todo el tiempo cuando trato de trabajarlo es cómo abordar la singularidad de un raro sin caer en trabajar un raro. Lamborghini es singular y aparte es raro y aparte es maldito, drogadicto, homosexual, alcohólico y todas esas cosas... Pero cómo trabajar eso como escritura y no que eso se me vuelva un adalid de varias causas minoritarias... Causa que me dejarían muy bien parada en la academia, por otro lado, y que son lugares de poder. Defender a Lamborghini como todas esas cosas es instaurarse en un muy buen lugar para trabajarlo, y no me parece justo... me parece una forma muy reductiva de su obra. Entonces, encontré esta cosa del maestro marginal porque en él está la figura del maestro en ***La causa Justa*** y está también en ***Sebregondi***... cuando habla de Borges como maestro y de Massotta como maestro... y maestro marginal en tanto la del maestro es una relación con un discípulo. Lo que yo intento trabajar, por otro lado, es que Lamborghini formaría escuela para muchos seguidores y por otro lado es un maestro en el sentido de que existe una relación con Lamborghini absolutamente simétrica en el sentido de que el maestro es alguien que tiene efecto totalmente heterogéneo de sí mismo y de las causas de su enseñanza. En ese sentido, a mí me parece que Lamborghini es un maestro. Me llevó mucho tiempo ponerme contenta con este cuento porque no le encontraba la vuelta; yo quería un maestro con discípulo y sin escuela y bueno... me costó mucho y no lo encontré con Lamborghini... Lo encontré con un prólogo de Onetti a Roberto Arlt que era un homenaje a Roberto Arlt en donde él se cuenta como un discípulo de Arlt y ahí yo pude pensar todo lo que significaba la figura de un maestro porque la figura del maestro no se puede aprehender estudiando a los maestros... El maestro es un efecto en el discípulo... Por eso no existe como maestro porque si no existiría como autoridad. Yo creo que uno de los lugares para buscarlo a Lamborghini es Aira, pero a mí no me interesaba meterme con eso. Todo esto por un lado; por el otro, el prólogo de Aira para mí es un prólogo hermosísimo a ***Novelas y cuentos***; y la gente lo trata mal a Aira porque el trató de borrar esa cosa *'yo que era homosexual...'* ; tratan de decir que Aira quiso demostrar que Lamborghini tuvo una vida familiar, normal, lo cual me parece una ridiculez. En el prólogo de Aira habría estallado el mito de Lamborghini como maldito y a mí me parece que es muy bueno que se trate de sacarlo de ese lugar, aunque no lo autorice él, por otro lado.

[Público]: Inaudible.

A.A.: Y eso hace que se invente un mito de Lamborghini y que nadie lo lea, entonces él lo borra de ese lugar; pero por otro lado, el que él decida publicar ***Sebregondi se excede***, donde está toda la novela familiar de Lamborghini creo que es un lugar maldito realmente del texto, es Aira, es el texto que Lamborghini había dejado entre sus manuscritos y que podría seguir esperando salir, como todavía no salió la obra de Lamborghini; creo que es allí en donde se armó eso del "maldito"; impuso ese texto que es el texto de la fractura del proyecto (por el lugar en que está, que para mí es un lu-

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

gar perfecto en la obra); y si hay alguien que hubiera querido borrar la imagen de Lamborghini, ese es Aira; por eso yo traigo a colación ***Ecce Homo,*** que es poco antes del primer brote (***Ecce Homo*** sale en el 69 por primera vez porque la hermana y el albacea lo habían censurado). Por otro lado, Aira trata de que todo eso se vuelva escritura, demostrar cómo todo eso se vuelve escritura en Lamborghini y lo que él hace, sin recostarse en otras minorías, es demostrar cómo aparece el alcohólico; dice que una cualidad en la escritura de Lamborghini es *'el alcohol en el brillo de la textura'* A mi me parece que Aira con una sutileza infinita y una elegancia como en todo lo que hace muestra la necesidad de ese pasaje del mito personal de Lamborghini a la escritura. Si el mito personal se justifica, se justifica la escritura. No son dos cosas separadas pero tampoco la escritura tiene que justificarse en la vida... ni justificarla, sino que hay algo del mito personal que se vuelve cualidad en la escritura, que es lo que toma Arturo Carrera, por otro lado, con respecto al gesto de la maestría. Yo creo que Lamborghini tiene dos lectores que no se pueden comparar con nadie: Arturo Carrera y César Aira... Las cosas de Carrera, con respecto a Lamborghini, son maravillosas...

"Todavía tiene oficio la palabra."[1]
(José Martí, la obra, la política, la poética)

Por *Mónica Bernabé* (U.N.R)

*Nos proponemos indagar la relación entre poética y política partiendo del examen de los discursos políticos martianos y de sus estrategias discursivas para luego detenernos en el poema XLV de **Versos Sencillos**, estableciendo puntos de contacto entre ambos polos de enunciación a través del estudio de la función apostrófica.*

"...¡oh, Maestro! ¿qué has hecho...?

Y paréceme que con aquella voz suya, amable y bondadosa, me reprende, adorador como fue hasta la muerte del ídolo luminoso y terrible de la Patria; y me habla del sueño en que viera a los héroes: las manos de piedra, los ojos de piedra, los labios de piedra, las barbas de piedra, la espada de piedra..."

Rubén Darío[2]

¿Puede una obra ser la referencia de una muerte?, o mejor, ¿qué vínculos pueden establecerse entre la enigmática presencia de un poema y el extremo silencioso que envuelve toda muerte? Frente a la entrega absoluta de Martí, Darío, que no termina de comprender, acude a la palabra del maestro y, por vía de la cita, fabula una respuesta imposible. La vida de Martí, su biografía, no puede dar cuenta de su obra, pero en el sobrecogimiento que impone su muerte, Darío encuentra la ocasión para releer algunos de sus poemas, como si la muerte misma acudiera a otorgarles nuevos sentidos. Finaliza Darío su homenaje fúnebre recordando el poema XLV de los ***Versos Sencillos***. A través de la cita, el nicaragüense ficcionaliza la réplica martiana: desde el momento en que el poeta tiene empeñada su palabra, su muerte se alza en cumplimiento de lo que ha sido dicho como la realización cabal de una profecía.

Darío en ***Los raros*** inicia una de las líneas rectoras de la crítica martiana[3]. Hacemos referencia a aquellas lecturas que separan a Martí poeta modernista de Martí político y soldado de su patria. Por el otro, existe otra corriente que, preocupada por la síntesis y la ley de los enlaces, lee, en la totali-

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

dad de la discursividad martiana, la superación de los contrarios[4]. Lo cierto es que, de una u otra manera, lo que está en juego son las complejas relaciones entre literatura y política en una coyuntura como la latinoamericana hacia fines del siglo pasado, cuando la modernización burguesa se constituía como un horizonte inexorable. Lo nuevo presentaba estructuras conflictivas, antitéticas y confusas. Junto con la doctrina del progreso, los beneficios de la ciencia y el culto a la razón se vislumbraban la injusticia, la alienación y la marginación. La experiencia del arte finisecular está marcada por esas polaridades y en consecuencia, junto con la modernidad estética se desarrolla un discurso crítico que se constituye como relato de la contramodernidad[5].

Martí y Darío respondieron, cada uno de manera diferente, a las solicitaciones de los tiempos políticos: mientras que la protesta dariana quedó inscripta *"sobre las alas de los inmaculados cisnes"*, la de Martí suena como el rugido del mar al romper *"contra las rocas del castillo ensangrentado"*. Sin embargo, desde la muerte resonante y trágica en el campo de batalla, la escritura poética martiana se sale de sí misma. Bien sabemos que toda obra poética -actividad íntima y solitaria- deviene pública desde el momento en que el autor decide su publicación, instancia donde lo propio se constituye como espacio ajeno. Pero lo que complejiza la situación en Martí, es el hecho que al ser él mismo artífice de la liberación cubana, su poesía se expuso -se expone- al riesgo de ser sometida a la manipulación histórica, política y pedagógica.

¿Pueden leerse los ***Versos sencillos*** al margen de sus circunstancias históricas? La respuesta la da el mismo autor cuando, en el prólogo del libro, nos relata la agonía en que vivió durante los días de la Conferencia Internacional Americana celebrada en Washington -*"bajo el águila temible"*- circunstancia por la cual lo *"echó el médico al monte"*, donde escribió el poemario. Es cierto, como dice Cintio Vitier, que la conexión profunda entre política y poesía en los ***Versos sencillos*** hay que buscarla no sólo en los asuntos, sino en la forma y en los acentos[6]. Sin embargo, los poemas parecen "decir" algo más, hay en ellos un plus de sentido que condiciona nuestra lectura: allí la historia resuena mucho más fuerte que en ningún otro texto.

Cabe preguntarnos, también, por el estatuto literario de esos otros textos martianos que la crítica reunió bajo la categoría de "prosa poemática"[7] pero que inquietan por su complejidad, su multiplicidad formal y las radicales diferencias que presentan ellos entre sí. ¿Tienen el mismo alcance estético la *'Vindicación de Cuba'* que los ***Versos Sencillos***? ¿Cómo explicar la fisura textual que surge entre escrituras que referencializan el mismo hecho como

por ejemplo la crónica *'El terremoto de Charleston'* y el poema *'Cruje la tierra, rueda hecha pedazos'*? ¿Es lo mismo la carta testamento a Quesada que el ***Diario de Cabo haitiano a Dos Ríos***? ¿Dónde termina la literatura y dónde comienza la política? ¿Dónde se aproximan y dónde se alejan? ¿Existe un Martí político escindible de un Martí poeta? ¿Es posible conciliarlos apelando a la formula de la "estetización de lo político", o su inversa, "politicidad de lo poético"?

La complejidad martiana estriba en el hecho de que su escritura, en forma extrema, cabalga entre esferas irreductibles: la **política** y la **literatura**, la **literatura** y la **vida**, la **vida** y la **muerte**. Resta al crítico determinar si considera a esa gran masa discursiva que constituye la obra martiana como una unidad indiferenciada o si, por el contrario, propone para su estudio la realización de los deslindes necesarios en la diversidad de escrituras que llevan su nombre para poder precisar el modo en que la política penetra la literatura y cómo la literatura invade la discursividad política desde los inicios de su práctica discursiva.

Desde la perspectiva que otorga la singularidad de su muerte, cuando ella es asumida como *'una forma oculta de la vida'*[8], nos interesa acercarnos a algunos de sus escritos trazando una línea imaginaria que haga visible cómo su discursividad establece una trama -un ida y vuelta- entre dos instancias que se van configurando de modo diferente: el "oficio de escritor" en tanto ejercicio profano de una profesión[9] y el "oficio de la palabra", entendido como liturgia sagrada, un modo profético de ejercitar la escritura.

La trama textual martiana juega con la distancia que existe entre dichos polos de enunciación. Martí es un escritor moderno -entre otras cosas- porque trabaja su discurso consciente de la diversidad de situaciones que rodean su escritura, y que imponen una distinción marcada en el tono, en los acentos, de manera que las palabras mismas contengan en su movimiento -en su fluctuación- las circunstancias de su proferimiento. Por la grieta profunda que se abre entre estas dos instancias intentamos indagar en torno de la conflictividad que asume la idea de modernidad en Martí, y con ella las relaciones entre las esferas de lo **público** y lo **privado** en una dialéctica donde, por un lado, la práctica poética concebida como actividad íntima y privada aparece ajena al ejercicio del oficio de escritor (*"ganado tengo en pan, hágase el verso"*)[10]. Por el otro, su actividad política, que se asienta a partir de un accionar *"con todos y para el bien de todos"*, también se desliza hacia la zona de lo íntimo cuando la patria deviene bien entrañable de un sujeto que al escribirla, apelando a la retórica amorosa, la emplaza como destino personal (*'No tengo más hermanos que los que me la aman'*[11]).

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

Desde sus comienzos, Martí escribe marcado por la conmoción histórica. Hay una continuidad discursiva que se abre con *El presidio político en Cuba* (1871), *'A mis hermanos muertos el 27 de noviembre'* (1872), ***La República Española ante la Revolución Cubana*** (1873), los discursos anuales en conmemoración del 10 de octubre (1887-1891) y los célebres discursos pronunciados en Tampa *'Con todos y para el bien de todos'* y *'Los pinos nuevos'*, sus artículos en ***Patria*** y el *'Manifiesto de Montecristi'*. Convocado y apremiado por el mandato histórico escribe para defender, para reunir, para vindicar. Cuando decide escribir un libro sobre la Guerra de los diez años, pide al General Gómez la información sobre sucesos de la guerra desde Guatemala en los siguientes términos:

"...Aquí vivo, muerto de vergüenza porque no peleo.-*Enfermo seriamente y fuertemente atado, pienso, veo y escribo.-Veo las pobrezas de estas tierras, y pienso con orgullo que nosotros no las tendremos.-En tanto que, en silencio, admiro a los que lo merecen, y envidio a los que luchan, sírvase mandarme las noticias históricas que le pido,-que tengo prisa de estudiarlas y de publicar las hazañas escondidas de nuestros grandes hombres.*-Seré cronista, ya que no puedo ser soldado."[12] (El subrayado es mío)

Desde las primeras notas sobre lo cubano, -*'De Cuba ¿qué no habré escrito?'*- apremia en Martí una situación vivida como vergonzante: es escritor porque no puede ser soldado. El libro sobre la Guerra de los diez años nunca se escribió, pero es posible leerlo en los múltiples fragmentos que en su obra dedica a los héroes y al accionar de los hombres que, infructuosamente, intentaron la "hazaña": léanse sino los artículos *'Carlos Manuel de Céspedes'*, *'Céspedes y Agramonte'*, *'Cuento de la Guerra: El teniente Crespo'* y fundamentalmente, los fragmentos anotados para la escritura del inexistente volumen:

"En Camagüey, la familia obsequiaba a sus visitantes, con vino de naranja, -piña de ratón. Partían en ruedas el plátano verde y el boniato: seco, lo rallaban y con su harina hacían queques.

"Dieguito, Mulato de Camagüey, muy niño aún, le llevaba el bulto de papeles a Igno. Agramonte. Llegó a ayudante del Gral. Gómez. -Se distinguió mucho por su valor. -Fue uno de los que estaba cerca de Ignacio cuando murió."[13]

¿No leemos aquí, con quince años de anticipación el ritmo entrecortado, el modo fragmentario, sintético, a veces telegráfico del ***Diario de Campaña***? Del mismo modo, ¿no es posible leer en el ***Diario de Campaña*** la continuidad del relato de la guerra, fragmentado y disperso en toda la obra martiana. En su último *Diario*, una vez más Martí vuelve sobre el pasado: ahora para contrapuntearlo con los acontecimientos inmediatos. De este modo, *"surge el recuerdo no sólo del heroísmo sino también de las disensiones y de las demandas (puestas en boca de los viejos actores), cuya sombra amenaza con comprometer"*[14] a la revolución en marcha.

A partir de la Revolución de 1868 y de sus consecuencias, -entre ellas, la más notoria, la diáspora de la emigración- Martí asume una voluntad vindicativa y un mandato ético que otorga a sus escritos políticos una suerte de performatividad en tanto que, actas de fundación, son depositarias del nacimiento de una nación. Por mandato de los muertos emprende la tarea de unir los fragmentos de un pueblo disperso en el éxodo: con los atributos del pastor, Martí reunió a los feligreses cubanos cada 10 de octubre en el Hardman Hall o en el Masonic Temple de Nueva York, para ofrecer su plegaria o entonar el himno sagrado en honor a la Patria[15].

Sus discursos políticos guardan las resonancias de aquellos ceremoniales colectivos en donde la palabra del que habla, como verdadero acto ilocutivo, sella la promesa de su consumación. Pero entre *"la palabra conmovida, la palabra arrebatada a casi sobrenatural trastorno"* y *"el cumplimiento de la profecía"* se abre un hiato, un vacío sobre el cual insiste la agonía martiana. Su destino de escritor está signado por el compromiso de aproximar la palabra al acto y hacer de ellos una sola e indisoluble entidad. Quien evocó y predicó la guerra, ahora debe cumplirla, y con ello queda empeñada la propia vida. Más que la guerra, lo que se configura como necesaria en la discursividad martiana es la muerte propia. De ahí el valor ritual que se le asigna al lenguaje. *"Todavía tiene oficio la palabra"* repite Martí ante su auditorio del 10 de octubre de 1888 al modo de una letanía[16]. Urgida por la inminencia de la guerra, la escritura contrae el carácter de una actividad vergonzante y culpable. A veces escribir es una contención, una de las formas de la espera. Encontrarle oficio a la palabra -lejos de toda idea de utilidad- implica otorgarle una especie de poder ritual: ellas pueden curar heridas, pueden despertar a los dormidos, sosegar a los inquietos, alentar a los caídos. La cuestión pasa por dar con el pie justo, con el tono adecuado:

"Con compunción, y no con arrogancia, se debe venir a hablar aquí: que hay algo de vergüenza en la oratoria, en estos tiempos de sobra de palabras y de falta de hechos. Cimientos a la vez que trincheras deben ser las palabras ahora, no torneo literario....la verdad es que ya el brazo está cansado de la pluma, y la virtud está cansada de la lengua; que cuando salimos a tomar aire puro, como remedo de la libertad, nos sorprendemos ensayando nuestros músculos para la arremetida de la batalla."[17]

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

Más allá de la apelación a formas propias de la literatura, como la utilización de metáforas e imágenes poéticas que -por cierto- abundan en los discursos políticos de Martí, lo que interesa aquí es destacar el valor que se le concede a la palabra. Su poeticidad reside en el carácter prosopopéyico que alcanzan sus discursos cuando convoca a las voces del pasado y despierta nuevamente para la vida a los héroes muertos[18]. Como una especie de hechicero debió arrobar a su auditorio cuando, conmovido y trémulo, invocaba a los ausentes. En sus discursos políticos, entonces, su palabra se constituye como templo, recinto sagrado en el cual -como en el poema XLV de los ***Versos Sencillos***- las voces de los vivos pueden apelar a la de los muertos y, a su vez, las voces de los muertos vuelven para exhortar a los vivos, para impulsarlos nuevamente hacia la hazaña. La palabra sobreviene arquitectura monumental donde resuena el himno, la oración, la plegaria o el ruego:

"En pie está el templo, con las palmas por columnas y el cielo de estrellas por techumbre; y los sacerdotes gigantes que vagan, creciendo al andar, nos mandan que no lo consintamos! Lo que nos ordenan aquellos brazos alzados, lo que nos suplican aquellos ojos vigilantes, lo que nos impone como legado ineludible, de aquellos campos en donde a todas horas, por la virtud de los que cayeron en ellos, esplende, como aclarando el camino a los que han de venir, una luz de astros, es que no perpetuemos los odios....."[19]

La Revolución del 68 es el eje a través del cual Martí trabaja la palabra asociada a las voces de ultratumba que esperan correspondencia del mundo de los vivos. Dar voz a los muertos, ritual de resurrección, incluye un acto de habla: renovar el juramento de los héroes. La guerra comienza por ser dicha, comienza cuando cobra entidad verbal en la tarea del cronista. El oficio de escritor le posibilitó a Martí contar los cuentos de la guerra y -a un mismo tiempo- convocarla por el modo en que obra su palabra. Entre el cronista y el soldado, media el oficiante: la palabra del político llega a ser poética a través de su función apostrófica.

Cuando Martí convoca a sus compatriotas para que vuelvan a escuchar el mandato de los *"hombres de mármol"* y, a su vez, apela a los muertos para reinsertarse al mundo de los vivos, la poesía invade el terreno de la política en términos inéditos en el marco de la discursividad latinoamericana. Aunque originalmente cumplieron una función política precisa, esos discursos alcanzan un alto grado de intensidad poética desde el momento que su palabra, por imperativo ético, establece una relación profunda con la muerte.

Los emigrados cubanos, arrojados fuera del espacio propio, amenazados

los vínculos de unidad y fusión constitutivos de la nacionalidad[20], instalados en el filo de culturas "foráneas", son los destinatarios privilegiados de su palabra. El escritor, exiliado él mismo, tiende lazos que permitan construir la memoria a partir de una narrativa que metaforiza un paisaje nacional para emplazar, allí, la presencia perturbadora de otro tiempo histórico. Pienso en el discurso en homenaje a José María Heredia, pronunciado en el Hardman Hall el 30 de noviembre de 1889 y dirigido a "los caballeros de la Conferencia Panamericana":

"Si entre los cubanos vivos no hay tropa bastante para el honor ¿qué hacen en la playa los caracoles, que no llaman a la guerra a los indios muertos? ¿Qué hacen las palmas que gimen estériles, en vez de mandar? ¿Qué hacen los montes, que no se juntan falda con falda, y cierran el paso a los que persiguen a los héroes?"

Se alza nuevamente la imagen fantasmal de los muertos que, en términos martianos, son los que referencializan privilegiadamente la nacionalidad. Pero ellos no son sólo los héroes de la Guerra Grande, sino también evoca a un pasado indígena, que en el caso de Cuba, constituye un basamento étnico que lleva la marca de la aniquilación. La apelación final al Gran Semí en *'Nuestra América'* nos dice algo más del modo en que la retórica martiana trabaja con las imágenes espectrales del pasado para forjar un espacio común de orden simbólico. Recuperando el imaginario tramado en torno a la voz taína *zemí* en los textos de la conquista, apunta a recuperar un pasado cultural remoto y sorprendente. Porque en esas *"piedras talladas en relieve"*, que tanto maravillaron a los españoles, hablaban los muertos y se aparecían a los vivos *"en forma de padre, madre, hermanos, de parientes o en otras formas"*[21].

Retomando nuestras interrogaciones iniciales, podemos ahora responder que las conexiones entre poética y política en Martí van más allá que la relación entre formas y acentos, aunque las incluyen. Tomando como marco la construcción martiana de una retórica de la nación fundada en la puesta en presencia de las voces del pasado y en la recuperación de los mandatos remotos, podemos releer el poema XLV reconociendo la agudeza de la lectura dariana cuando, en su perplejidad, vislumbra en las figuras de un sueño la oscura motivación de una muerte inexplicable.

Cabe señalar que a partir del estudio de la enunciación austera que caracteriza a los ***Versos Sencillos***, Angel Rama apunta un procedimiento compositivo singular que denomina *"objetividad poética"*. Según el crítico uruguayo, el libro opera *"una severa reducción de los comparativos, una visible elisión de las metáforas y de las ampulosas construcciones de metonimias que poblaban sus artículos*

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

periodísticos, incluso la retracción ante el uso del adjetivo calificativo, que era obsesivo lugar común de su escritura"[22]. Si acordamos con Rama en que la poesía de los ***Versos Sencillos*** alcanza un alto nivel denotativo en detrimento de las imágenes, ello acarrea, a un mismo tiempo, lo que podríamos pensar como una suerte de "efecto desliteraturizador". Tal disolución de la imagen es paralela a la incorporación del canto como cifra que, en la concurrencia de sonidos y ritmos, otorga sentido profundo de la palabra poética[23].

En el vertiginoso y arremolinado ritmo del poema XLV pueden confirmarse la tendencia a la palabra despojada de imágenes y el artesanal enlace entre las *"consonancias profundas"* y las visiones del poeta:

"Sueño con claustros de mármol
Donde en silencio divino
Los héroes, de pie, reposan:
¡De noche, a la luz del alma,
Hablo con ellos: de noche!
Están en fila: paseo
Entre las filas: las manos
De piedra les beso: abren
Los ojos de piedra: mueven
Los labios de piedra: tiemblan
Las barbas de piedra: empuñan
La espada de piedra: lloran:
¡Vibra la espada en la vaina!:
Mudo, les beso la mano."

La particular articulación sintáctica del poema desata un contrapunteo en el cual se asienta el ritmo. La utilización de los dos puntos es sorprendente: al mismo tiempo que enlazan oraciones de similar estructura, imponen un quiebre en la andadura del poema. La mayor fuerza acentual recae en los verbos que, si bien funcionan como palabra final de los versos, son el inicio sintáctico de la oración encabalgada promoviendo un movimiento espiralado y ascendente de la intensidad sonora.

El poema escenifica un ámbito monumental que de algún modo recupera, como señalamos más arriba, el diseño del templo donde ha de emplazarse la palabra de los héroes. Si al comienzo, la entrada a los *"claustros de mármol"* imponen la mudez al sujeto que sueña en el poema, por el otro permite que las palabras suenen densamente, con peso. Los sonidos devienen eco profundo resonando a modo de una marcha solemne y marcial que marca el paso que ha de llevarse en la entrada al recinto sagrado. Es un silencio acompasado. La sonoridad de fondo es la apropiada para una ceremonia de orden místico. El sueño del poema martiano debe analizarse desde un tiempo histórico en que se concibe a los procesos oníricos no como el lenguaje del inconsciente, sino como revelación: un puente entre la vida y el más allá. En este marco, el sueño figura el ingreso al panteón de la patria de un sujeto contrito y consternado.

El heredero de una estirpe parece rendir cuentas del cumplimiento de un mandato ineludible: reparar el oprobio de un pueblo. En el poema se desata el embate contra la ineficacia del lenguaje, y la incompetencia de los que *"dicen"*, *"hablan"* una *"lengua podrida"*, una *"lengua inútil"*:

Me abrazo a un mármol:
"Oh mármol,
Dicen que beben tus hijos
Su propia sangre en las copas
Venenosas de sus dueños!
Que hablan la lengua podrida
De sus rufianes! que comen
Juntos el pan del oprobio,
En la mesa ensangrentada!
Que pierden en lengua inútil
El último fuego!: ¡dicen,
Oh mármol, mármol dormido,
que ya se ha muerto tu raza!"

En la queja que se inserta en el poema resuena la *'Vindicación de Cuba'*, donde asoma implícita la contradicción entre el ejercicio de la palabra y el uso de la espada: *"...nuestros mestizos y nuestros jóvenes de ciudad son generalmente de cuerpo delicado, locuaces y corteses, ocultando bajo el guante que pule el verso, la mano que derriba al enemigo, ¿se nos ha de llamar, como* ***The Manufacturer*** *nos llama, un pueblo 'afeminado'?"*[24].

El poema, finalmente, escenifica la antítesis entre poeta y soldado, y resuelve el conflicto cuando la cabeza del que ha hablado es arrastrada por tierra y es aprisionado su cuello:

Échame en tierra de un bote
El héroe que abrazo: me ase
Del cuello: barre la tierra
Con mi cabeza: levanta
El brazo, ¡el brazo le luce
Lo mismo que un sol!: resuena
La piedra: buscan el cinto
Las manos blancas: del soclo
Saltan los hombres de mármol!

El poema inscribe su trayecto en la distancia que va de la invocación a los *"héroes"* hasta su transfiguración en los *"hombres"* del verso final. Las tres estrofas que lo componen, y el movimiento que ellas producen, muestran que la poética martiana tiene como base una cierta estructura narrativa. Si la primer estrofa es trabajada por una palabra que se propone el registro de una suerte de silencio sepulcral que somete al sujeto a un estado de mudez, en la segunda, la palabra que el enigmático visitante de los claustros de mármol profiere, es al mismo tiempo, objeto de su referencia. Un sujeto habla para decir que los que hablan lo hacen desde la inutilidad y el oprobio de la lengua. La palabra, entonces deviene provocación, despierta a las piedras y las devuelve a la vida. La cuestión se presenta paradójica o, al menos, ambigua. Al mismo tiempo que

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

se proclama la inutilidad de la palabra, la palabra muestra su poder cuando, en el tercer y último movimiento, el poema recupera el tópico de la resurrección.

En la escisión entre primera del singular y tercera del plural que se produce en el interior del poema, se inscribe una estructura especular donde un sujeto poético se desdobla para operar su re-conocimiento. Hace hablar a los "otros", y en la ficcionalización es él mismo arrastrado y humillado a causa del discurso invocado.

Atrapado en la paradoja de ser el que escribe, Martí se escuda en la voz de los otros para ocultar *"el guante que pule el verso"*. El dilema está en el pasaje, en la transmutación de una situación que se vive como culposa a su resolución final en la acción bélica. Pero la alternativa del soldado, dentro de lo que podríamos llamar la lógica de la guerra, es matar. Matar -que en una batalla constituye la razón de ser de todo soldado- no entra en la conceptualización humanista de Martí. Lo que resta, entonces, es disponerse a morir en combate. Para ello, debe cambiar su ropaje de escritor para vestir como soldado:

"Voy bien cargado, mi María, con mi rifle al hombro, mi machete y revólver a la cintura, a un hombro una cartera de cien cápsulas, al otro en un gran tubo, los mapas de Cuba, y a la espalda mi mochila, con sus dos arrobas de medicina y ropa y hamaca y frazada y libros, y al pecho tu retrato"... "En Cuba les escribo, a la sombra de un rancho de yaguas. Ya se me secan las ampollas del remo con que halé a la tierra el bote que nos trajo. Éramos seis, llegamos a una playa de piedra y espinas, y estamos salvos, en un campamento entre palmas y plátanos; con las gentes por tierra; y el rifle a su lado... Escribo con todo el sol en el papel"[25].

La hazaña en Martí se presenta con ribetes de utopía. La unidad del poeta y el soldado se cumple -aunque de modo precario y fugaz- frente a la inminencia de su muerte. Allí, en ese paisaje de palma y estrella que el ***Diario de Cabo haitiano a Dos Ríos*** configura, en sus últimas noches y días cubanos, a cielo limpio, viene el poeta a dar con su "naturaleza plena" de un modo insospechado. La soberanía absoluta de sí mismo la alcanza, finalmente, cuando puede escribir con la mano llagada del soldado.

Notas

1 El presente trabajo será publicado en la ***Revista de Letras***, de la Facultad de Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de Rosario.

2 ***Los raros***, Buenos Aires, Losada, 1994.

3 Sobre esta cuestión Susana Zanetti anota lo siguiente: *"El texto de Darío constituye un hito, al mismo tiempo, de su intervención en la construcción de una imagen de José Martí, en disputa con el sentido de lo heroico (descansa en el artista, en ese "héroe solitario") y del valor del arte por sobre el Estado y la patria. En el interior del elogio y la alta estima que otorga a "los mártires del arte" rechaza por insensato uno de los fundamentos de la idea de nación, el sacrificio por la patria, a la que también, vitupera en el texto sobre Ibsen, personaje que guarda lazos relevantes con la figura de Martí". 'Ruben Darío y el legado posible'* en ***Las cenizas de la huella***, Rosario, Beatriz Viterbo, 1997.

4 La superación de las antítesis en la escritura martiana es trabajada por Cintio Vitier y Fina García Marruz en el imprescindible ***Temas martianos***, Puerto Rico, Ed. Huracán 1981. En el capítulo *'Martí futuro'* se lee: *"Ese dualismo del Arte y la Vida, que entre nosotros reprensentó Julián del Casal, es otras de las antítesis que Martí supera mediante su intuición artística de la "ley del enlace", como supera toda tendencia al estancamiento histórico"..." Superada también por él la antítesis de la palabra y el acto, sus actos adquieren una elocuencia perdurable, creciente, y sus palabras siguen actuando"*, p.123.

5 Al respecto, Iván Schulman en *'José Martí, el modernismo y la vida moderna'*, La Habana, Revista ***Casa de las Américas***, nº198, enero-marzo de 1995, señala: *"Los textos martianos en los cuales más claramente se perfila la visión moderna/antimoderna narran la vida social, política y cultural de los Estados Unidos. Los signos de esta nación enunciados en el discurso de las crónicas martianas son múltiples y heterogéneos...Aunque está fascinado por el progreso material y la praxis de algunas de las instituciones de la sociedad moderna, como garantía de la libertad de la palabra, Martí vislumbra la necesidad de un proyecto moderno alternativo"*, pp.22-30.

6 Cintio Vitier y Fina García Marruz: Op. Cit., p.166.

7 Cintio Vitier y Fina García Marruz: op. cit. pp. 213-238.

8 José Martí: *'El poeta Walt Whitman'* en ***Páginas escogidas***, La Habana, Editorial de Ciencias Sociales, 1985, T. II, p. 169.

9 Martí se muestra angustiado ante las perspectivas de tener que seguir ganándose la vida como empleado de comercio en Nueva York, pone empeño para lograr redondear una remuneración a través de sus colaboraciones en periódicos, en la reveladora carta del 13 de noviembre de 1884 a Manuel Mercado: *"¿Querrá U. ponerse de mi lado, a ver si puedo, recogiendo labores de aquí y de allá, ya en los periódicos de aquí, ya en los de fuera, evitar uncirme de nuevo, con estos pensamientos que me queman y estas visiones blancas que me empujan, a una mesa de comercio, en que me iría muriendo; por ser en ellas constantes la brusquedad y el egoísmo, de los que cada muestra y palabra me dan en el corazón que no sé ya como me vive?....¿vendría bien para el* ***Diario Oficial*** *de México, con una remuneración que sin ser excesiva, compensase en algo la labor, de 50 a 100, según el tiempo empleado, una especie de redacción constante de asuntos norteamericanos, estudiados, sin comentarios comprometedores, en cuanto, y ahora es mucho e importantísimo, hiciesen relación a todos los pueblos de nuestra raza y en especial al mexicano?....Ya sé que no es de amenidades ni literaturas el* ***Diario Oficial****; ni sienta bien como lugar de opiniones extremas, que yo cercenaría, y haría de modo que los lectores las dedujesen por sí, sin ir en esto a más de lo que el Diario desease..."*.J.M: ***Nuestra América***, Biblioteca Ayacucho, 1985, pp. 241-245. (El subrayado es mío)

10 Esta cuestión en desarrollada por Julio Ramos especialmente en el capítulo VII de su libro ***Desencuentros de la modernidad en América Latina. Literatura y política en el siglo XIX***, México, Fondo de Cultura Económica, 1989.

11 Véase la última carta que le dirije a Henríquez y Carvajal desde Montecristi el 25 de marzo de 1895. J.M.: op. cit. pp. 256-258.

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

12 Véase José Martí: ***La Revolución de 1968***, Selección y prólogo de Julio Le Riverend, La Habana, Instituto del Libro, 1968. La compilación de textos martianos que realiza Le Riverend en torno del tema de la Guerra Grande es sumamente interesante para poder trazar las continuidades de orden discursivas que intentamos elaborar en este trabajo.

13 J.M.: op.cit. pp. 189-198.

14 Susana Zanetti: *'Subir lomas hermana hombres. La construcción del nosotros en De Cabo Haitiano a Dos Ríos'*, en mimeo.

15 Antes de cada celebración, Martí redacta las convocatorias al acto en términos que acercan la fiesta patria al oficio sagrado, como la de septiembre de 1890:

"El Diez de Octubre no es día de pasiones, ni de opiniones, ni pretexto de fiesta para lucimiento de ridículos; sino día religioso, a donde se ha de ir como a un altar..." J.M.: op. cit. p. 277.

16 J.M.: op. cit. pp. 241-244.

17 J.M.: op. cit. *'Discurso en conmemoración del 10 de octubre'* pronunciado en el Hardman Hall, Nueva York, el 10 de octubre de 1889, pp. 253-266.

18 En este punto me ha sido especialmente útil el ensayo *'La autobiografía como desfiguración'* de Paul de Man, en ***Revista Antropos***, nº 29, Barcelona, 1991, cuando al estudiar la dimensión autobiográfica de la escritura en los ***Essays upon Epitaphs*** de Wordsworth descubre en ella una pretensión de restauración frente a la muerte. Dice de Man: *"En el caso de poetas como Shakespeare, Milton o Wordsworth mismo, el epitafio es...el lenguaje de la `piedra animada' que adquiere una `voz'....es la figura de la prosopopeya, la ficción de un apóstrofe a una entidad ausente, muerta o sin voz, por la cual se le confiere el poder de la palabra y se establece la posibilidad que esta entidad pueda replicar. La voz asume una boca, y un ojo, y finalmente una cara, en una cadena que queda de manifiesto en la etimología del nombre del tropo `prosopon poiein', conferir una máscara o un rostro".*

19 J.M.: op. cit. p. 258.

20 En ***La República española ante la Revolución cubana***, op. cit. p. 128, José Martí dice: *"Y no constituye la tierra eso que llaman integridad de la patria. Patria es algo más que opresión, algo más que pedazos de terreno sin libertad y sin vida, algo más que derechos de posesión a la fuerza. Patria es comunidad de intereses, unidad de tradiciones, unidad de fines, fusión dulcísima y consoladora de amores y esperanzas".*

21 Cf. Serge Gruzinski: ***La guerra de las imágenes. De Cristóbal Colón a 'Blade Runner' (1492-2019)***, México, Fondo de Cultura Económica, 1995, p. 21.

22 Cf. Angel Rama: *'Indagación de la ideología en la poesía (Los dípticos seriados de **Versos Sencillos**)'* en Carlos Altamirano y Beatriz Sarlo: ***Literatura/Sociedad***, Buenos Aires, Hachete, 1983, p. 250.

23 Cf. J.M.: *'Francisco Sellén'*, ***Páginas escogidas***, ibid., p.252: *"Lo que se dice no lo ha de decir el pensamiento solo, sino el verso con él, y donde la palabra no sugiera por su acento y extensión, la idea que va con ella, ahí peca el verso".*

24 J.M.: op. cit., t.I, p. 67.

25 Cf. carta a Carmen Miyares, Carmen, María, Manuel y Ernesto Mantilla del 16 de abril de 1895, en J.M.: op. cit., t. II, p.325. El subrayado es mío.

La Crítica y Publicaciones Culturales

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

La lección de Groussac en La Biblioteca*: la organización cultural*

Por *Verónica Delgado* - (C.E.T.C.L.H. - UNLP)

En 1929, año de la muerte de Paul Groussac, la revista ***Nosotros*** publica un número de homenaje. En el artículo "Reflexiones sobre Pablo Groussac"[1], Alberto Gerchunoff observa dos cuestiones de carácter general que sirven, sin embargo, para pensar la significación de la labor de Groussac desde las páginas de ***La Biblioteca***, y su condición diferencial -en tanto "estratega cultural"- respecto de otros miembros del incipiente campo intelectual que le son contemporáneos. Afirma Gerchunoff: "(...) en un país mentalmente desorganizado, realizó como el humanista del siglo XV, una misión pedagógica de *ordenamiento y regulación* " (p.67)[cursivas nuestras]. Por otra parte explica: "En una época en que la literatura era un desdoblamiento de la acción política, o un empeño fugaz de aficionados, Pablo Groussac pudo consagrarse, en casi todas las circunstancias de su vida, a la tarea de escritor. El destino le fue favorable" (p.63)

"Ordenamiento y regulación", dos ideas a partir de las cuales interpretar y describir las acciones de Groussac a finales del siglo XIX, que coinciden con las tareas que lleva a cabo en los órdenes político, social y económico, el Estado liberal, y que remiten, por una parte al reconocimiento objetivo de la necesidad de encauzar los esfuerzos de la intelectualidad de Buenos Aires, y por otra, al gesto voluntarista que caracteriza sus intervenciones desde ***La Biblioteca***.

Groussac, como intelectual de la cultura letrada, se imagina a sí mismo como legislador y organizador de la forma de la política cultural y en ese sentido es que debe pensarse el pacto entre empresas culturales y Estado con que Groussac abre y cierra su revista. Este pacto puede sintentizarse en lo que Groussac denomina el "doble concurso público y oficial", Estado y mercado, necesarios en el comienzo para asegurar la prosperidad de estas empresas culturales.[2]

Hacia el interior del espacio que se pretende campo intelectual o campo literario, las ideas de ordenamiento y regulación, pueden considerarse consignas para la acción. Estas se actualizan en la diferenciación clara que, en

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

tanto *desideratum*, prescribe Groussac entre los intelectuales y los escritores respecto de los políticos, y en la atribución de una serie de obligaciones para la crítica, que resultan novedosas. A partir de la construcción de su figura como la de un crítico experto, puede leerse la intención del reconocimiento de la literatura como la posesión de un saber específico, de una 'tekhné'. Los escritores se distinguen, para Groussac, por una parte, por una cierta especificidad de saberes y formaciones, y, por otra, junto con los intelectuales, por el tipo de vinculación que ambas figuras sociales establecen con el campo político. La figura del político es la contracara negativa de intelectuales y escritores y se recorta respecto de ellos en función de su oportunismo. El político es definido como hombre que "piensa y obra al día", y comparable con el hombre de negocios, en la medida en que "no es otra cosa que un especulador de hombres, para quien la ley de la oferta y la demanda rige también esta mercancía"[3]. Así el campo del poder político no debe ser para Groussac el espacio en el que se consagren y se realicen los intelectuales. Los reclamos de Groussac se hacen explícitos, por ejemplo, en la segunda entrega de "La Biblioteca de Buenos Aires"[4], en la cual Groussac describe la trayectoria de los que él considera miembros de la "superioridad intelectual", que es de hecho la enunciación de la relación presente y dominante de los intelectuales, y también de algunos escritores, con respecto a la política. Dice Groussac, explicando la renuncia de Tejedor a la dirección de la Biblioteca Nacional.

"En estas repúblicas, es imposible que cualquiera superioridad intelectual no remate en la política, como en la encrucijada central a la que conducen todas las avenidas. No vivirían aquí impunemente Pasteur o Darwin, sin habérselas con algún ministerio o presidencia de cámara, como el poeta Mármol, que era estadista como un zorzal. Nuestra máquina política es tan perfecta, que contiene en sí misma su principio y su fin." (p.173)

También y en el mismo escrito, Groussac señala la aberración de que un poeta, Mármol, ocupe otras funciones. Disculpa sin embargo a Mármol en virtud de lo que llama 'situación social' y que es la misma formulación acerca de la participación de los intelectuales, no políticos, en el desempeño de cargos políticos.

"La culpa mayor en sus dislates críticos y oratorios pertenece a la organización social, incompleta y provisoria, de que antes hablé, y según la cual la vida pública es el fin y la consagración de todas las notoriedades. Mármol fue escritor y orador político, diputado, senador, casi ministro, lanzándose a las discusiones más especiales y técnicas, tendiéndose a fondo en el asunto más extraño a sus aficiones, con admirable intrepidez. ¡Su falta de preparación era enciclopédica! (p.179)

Más allá de la descalificación que Groussac hace de Mármol en tanto poeta y más aún, poeta puesto a político, hay que subrayar dentro de la lógica de funcionamiento de ese enmarañado espacio, el lugar desviado de la consagración en ausencia de un espacio propio de circulación para la producción literaria. Mármol se consagra -o no, porque para Groussac es un pésimo novelista y peor poeta- como escritor en el espacio del ejercicio de un mandato político.

Groussac asume para el circuito de la alta cultura letrada funciones similares a las de un "estratega cultural" y a la vez las de un "experto literario"[5]. Como estratega cultural considera central la función de cierta prensa y de las revistas para la construcción y consolidación de un público culto, se encarga del comentario bibliográfico de las novedades que considera relevantes del "mundo literario" de Buenos Aires, y como mediador de la cultura europea, fundamentalmente francesa, reseña también libros de interés diverso. También, como "estratega cultural" de la alta cultura prescribe y traza los límites "morales" de las vinculaciones con el mercado y señala los efectos de la democratización del saber. Como intelectual de la cultura letrada Groussac además diseña imaginariamente su versión de las relaciones entre intelectuales y Estado. Esto aparece en *'El Centenario'* y en otros artículos -*'Génesis del héroe'*, *'La educación por el folletín'*- de la revista en los que se evalúan los efectos del progreso en relación con la esfera de la cultura. Así mientras que *'La educación por el folletín'* y *'Génesis del héroe'* muestran la faz negativa del progreso, *'El Centenario'*[6] señala su lado favorable. En "El Centenario" debe leerse, asimismo, la formulación imaginaria de Groussac de la alianza deseable de los intelectuales con Estado, y el preanuncio, además, del momento histórico más eficaz de esa alianza.

'El Centenario' está construido como un texto de ficción. En este 'juguete' -tal la denominación- Groussac imagina los festejos del Centenario de la revolución de 1810[7]. El recurso a lo fantástico le sirve doblemente: por un lado, para inscribir su relato dentro de un repertorio ocultista / esoterista; así se construye un narrador que anticipa las características del narrador que más tarde diseña Lugones en los tres primeros relatos de sus ***Cuentos fatales*** (*'El vaso de alabastro'*, *' Los ojos de la reina'* y *'El puñal'*); por otro lado, se propone -aunque de alguna manera ambigua- la posibilidad de un futuro, que se contamina de la clave narrativa y se constituye -como realización de los ideales del progreso-, como visión fantástica. El narrador, Paul Groussac, relata un 'singular experimento'. Al principio descreído y burlón respecto de la posibilidad de la sugestión men-

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

tal, accede -después de beber un elixir que sabe a *chartreuse*, el cual le ha sido entregado por el profesor Blagowicz- a la visión del futuro. La voz del narrador es la del escritor que profetiza la utopía del futuro, y en su relato desfilan todos los tópicos modernos. La ciudad, transformada de una extensión "casi desierta salpicada de quintas y casitas perdidas entre los árboles", está plagada de "bulliciosos hoteles y tiendas brillantes", fábricas, maquinarias, ciudad enorme, sitio de la multitud, "colmena ciclópea", que "trae encontrados y vagos recuerdos de Chicago y de París". Dice el narrador:

"Estoy en él [el palacio central de la exposición universal de 1910, en la que se acumulan lo mejor del arte y todos los avances científico-técnicos], sacudido y traqueado, entre la muchedumbre como una astilla en el océano, un hormigueo de quinientos mil cuerpos de todos aspectos y nacionalidades que ruedan lentamente por calles y plazoletas, entran y salen, se estrechan en los pintorescos pabellones de los cien pueblos del orbe. Encima del entrelazamiento de las banderas y arcos de triunfo multicolores se alza un gigantesco Adamastor sobre las hondas, el faro metálico de doscientos metros, con sus seis pisos de balcones y sus enormes focos eléctricos que alcanzan a iluminar de noche la gigantesca estatua de América en la isla Martín García..." (p.297)

El futuro muestra una Argentina unificada, en paz, formando parte de la comunidad mundial de los "cien pueblos del orbe" (p.297). Las multitudes se presentan como un grupo anónimo y homogéneo que no se ofrece a los ojos del "visionario" como un peligro, sino que se desplaza por la ciudad como por un espacio que le es propio, y de la cual se separará el narrador, puesto que aunque comparta la ciudad como espacio físico, no es un miembro de esa muchedumbre.

El palco oficial en que se coloca el narrador coincide con el espacio imaginario que Groussac se asigna y desea en ámbito público como uno de los notables.[8] Desde allí escucha el repaso de la historia argentina que hace el presidente [suponemos que se trata de Roca porque se hace referencia a su "doble gobierno histórico"]:

"Me encuentro en el estrado oficial cerca del grupo de magnates, ministros, generales, diplomáticos, congresales, funcionarios" con voz sonora y grandioso ademán evoca ante las gentes las glorias y zozobras del siglo transcurrido: todas las victorias y retrocesos luctuosos de la sangrienta y luminosa historia, todos los mojones erigidos en las etapas decenales de esa jornada secular, que alboreó en el pobre cabildo de 1810 y termina hoy, a la luz de este mismo sol de mayo, a la vista de ocho millones de argentinos, en presencia de los delegados del mundo civilizado" (p.299)

La ubicación de Groussac en el estrado escenifica y hace explícita la alianza entre intelectuales y Estado en la tarea civilizatoria, la cual ha comenzado en Mayo de 1810 y alcanza su punto culminante cien años más tarde. En esta escena se refuerza la convicción de Groussac de la importancia y utilidad de los intelectuales respecto del Estado y se pone en el punto más alto de visibilidad la alianza beneficiosa y necesaria entre ambos, que es la que ya había enunciado Groussac en el artículo de apertura de la revista, y que explicitaría en ocasión del cierre. Asimismo, el hecho de que Groussac ocupe esa posición en el palco implica corroborar su actual condición de diseñador de políticas culturales.

En el final del escrito la certeza de la visión es puesta en duda por la forma en que se ha accedido a ella. La ambigüedad se restaura y es así como principia el escrito de Groussac: *"Ni aun después del singular experimento que voy a referir, me atrevo a calificar crudamente al célebre doctor Blagowicz (de la universidad de Cracovia) de taumaturgo vulgar o diestrísimo embaucador."* (p.287). El epígrafe de Byron refuerza ese sentido, pero al mismo tiempo marca la condición profética de las palabras del intelectual que las pronuncia: *"I had a dream, which was not all a dream"* (p.287).

Si en *'El centenario'* Groussac presentaba una utopía positiva del futuro de la nación, en función de los logros del progreso, las evaluaciones que se enuncian en ciertos pasajes de *'La educación por el folletín'*[9] y de *'Génesis del héroe'*[10] deben pensarse como su contracara. Mientras en *'El centenario'* sólo se hablaba de las multitudes para nombrarlas como esa masa anónima que transita los espacios de la ciudad, y se la colocaba a distancia de los miembros selectos del palco entre los que se encontraba Groussac, en *'Génesis del heroe'* ahora es objeto de sus ataques indirectos a través de la crítica a a la democracia como "estructura social"[11]. La prensa periódica, a la cual considera el medio principal de la democracia, representada por diarios, semanarios, revistas de periodicidad e información diversa, es hacia la que mayoritariamente se inclina el grueso de los lectores producto de las campañas de alfabetización. Esta prensa es el medio y la puesta en escena democratizadora en el terreno del conocimiento, y se presenta a la mirada de Groussac como un peligro 'intelectual'.[12] Dice Groussac:

"La democracia conquistará la alta civilización, como los Hunos el mundo latino: teste David cum Sibylla. Posee el sufragio universal que es su fórmula, la instrucción gratuita y obligatoria que es su molde, la prensa

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

que es su órgano. Su triunfo es inevitable. Será el más completo y pesado de los despotismos: el despotismo de la mediocridad. La forma de su instrumento omnipotente tiene toda la belleza de un símbolo: es un laminador, la máquina que aplasta para mejor informar, y realiza el ideal de la igualdad por el perfecto achatamiento. De esos cilindros de acero se escapa en hojas sueltas, toma su vuelo a las aceras polvorientas o fangosas, la biblia de los nuevos tiempos que nadie se ocupará de encuadernar"[13] (p.139)

En su evaluación Groussac identifica la democracia con el triunfo de la barbarie y señala los peligros de la igualación social como igualación cultural. Esta última es para Groussac una falacia, y es producto de una guerra, en la que la alta cultura es decapitada por la mediocridad que difunde la prensa periódica, consumida de modo masivo por quienes viven en el fango.

Por otra parte, hay en la cita un dato que interesa a los efectos de uno de los objetivos centrales de Groussac para su revista: crear un público distinto de aquel consumidor de diarios y revistas, un público especializado y consumidor de los productos de la alta cultura. El público para su revista es aquel que consume la cultura impresa en libro, y no aquello que "nadie se ocupará de encuadernar". Es importante entonces señalar que lo que esta cita explicita es una diferenciación de circuitos culturales que para Groussac deben permanecer bien separados y distinguibles.[14]

Esta diferenciación que es percibida como la condición *sine qua non* para la conservación impoluta del espacio de la alta cultura letrada, es la que el diario *La Nación* transgrede con la publicación de un folletín naturalista. La ira de Groussac en "La educación por el folletín" encuentra su motivo precisamente en el hecho del entrecruzamiento de esos dos circuitos culturales, y más específicamente, en que sea un diario como ***La Nación*** que funciona, entre otras cosas, como el espacio de reconocimiento público de la 'aristocracia intelectual', el que genera el contacto.

La escena con que se abre el artículo muestra doblemente ese cruce. Cuenta Groussac que algunos días atrás, en el *hall* suntuoso de la casa de un amigo suyo "uno de los más distinguidos clubmen de Buenos Aires", su entrada interrumpió a la esposa de este caballero quien leía el diario ***La Nación***. En la tercera página en la que había quedado abierto el diario aparece un aviso de la revista ***La Biblioteca*** y junto a él, el toque vergonzante, un aviso de cerveza *Bitter Gaillard* (primer cruce). En la parte inferior del diario se publica un folletín de Zola, con el que a juicio de Groussac, en función del carácter pornográfico del contenido, la señora de su amigo "se intoxicaba" (segundo cruce). Las acusaciones de Groussac al diario de Mitre señalan por un lado el comportamiento perturbador e improcedente del diario, que al publicar ese material se coloca al mismo nivel que la peor prensa francesa -como el ***Journal*** parisiense- , y que consecuentemente con esto, señala su inescrupulosidad en un pacto con el mercado que para Groussac también resulta impropio, y sobre todo, injusto para la clientela de la que forman parte sujetos de la calidad de Groussac. La cita que transcribimos a continuación muestra lo que Prieto llama "ese novedoso espacio de lectura potencialmente compartible"[15], en el cual para Groussac se produce el efecto contaminante:

> *"Con razón o sin ella, es muy otra aquí la función o la figuración de la prensa. Desde luego, casi no existe diferencia social entre sus principales órganos; si es cierto que el más difundido de todos prospera industrialmente merced a la masa popular, ello no importa decir que falte la otra clientela: agrega a la propia la de todos los demás. Y, sin duda, obedeciendo al menos confesable de los móviles, es como, de algún tiempo a esta parte, el antes más solemne y almidonado de los diarios bonaerenses viene corriendo tras la popularidad de mala ley que, por tales medios al menos, esperamos no alcanzará".*[16]

La cita enuncia además el sentimiento de propiedad del espacio del diario por el que esa "clientela propia" se distingue de "los demás" y remarca los efectos de la industrialización en la esfera de la cultura. Señala también una identificación entre circuitos culturales y pactos deseables. Así a la alta cultura de la clientela propia de ***La Nación*** le es propio un pacto con el Estado, mientras que el circuito popular pacta con el mercado.

Por otra parte el espacio del diario es considerado por Groussac como un espacio aprovechable no sólo para la educación "estética" sino como pedagogía moral, y por el cual como explica la cita anterior, la prensa argentina tiene una "figuración muy distinta" de la francesa. En ese sentido se leen sus preocupaciones por la circulación libre *"en nuestras casas, como 'triunfo periodístico' de* ***La Nación*** [que]*: es un manual completo de corrupción y significa un verdadero ultraje al pudor doméstico"* (p.316). Resulta así escandaloso que una de las damas de "nuestras familias" pueda tomar como modelo moral esa literatura incoveniente que publica ***La Nación*** por razones económicas. Estas críticas deben, sin embargo, enmarcarse en la denuncia de Groussac como crítico especializado de la estética naturalista *"una escuela que ya no tiene discípulos, y que por no saber renovar su fórmula invariable y tediosa, recurre, para alcanzar un éxito a cualquier ley, a la exageración creciente de sus viejos procedimientos"* (p.316).

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

Como experto literario, desde ***La Biblioteca***, su figura se proyecta en la esfera pública como la del único crítico especializado y moderno, quien lee en la literatura y busca en el arte la innovación, lo nuevo como valor. Los casos en que esta crítica se ejercita, constituyen un episodio de crítica que ostenta las características de la crítica que se observa en un campo literario constituido. En ese sentido, si la revista muestra una intención inclusiva en relación con lo nuevo en general, cuando sea la ocasión de emitir un juicio crítico, Groussac no escatimará las más feroces y certeras observaciones, a la vez que prodigará consejos útiles a los jóvenes -y no tan jóvenes-, construyendo para sí mismo el lugar del maestro. Groussac 'olvida' en estos casos la precariedad del 'mundo literario' argentino, para enseñar con el ejemplo, en qué debe consistir el debate estético. Groussac insiste en la calidad y especificidad de su saber literario, las cuales ostenta como las formas de autorización en las que se asienta su intervención, para fundar un discurso crítico con carácter polémico. *"No me meto de rondón en estas teologías"* (p.479), dice Groussac, para advertir a Darío sobre los peligros de la adaptación al castellano del metro francés usado por los decadentes.[17] Groussac juzga las obras según valores y criterios estéticos. Estos criterios específicos se manifiestan en Groussac como su poética crítica, entre cuyos puntos centrales se hallan la batalla contra la imitación, la capacidad de reconocer la calidad y el talento, y, como ya dijimos, la búsqueda de lo nuevo entendido como valor estético.

1 Gerchunoff, A. *'Reflexiones sobre Pablo Groussac'*, ***Nosotros***, Año XXIII, n. 242, julio, 1929, pp.63-67.

2 Dice Groussac en el artículo que escribe para dar por concluida la revista. *Lo cierto es que la publicación necesitaba aún del doble concurso público y oficial para tener su existencia asegurada y llegar a su completo desarrollo. 'La desaparición de La Biblioteca'*, Año III, T.8, nº24, abril, 1898, p.245.

3 ***"La Biblioteca de Buenos Aires"***, Año I, T1., julio, 1896, p.173.

4 ***"La Biblioteca de Buenos Aires"***, Año I, T1, julio, 1896, pp.161-193.

5 Tomo estos dos conceptos de Terry Eagleton en su ***The Function of Criticism. From The Spectator to Post-Structuralism***, London, Verso, 1992. Para Eagleton, la función del crítico como estratega cultural en la Inglaterra del siglo XVIII es la de comentarista, informador, mediador, intérprete y popularizador y su deber es consolidar y reflejar la opinión pública, al mismo tiempo que conducir la discusión general frente a su público. [capítulo I] El crítico como experto literario, se define, por contraposición, como el exponente de una competencia intelectual especializada.[capítulo III]

6 Año II, T5, agosto, 1897, pp.287-305.

7 Es importante señalar que para Groussac 1810 es el punto desde el cual construye la historia argentina y es el comienzo -luego interrumpido- de la Argentina civilizada e ilustrada, cuya figura central es Mariano Moreno.

8 En la frase directamente anterior con la que comienza el párrafo que transcribimos, dice Groussac: *Sin saber cómo ni sorprenderme por ello, está mi deseo realizado* p.298.

9 Año II, T6, noviembre, 1897, pp.313-324.

10 Año II, T3, enero, 1897, pp.137-151.

11 Precisa Groussac en la nota al pie de la página 139: *Claro está que aquí se trata de una estructura social, no de una forma política.*

12 Las diatribas respecto de la prensa periódica desde el ámbito de la alta cultura letrada constituyen un fenómeno relativamente común. Nos interesa señalar la coincidencia de las opiniones de Groussac y Joaquín V. González en esta cuestión. Dice González: *Nada más apropiado a la época presente que el periódico, ese libro diario donde se ecribe cada palpitación del sentimeinto público bajo todos sus aspectos. En el vértigo de la vida comercial, y cuando todos corremos a tomar nuestro puesto de labor, apenas si tenemos tiempo necesario para la lectura, la que, por otra parte, no puede, en manera alguna ser profunda ni seria. Y el diario con su lenguaje insinuante y apasionado, ocupándose de las cuestiones del momento, sintetizando el movimiento del espíritu humanao en pocas líneas, satisface la escasa necesidad de las inteligencias, nos suministra las noticias que han de marcar el rumbo de nuestros negocios, y nuestras vidas* y luego, *La prensa es un monstruo que devora en un día enormes cantidades de ideas, que luego arroja revestidas de formas multicolores al seno de la sociedad*. Tomo estos datos del escrito de González publicado en la antología de Jorge. B. Rivera ***El escritor y la industria cultural***, Buenos Aires, CEAL, 1993, pp.67-73.

13 Y continúa: *es la curiosidad instantánea, superficial, inconsistente, que alumbra con humo y llena con oquedad; la actividad en el vacío; la información pasiva sin el esfuerzo de la investigación; el succedáneo actual de la sabiduría; la moneda falsa de la verdad eterlina; el asignado que dice: valgo, y no tiene valor; el derecho a no meditar; la coartada de este delito: pensar por cuenta propia! -Santa Teresa, no Malenbranche, llamaba a la imaginación: la loca de la casa. Esa loca ya no está en casa: está en la calle, en el paseo, en la bolsa, en el tranvía, engullendo su escudilla de rancho 'igualitario', su ración de sopa boba intelectual.¡Salud al gran educador de la democracia! Su Majestad el Diario, -en latín, Ephemeris. Nace, circula y muere en un mismo día; lo recogen a la tarde las barrederas mecánicas, en una nube de polvo que simboliza la mentira, la ignorancia, la fatuidad. Pero renacerá de sus barreduras, a manera del fénix aquél. Es infatigable, inacabable, innumerable, como el microbio*. p.139

14 En su libro sobre el criollismo A. Prieto analiza el caso de la prensa periódica alrededor del 900 y señala que su crecimiento explosivo *incorporó como variante propia el registro de todos los consumidores regulares de la alta cultura letrada, anteriores o coetáneos, pero no familiares con las prácticas masivas de alfabetización. La prensa periódica vino a proveer así un novedoso espacio de lectura potencialmente compartible; el enmarcamiento y, de alguna manera, la tendencia a la nivelación de los códigos expresivos con que concurrían los distintos segmentos de la articulación social*. p.14

15 Ver nota anterior.

16 *La educación por el folletín*, p.315.

17 La sección en que este tipo de crítica se localiza es el *'Boletín bibliográfico'*.

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

COMENTARIO AL TEXTO

La lección de Groussac en La Biblioteca*: la organización cultural*

Por *Ana García*

Cada revista se asigna un espacio a sí misma en el campo intelectual, estableciendo los límites entre su propia obra y otras tendencias, declaran sus intenciones, lo que tiende lineamientos para análisis posteriores. Como se señala en este trabajo, ***La Biblioteca*** trata de hablar en nombre de una vasta sección de la opinión culta, es decir tiene ideas específicas sobre su propia identidad y su función.

Una de las tantas necesidades humanas es la de escuchar un relato y es el Estado el encargado de garantizarlo. El relato del Estado no es ficticio, aunque sí es productor de relatos ficticios. Específicamente, el Estado Liberal, que es del cual este trabajo se encarga analizando la organización cultural, necesita de la opinión pública para garantizar la democracia. Es por esto, que el Estado va a encargarse de subvencionar a intelectuales ya que ellos deben encargarse de "formar" a la opinión pública. Se establecen así, una serie de pactos. Algunos concretos, otros realizados, otros deseables. Verónica Delgado en el trabajo, señala que a la "elite" cultural y a la clientela culta de ***La Nación***, le es propio un pacto con el Estado, y que el circuito popular pacta con el mercado. Señala también que los efectos de industrialización en la esfera de la cultura provocarán que "la Alta Cultura" o "La Elite Cultural", se encuentre sometida a las leyes del mercado. Todo esto nos daría pie para preguntarnos hoy, nosotros, ¿cuáles son los pactos deseables y qué nos es propio de todo aquello?

Hay, en el texto, tres nociones en las que quisiera detenerme, a manera de interrogación: 1) lo político, 2) el poder y 3) el intelectual/escritor.

Groussac define al político: el "hombre que piensa y obra al día", "hombre especulador de hombres que como la ley de la oferta y la demanda rige también la mercancía humana"; y al escritor/intelectual como el poseedor de saberes específicos que debe alejarse, diferenciarse, conservarse inmune. Frente a esto ¿qué poder tiene el intelectual? ¿Cuál sería la relación entre el intelectual y el poder político? Porque lo que no aparece del todo desarrollado en el trabajo es el rol del Estado como mediador entre los literatos y el poder político que asigna a los escritores/intelectuales el deber de transformar la tradición, la historia socio/política en prácticas literarias.

Retomando la idea que planteó Fabio Espósito en su trabajo: *"La Tradición nacional: una continuidad en el pasado"*, la literatura debía ser una continuidad en el pasado y debía elaborar un sueño de grandeza; en este sentido ¿el proyecto cultural e intelectual de Groussac podría pensarse como la expresión de una práctica cultural europea, modernizadora, de élite, que desconfía de la civilización de masas y trata de luchar contra los jefes personalistas? ¿Se trata, en relación a las categorías diferenciadoras planteadas por David Viñas, de "el escritor caballero" o "político" y "el escritor profesional" o el "académico profesional" que surge para ocupar parte del terreno que antes era prerrogativa de la oligarquía? Queda claro en el trabajo que Groussac sostendrá constantemente una actitud contradictoria al criticar duramente a los políticos y al Estado pretendiendo a su vez que lo subvencionen.

En el transcurso de estas Jornadas Miguel Dalmaroni señaló que cada régimen político, para sobrevivir, tiene una retórica de la narración. Esto nos recuerda a Sheressade, quien o seduce narrando o muere; y si consideramos además, que el saber es la organización del mundo como texto, podríamos cerrar este comentario haciéndonos una pregunta clave que no ha sido desarrollada aquí ¿cuál es la posibilidad de producción del saber en la retórica de la narración de aquel Estado liberal?

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

Un revisionismo aleccionador. Contorno: *novela y política*[1]

Por *Nora Avaro* y *Analía Capdevila* - (U.N.R.)

En *'Imperialismo, Cultura y Literatura Nacional'*, artículo publicado en el nº 5/6 de la revista ***Contorno***, Ramón Alcalde discute y refuta el libro de Abelardo Ramos ***Crisis y resurrección de la literatura argentina***. La polémica es interesante por varios motivos. Uno de ellos señala que a lo largo de la literatura y la crítica de nuestro país en el último medio siglo los temas que ocupan a Ramos y a Alcalde no han dejado de reaparecer bajo un único y monopólico interrogante: ¿cómo se hace argentina la literatura argentina? Detenerse en las modalidades que adquiere esta pregunta en la disputa entre la flamante "izquierda nacional" de ***Contorno*** y el nacionalismo "de izquierda" más recalcitrante de Ramos, podría ser otro. No sólo porque Alcalde decide, aunque para rebatirlo de modo contundente y definitivo, discutir con Ramos, sino porque acepta los términos en que su libro piensa las *"condiciones argentinas"* de nuestra literatura: *"la relación entre lo europeo y lo nacional"*, *"el condicionamiento social de nuestros escritores"*, *"la fundamentación de una literatura revoluciónaria y popular"*; en definitiva: las maneras políticas más correctas para ser correctamente nacionales y populares. Abelardo Ramos cae, según Alcalde, en una *"distorsión política"* que lo lleva a aplicar *"métodos inconcebibles para un marxista"*. Pero aún así, aún sosteniendo un serie de equívocos inaceptables, Alcalde acepta de ***Crisis y resurrección de la literatura argentina*** el costado que considera más fructífero, el *"intento de analizar nuestra literatura en función de categorías sociológicas"*. Se trata del planteo de una *"moral de futuro"* que consideramos esencial para los intelectuales de ***Contorno*** y que parece otorgarle uno de sus rasgos más vulgarmente político: el diseño de un pensamiento programático, en el sentido en el que en una contienda electoral se presenta un programa, capaz de sentar las bases para una literatura nacional[2]. Un proyecto de compromisos serios y de responsabilidades claras que deberá dejar de lado la burguesa juvenilia de la generación martinfierrista y adoptar un espíritu adusto y grave, (*"deprimente"* opinará Carlos Correas en ***La operación Masotta***) acorde no sólo con los tiempos que corren sino también con el *"ajuste de cuentas"* que guiará la lectura de los textos canónicos de la novela argentina. Sólo en este sartreano sentido es posible pensar, para los severos jóvenes de ***Contorno***, el futuro de una literatura nacional. En el marco de esta esmerada voluntad, el reconocimiento de Alcalde a la modestísima sociología de Ramos apunta, por un lado, a concentrar esfuerzos para culminar *"en una mayor claridad de todos los intelectuales jóvenes respecto de sus condicionamientos y sus deberes para con su contorno"* y, por otro, a instaurar un método excluyente de análisis de los textos de nuestra literatura. Una incipiente sociología literaria de la que ***Contorno*** será el iniciador indiscutido y que le dará, dentro de la historia de la crítica en Argentina, una de las razones de su modernidad.

Los principios de esta nueva sociología destinada a revisar la historia de la novela se definen, de forma más acabada, en *'Terrorismo y complicidad'*, único artículo firmado colectivamente que abre el número dedicado al género. *"Este acercamiento a la novela es una toma de posición y, sin duda, un balance* -tanto de lo que creemos encontrar como de nuestras mismas opiniones. *Es parte del intento de comprender nuestra realidad, de efectuar una valoración de lo que aquí se ha hecho, y de ver a través de lo hecho. Aun no siendo la crítica la exclusiva ocupación de todos nosotros, nos asomamos a la literatura como a un testimonio"*. La elección de la novela como género válido para pensar cuestiones esenciales no sólo de la literatura sino también de los procesos históricos en Argentina tiene su origen en dos factores: la utilidad de la prosa y la homologación entre ficción y documento. El primero de estos factores deriva de las lecturas de Sartre, específicamente de las distinciones entre lenguaje-instrumento y lenguaje-objeto de ***Qué es la literatura*** y de la elección de la prosa como un *espacio de expresión* bien diferenciado del de la poesía. El melancólico mundo de la poesía no pertenece, como el de la prosa, al de los signos transparentes sino al de las palabras opacas, incapaces de nombrar. La poesía está del lado de la pintura o de la música, no del lenguaje articulado donde el compromiso del escritor no sólo se vuelve factible sino también eficiente. ***Contorno*** valorará, con Sartre, los servicios que la prosa presta a la realidad, su distintiva vocación de documento de expresión del mundo. El segundo factor, unido estrechamente a esta concepción que está en la base de cualquiera de las sociologías de la literatura, define la función y utilidad de la novela: *testimoniar "los contornos de una época"*. Los beneficios de este testimonio serán siempre históricos y sociales, y en consecuencia, para ***Contorno***, políticos. Sociales en tanto, simplemente, afirmen el cumplimiento de un rol en la sociedad de

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

los hombres; históricos en tanto describan y revelen la *situación* de una época; y políticos en tanto ofrezcan, en el movimiento de la interpretación, una versión posible de la propia realidad y del propio presente, condición de cualquier proyección (calculada) del futuro.

Aunque para ***Contorno*** el poder testimonial de la representación, su habilidad para mostrar la realidad histórica, se sostenga en el incuestionable carácter reflejo de la novela (las distintas épocas pueden seguirse sin problemas en la serie histórica y en la serie literaria en un paralelismo simple que opera por directa correspondencia de causas y efectos[3]) hay momentos, los momentos más interesantes de la revista, en que las cosas no son tan sencillas. El caso Payró, por ejemplo, que pudo bosquejar pero malogró una de las tareas esenciales para ***Contorno***: *"el descubrimiento de nuestra realidad"*. Payró, que *"hace humorismo con esos criollos de Pago Chico, está postulando secretamente una nueva ética para el hombre americano"*[4]. La condición oculta e ideal de esta nueva ética (e *"ideal"* aquí adquiere un sentido peyorativo en oposición a *"real"* como término valorado positivamente) va a distanciar la narrativa de Payró de su primitivo efecto revelador para hacerla caer en la moraleja. El humor es para ***Contorno*** también un recurso del testimonio, un *"sistema de mostrar"*[5], develador, expresivo, cuyo mecanismo de representación funciona, según los autores, de manera peculiar y define en cada caso el éxito o el fracaso de su obra. En Payró, a diferencia del humorismo en clave de Marechal, el humor trabaja en dos niveles, dos niveles disímiles que no se corresponden pero que guardan una relación necesaria. Uno de los niveles, el nivel real, exhibe en los cuentos de manera burlona un valor moralmente negativo; el otro nivel, tácito e ideal, repone el valor positivo de la moral criolla y denuncia en silencio la conducta reprochable de los personajes. Aunque de esta manera funde *"la gran temática de su obra"*, Payró fracasará *literariamente* cuando la confunda con un alegato y, embarcado en una *"dialéctica de abstracciones"*, olvide las sutilezas satíricas de su humor pagochiquense para caer en los esquemas ideales de ***Divertidas aventuras del nieto de Juan Moreira***. Pero ese fracaso literario que encuentra el origen de sus errores en un variación de la *"actitud del autor"* que desplaza *"el centro de gravedad de la obra misma a su finalidad"* será también un fracaso testimonial. En términos jurídicos el alegato es, en el proceso de búsqueda de la verdad, siempre posterior al testimonio. El alegato supone y utiliza los testimonios para dar una versión verosímil —que el alegato intenta hacer creer verdadera—, de la verdad. El alegato *sabe*, el testimonio *registra*. Cuando alega, cuando se hace sabiamente declarativa, la obra de Payró

pasa por alto, en un desconocimiento que hay que evaluar no ya en términos jurídicos sino políticos, el registro de la realidad. *"La actitud ética que Payró nos propone no se vincula ni puede referirse a nuestra realidad (...) es simplemente platónica, y su concepto de política, no es sino la idea pura de política"*[6]. La obra de Payró deja de dar testimonio en el momento en que el alegato moralizante se apodera de ella. Así, *"la voz satírica"* de sus cuentos se torna *"demasiado sabia"*, sus personajes dejan de ser *"hombres"* para ser *"esquemas"*, el *"plano ideal"* de la moral de su humorismo constriñe el *"plano real"*; en definitiva: los fines de la representación, y no importa cuán sublimes sean estos fines, descuidan las pautas propias del relato novelístico, y en ese descuido se pierde la posibilidad de *"nuestra propia expresión"*.

La lectura de la novela argentina que realiza ***Contorno*** implica algo más (y la agregación otorga seriedad e importancia política a su proyecto) que el simple acercamiento o análisis de las obras. Es, como vimos, *"una toma de posición"* y un *"balance"*. Esta actitud con la que los nuevos intelectuales deciden abordar el género importa un afán revisionista y totalizador que, para Ismael Viñas[7], tiene como propósito *"realizar el inventario de nuestra situación"*. Inventario, balance y, como ya hemos señalado, programa, diseñan los tiempos en que ***Contorno*** decide moverse. ***Contorno*** revisa, cataloga y ubica en una línea histórica trazada en función de los valores de un realismo que habrá que definir, las novelas canónicas de la literatura argentina sin subvertir el lugar al que ya las han destinado las historia o la crítica, también canónicas, de esa literatura. No se trata de recuperar o valorar algún texto marginal que las instituciones han olvidado o censurado y que vendría a reestructurar diacronías y demoler tradiciones. Aun el homenaje a Roberto Arlt del número dos de la revista (descontando las implicancias inaugurales y poderosas que dentro de la crítica arltiana y para la misma obra de Arlt tuvo la lectura de ***Contorno***) coincide con un auge de la figura del novelista que, aunque Ismael Viñas no deja de considerar de mala fe, supone un movimiento de adopción del *"ilustre muerto pobre de las letras"* que resulta común a *"las más diversas voces"*[8]. De este modo ***Contorno*** no haría más que plegarse a ese movimiento de reparación de la figura de Arlt ya instituido. Sin embargo, y con los límites que intentamos trazar, dentro de las tareas que la revista juzga imprescindibles y que definen su *"posición cultural"*, la reconsideración del pasado es prioritaria. No sólo porque posibilita una evaluación genealógica de la novela argentina que describe, interpreta y valora las obras en función de su capacidad para *revelar* ciertos momentos históricos sino, además, porque permite pensar en términos que,

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

si bien suponen una didáctica bastante modesta y estereotipada (*"de ese pasado tratamos de aprender"*[9] afirma, respetuosamente, la nueva generación), afianza a los escritores en la polémica, la crítica y la denuncia como claras opciones de *intervención* en el presente. *"Balance"* y *"toma de posición"*, dos momentos ineludibles en el proyecto totalizador de ***Contorno*** que no busca inventar una nueva tradición cultural sino sostener pero, al mismo tiempo, discutir, con posiciones propias, la heredada. Estos son los límites y los alcances de su parricidio: ni la corrección de las buenas maneras ni la irresponsabilidad en la crítica; la mesurada decisión de *"enfrentar la realidad"* para *"revisar y confrontar hechos y valores, obras y figuras, replantear nuestros problemas, convencerse de que debe lograrse un clima de diálogo y de polémica"*[10].

El realismo en la novela

El realismo funciona en ***Contorno*** como operador de la lectura crítica según el principio, como tal indiscutible, de la sobrederminación de lo histórico. Las obras se acercan más o menos a un ideal del realismo siempre que expresen, a su modo -un modo que el crítico debe especificar en cada caso- el movimiento de las fuerzas de la Historia[11]. Así, en *'Esquema de Sicardi'*, artículo firmado por Víctor Assef, se determinan el sentido y el valor del Libro extraño en función del tipo de testimonio que allí se da del período histórico en el que fue escrito, el final del siglo XIX que concluye con la segunda presidencia de Roca. Según una lógica de la expresión, tan implacable como ineludible, que supone la subordinación del orden de lo literario al orden de lo histórico a partir de una ley de causalidad directa, las dos tendencias de signo opuesto que en la novela se yuxtaponen sin articularse jamás en una instancia superior de resolución son la expresión o el signo de *"la indecisión del momento histórico"*: *"la obra de Sicardi es un producto híbrido de un momento histórico híbrido"*[12].

Paralelo y homólogo al de la Historia, el realismo es un proceso que avanza por la resolución de sus contradicciones internas. Es tarea del crítico reconstruir las etapas de ese proceso e integrarlo al de las transformaciones históricas, referidas, como se sabe, a las estructuras sociales, a partir del relevamiento de sus momentos más importantes -momentos de condensación del sentido, en los que se produce la densificación de un dato fundamental de la realidad-. El resultado de ese relevamiento, en lo que respecta al género novela, es la postulación de una serie histórica de la que Roberto Arlt es la culminación -en un sentido que a continuación especificaremos- y en la que se suceden los nombres de Eugenio Cambaceres, Julián

Martel, Francisco Sicardi, Roberto Payró, Benito Lynch y Manuel Gálvez. Serie que configura para ***Contorno*** *"la tradición local del realismo"*, y en la que cada término implica un progreso respecto del anterior y, a su vez, es condición de posibilidad de la aparición del término que le sigue[13]. Es así como, aún cuando el realismo de Gálvez no sea *"objetivo"* ni *"desinteresado"* sino *"militante"*, aun cuando esté demasiado *"cargado de intención"* y se parezca mucho al naturalismo de Zolá en su derivación costumbrista, *"hay algo* [en él] *que, a pesar de todo, se impone"*, *"algo existe allí"* -insisten los autores-: además de una cierta competencia en el manejo del tiempo narrativo, un uso correcto del lenguaje hablado, *"apto para ser instrumentalizado como lo será luego por Roberto Arlt"*[14]. Lo que diferencia a Arlt de Gálvez, y lo ubica en un estadio de evolución superior del realismo, es la conversión del *lo dado* -en este caso el habla popular porteña- en instrumento o medio de expresión de una realidad -el mundo de la ciudad-. La instrumentalización o el uso de los datos de la realidad están asociados en ***Contorno*** a la eficacia testimonial de las obras, en un movimiento doble que va de la realidad a la literatura (representación) y de la literatura a la realidad (expresión). Lo que media entre un extremo y otro es el trabajo (literario) del escritor.

En este sentido es posible afirmar que para la poética esbozada por ***Contorno*** el realismo debe tener el valor de un *deíctico*, siempre que se considere del concepto su doble propiedad de símbolo (representación de un objeto por medio de una regla convencional) y de índice (representación de un objeto a través de una relación existencial)[15]. Para las obras, para los autores, se trata de dar cuenta de lo particular, de *esta* vida, de *esta* situación, de *esta* realidad, pero esa vida, esa situación, esa realidad, por su carácter representativo, adquieren, en su calidad ejemplar, el valor (en el sentido económico del término) de lo general. En la remisión inmediata al exterior *"concreto"*, que sin embargo preserva con él una cierta distancia, efecto de un trabajo estrictamente literario que lo convierte en una suerte de muestra de lo general, ***Contorno*** encuentra la capacidad de persistencia de las obras, su grado de perdurabilidad; causa del interés presente que ellas puedan despertar en el crítico literario. Es así como de ***La Bolsa*** de Julián Martel, Antonio Pagés Larraya[16] destaca su alcance expresivo, lo que la obra *"devela y* [que] *sigue siendo, aquí y hoy, igual a aquellos días"*, *"el materialismo de la ciudad"*. Alcance del que deriva el perfil *"contestatario"* de la obra: *"**La Bolsa** enfrenta a las voces falsas y locuaces que nombraban progreso, modernidad, espíritu cosmopolita, a todas esas afloraciones del rastacuerismo, de la vanidad elemental"*.

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

Roberto Arlt: un realismo trascendente

Si bien *Contorno* le dedica a Arlt su segundo número[17], en mayo de 1954, el nombre del novelista aparece en casi todos las entregas de la revista, siempre asociado al problema del realismo. Partiendo del presupuesto de que las posiciones literarias tienen su correlato en posiciones políticas[18], el esfuerzo de *Contorno* se dirige hacia la especificación de un realismo trascendente, o lo que es lo mismo, de un *realismo políticamente correcto* -y le quitamos a la expresión el matiz irónico que tiene en la actualidad-, que sea capaz de expresar (dar testimonio de) la realidad nacional. En este sentido, el realismo arltiano importa una superación respecto de dos posiciones retrógradas, tanto en el terreno de lo político como en el de lo literario. En lo político, la literatura de Arlt implica un progreso en relación a la del costumbrismo de Boedo y de sus sucesores (Verbitsky, Castro, Varela, Daudet: autores todos *que "confían exclusivamente en la materia, en la anécdota, sin sujeción a exigencias artísticas")* y a la del virtuosismo puro, sin vida, de *"la prosa del decoro"* (Bianco, Mujica Láinez, *"que trabajan sobre una materia inexistente"*, presentando un mundo sin remisión al mundo real)[19]. En lo político, por una correspondencia simple y directa, Arlt -tanto lo que hoy llamaríamos su *"imagen de escritor"*, como su obra- es la síntesis superadora de la izquierda tradicional -de allí la disputa que por su figura *Contorno* mantiene con el Partido Comunista[20] - y del falso liberalismo de los representantes de una burguesía en decadencia.

El realismo de Arlt es *auténtico*[21] en tanto produce *una "transfiguración artística de la realidad"*, equidistante de la excesiva inmediatez del costumbrismo y de la distancia extrema del puro virtuosismo, promotores los dos de una mistificación de lo real. Operación compleja de la que *Contorno* analiza tres aspectos: la actitud del autor frente a la materia representada (*"la sinceridad de Arlt"* o el carácter confesional de su literatura), la verosimilitud en la presentación de situaciones y personajes (la eficacia de la asunción de cierta geografía local y la caracterización de *"el hombre de Arlt"*) y la constitución de un lenguaje literario propio, *"uno de los pocos lenguajes que hemos tenido"*, según la apreciación de David Viñas.

En la valoración de este último punto *Contorno* es contundente: *"la lengua que* [Arlt] *usa naturalmente, la que le aflora cuando se expresa a sí mismo, ese dialecto inventado por él en tanta medida como el lenguaje familiar porteño, pobre, ruda, es ya en sus manos un instrumento que da expresión al alma, una lengua que se está legitimando cuando es él el que construye sus anhelos"*. Se trata de una lengua en formación, que se remonta sobre su materialidad, *"lejos de toda pretensión folclórica"* y de *"todo alarde artificial"*. Una lengua que surge, ella también, de la síntesis superadora de dos tendencias presentes en su obra: la que lo lleva a una adhesión circunstancial al lunfardo, lenguaje *"pobre, vulgar, material"* y la que, con cierta pretensión impostada, lo sumerge en un lenguaje *"afectado"*, *"desmayadamente literario"*. En suma, una *lengua nueva*, recreación literaria del habla porteña, que en tanto no se complace en la constatación de lo pintoresco, ni se pierde en la gratuidad de un esteticismo falsario, es apta para expresar *"el drama del hombre urbano"* en lo que tiene de particular, y allí mismo, en su proyección nacional.[22]

Podría afirmarse que es aquí donde comienza una verdadera revalorización de la literatura de Arlt, de lo que en ella excede los límites propios de las estéticas tradicionales de la representación. Tal vez la crítica arltiana, de *Contorno* en adelante, no haya hecho más que tratar de darle un sentido y una explicación a esta afirmación de Ismael Viñas en el artículo antes citado, que tiene la forma de una petición de principio: *"Sería necesario hablar mucho sobre el realismo respecto de Arlt, y, ante todo, determinar qué se entiende por tal. Pero, salvo que se le de una acepción entrecomillada y beata, todo realismo fue trascendido para siempre en el final de El juguete rabioso..."*.

Conclusiones (propuesta de discusión)

I. El problema de la relación entre política y literatura se plantea en el discurso crítico de *Contorno* como un *topos*, como un lugar común que recorre los diversos artículos, manteniendo para cada término (*"política"* y *"literatura"*) casi el mismo valor, de acuerdo a un presupuesto de base marcadamente historicista que sostiene una causalidad simple. Aunque no siempre aparece de un modo explícito, es la categoría de *autor* la que funciona como *término de la mediación*, entendiendo por autor al sujeto inmerso en las coordenadas de la Historia, condicionado por sus determinaciones de clase, con un margen de libertad que consiste en la superación mayor o menor de esas mismas determinaciones. De allí se deriva una *moral de la sinceridad*, que no es más que una de las especificación de la teoría del compromiso que tiene en cuenta, fundamentalmente, la relación del autor con la materia representada, o, en términos más precisos, su *"actitud literaria"*. Esta relación, que no necesariamente se mide en términos de voluntad por parte del autor, explica el *biografismo* típico de *Contorno*, que se manifiesta en la tendencia a leer las obras desde una coordenada que refiere, sin gran-

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

des problemas, la obra a la vida del autor. En ese espacio, por cierto reducido, que se constituye entre obra y autor, se puede reconocer la postulación de un incipiente "compromiso de la forma", o, en términos de ***Contorno*** *de "responsabilidad de la creación"*. Tal la exigencia de David y de Ismael Viñas para con Marco Denevi cuando leen ***Rosaura a las diez***. Para los Viñas, Denevi no acepta *"los riesgos formales"* de la elección del procedimiento de *hacer hablar* a los personajes, *"los mismos riesgos que, aun fracasando, asumieron los autores de la picaresca española, Payró, Güiraldes"*[23].

II. Pero también es posible leer *lo político como dimensión de la palabra crítica*, dimensión que pone en juego una particular relación con el tiempo de la Historia, en la que se realizan un tono, una sintáxis y una retórica. Un tono de gravedad propio de quien asume la responsabilidad de cumplir con la tarea que le ha sido asignada por la Historia. Una sintaxis argumentativa que trata de descomponer las antinomias del corpus de la literatura nacional (antinomias que son también las de la cultura argentina) con la intención de proponer síntesis totalizadoras. Una cierta retórica voluntarista que en los momentos en que enfatiza el *deber ser* se resuelve en un optimismo programático.

Evaluado desde esta perspectiva, el discurso de ***Contorno*** *es intervencionista*, en el sentido político del término: interviene en las cuestiones de la *polis* para expedirse sobre ellas. (Recordamos aquí que la tercera acepción de *"política"*, de la vigésimo primera edición de la R.A.E., del año 1992, la define como *"actividad del ciudadano cuando interviene en los asuntos públicos con su opinión o de cualquier otro modo".)*

Así concebido, el trabajo crítico de ***Contorno*** se propone como tarea, en el marco del debate cultural sobre la identidad nacional, la de interpretar el pasado en función del presente para sentar las bases de un futuro posible. Para ***Contorno***, la condición nacional de nuestra literatura es incipiente. Hay el comienzo de una expresión propia - que la revista no hace más que señalar en las obras y en los autores-, y un futuro diferido pero no incierto, del que se quieren sentar las bases.

Notas

1 Este trabajo pertenece a un proyecto de investigación más amplio sobre las revistas literarias en la década del 50.

2 Las características de este programa varían según se trate de uno u otro de los escritores más representativos del espíritu de ***Contorno***. Sin embargo, en esa variación de intereses pueden rastrearse algunas constantes. En el caso de los Viñas, por ejemplo, el claro intento de evaluar, en la lectura de la novela argentina, las condiciones para un realismo trascendente (ver infra). También el interés por definir las posibilidades de una "cultura proletaria" o "popular" que descrea de cualquiera de los modos del populismo y que para Alcalde debe pensarse en los términos de ***Literatura y Revolución*** de Trotsky: *"no bajar la alta cultura al nivel del pueblo sino levantar el pueblo a la alta cultura"*. Desde este lugar pueden leerse, además de la postura más claramente marxista de Alcalde, las críticas al realismo ingenuo de los escritores sociales, y al costumbrismo y folklorismo de los regionalistas (ver infra).

3 *"**El matadero** de Echeverría y **Amalia** de Mármol para la trágica época rosista; **Una excursión a los indios ranqueles** de Mansilla para el confuso período sarmientesco; **La gran aldea** de Lucio V. López, **Juvenilia** de Cané y la inesperada obra de Cambaceres para la época posterior a la capitalización de Buenos Aires, **La Bolsa** de Martel para el momento perplejo del 90; **El libro extraño** de Sicardi y **Teodoro Foronda** de Grandmontagne para la última década del siglo; Payró para el final de los satisfechos gobiernos de Roca, ciertas obras de Gálvez y algunas de Arlt para el período yrigoyeniano o para el oscuro hiato de la revolución setembrina"*. David Viñas: *' Benito Lynch: la realización del **Facundo**'*, en ***Contorno*** nro. 5/6, op. cit.

4 Guillermo Steffen: *'Bosquejo de nuestra propia expresión': Payró* en ídem.

5 Cf. Noé Jitrik: ***'Adán Buenosayres'**: la novela de Leopoldo Marechal* en ídem.

6 Guillermo Steffen: op. cit.

7 Creemos que la figura de Ismael Viñas es decisiva a la hora de pensar y definir tanto las condiciones como los postulados de la nueva generación que se expresa en ***Contorno***. Cf. *'La traición de los hombres honestos'* en ***Contorno*** nro.2, mayo de 1954 y *'Algunas reflexiones en torno a las perspectivas de nuestra literatura. Autodefensa de un supuesto parricida'* en ***Ficción*** nro. 15, setiembre-octubre de 1958, artículo al que pertenece la cita que sigue.

8 Las expresiones son de Ismael Viñas en *'Una expresión, un signo'*, ***Contorno*** nro. 2, op. cit.

9 Ismael Viñas: *'Algunas reflexiones en torno a las perspectivas de nuestra literatura. Autodefensa de un supuesto parricida'*, en ***Ficción***, op. cit.

10 Ismael Viñas: *'Una expresión, un signo'*, op. cit.

11 En *'Realismo fantástico y pensamiento real'* (***El Cronista Cultural***, 15 de marzo de 1993), Jorge Panesi caracteriza a la crítica sociológica argentina como *"crítica realista"* en el sentido en que plantea una fuerte relación de servidumbre de la literatura respecto de la Historia. En este punto habría que determinar en particular el vínculo que ***Contorno*** mantiene con ***Mímesis*** de Auerbach.

12 ***Contorno*** nro. 5/6, op. cit. Presentadas bajo la forma de pares opositivos, esas dos tendencias se especifican como *"idealismo moral"* versus *"realismo ingenuo"*, *"totalidad zoliana"* contra *"fragmentarismo romántico"*, *"sinceridad objetiva"* frente a *"falsedad tipificadora"*, etc.

13 Creemos que el caso de ***Adán Buenosayres*** de Marechal, incluido también en esta tradición, merece una consideración aparte por su relación con el martinfierrismo.

14 Molinari, Marta C. (Seudónimo de David e Ismael Viñas): *'Manuel Gálvez: un realismo impenitente'*, ***Contorno***, nro. 5/6, op. cit.

15 Jackobson, Roman: *'Los conmutadores, las categorías verbales y el verbo ruso'* en ***Ensayos de lingüística general***, Barcelona, Ariel, 1984.

16 *'Julián Martel y la ciudad hostil'*; ***Contorno*** nro. 5/6, op. cit.

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

17 La mayoría de los artículos que allí aparecen están escritos por David e Ismael Viñas (algunos firmados con seudónimos); también escriben sobre Arlt Francisco J. Solero y Adelaida Gigli.

18 *"Posiciones literarias y posiciones políticas son dos vertientes de una análoga posición cultural: los escritores no hacen más que expresar a su modo lo que los demás expresan en la acción"*. Viñas, Ismael: *'Algunas reflexiones en torno a las perspectivas de nuestra literatura. Autodefensa de un supuesto parricida'*, op. cit.

19 Viñas, David: *'Realismo, virtuosismo y técnica*: Juan Goyanarte'; **Contorno**, nro. 5/6, op. cit.

20 Para la polémica con los comunistas cfr. 'Arlt y los comunistas', **Contorno** nro. 2, op. cit.

21 En una bibliográfica sobre la novela de Valentín Fernando, ***Desde la carne***, aparecida en la revista **Centro** nro. 5, en mayo de 1953, Adelaida Gigli opone *veracidad* a *autenticidad*, haciéndole corresponder al primer término la vana presunción de verdad y al segundo, la de efecto de realidad.

22 Ismael Viñas: *'Una expresión y un signo'*, op. cit. En este artículo, uno de los mejores del número, se lee: *"El hombre que Arlt descubre es el de nuestra urbe, cifra a su vez del país"*. (Subrayado nuestro).

23 ***Rosaura a las diez***, premio Kraft, artículo firmado con el seudónimo Marta C. Molinari, ***Contorno***, nro. 7/8, julio 1956.

Discusiones en torno a La Opinión Cultural *(primeros años)*

Por Gabriela Baby (U.B.A.)

Introducción

La introducción de este informe pretende dar un panorama acerca del contexto de producción del objeto a analizar. Profundizar el panorama de la clase intelectual de los setenta -productora y receptora de ***La Opinión Cultural***- es tarea a realizar.

La sociología como una ciencia social en auge durante las décadas del sesenta y setenta permitía explicar desde un discurso científico la complejidad de la trama social. Bajo la plantilla marxista, la sociología no solo daba explicaciones racionales acerca del funcionamiento social sino que a través de la idea de lucha de clases y, confiada en el desarrollo y avance del hombre en sociedad, arriesgaba ciertos pronósticos futuros. Durante estas décadas, el cambio social futuro, el socialismo, no era elemento de discusión, sino que ocupaba en el imaginario social - de la clase política e intelectual- el lugar de la certeza.

Durante la década del 70 los diversos grupos creados y nutridos en la ideología de los 60 intentaron poner en práctica el modelo social pensado. Las ideas de los 60 se toparon en la práctica - es decir, en los 70- con la fuerza no de otras ideas sino con la fuerza de la coerción física. La represión militar a través de la violencia ejercida sobre los cuerpos canceló la discusión ideológica con el poder.

Pero antes de este brutal silenciamiento y durante la época de florecimiento intelectual y creativo se conformaron la teoría de la dependencia y el boom latinoamericano. Estos dos grandes ejes -retroalimentándose constantemente- organizan de alguna manera nuestros objetos de análisis futuros, porque ejercieron el peso suficiente para dejar su huella grabada en nuestro objeto de análisis: el suplemento ***La Opinión Cultural***.

Determinada por su lugar de pertenencia -intereses de clase que engloba tanto lo social como lo económico- la intelectualidad de los '70, pese a sus enunciados de alto contenido popular, no pudo establecer ese puente o conexión pretendida entre intelectuales y trabajadores. Las depuradas ideas de liberación no eran producto de la clase

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

a liberar (obreros, marginados, etc.) sino de la intelectualidad.

Creo que aquí se centra el principal conflicto del campo intelectual de los setenta reflejado en el suplemento de cultura de ***La Opinión***, aunque dicha conflictividad se establece cuando se lee o analiza el material desde una óptica diferenciadora, desde la óptica actual. En su propio contexto, la politización de las categorías críticas y literarias no solo no fue percibida como una postura del momento sino que para quienes protagonizaban la época, constituía la forma definitiva de leer o de producir crítica literaria y periodismo. Definitiva, digo: definitivamente articulada con la nueva mirada -iluminadora- que se tenía de esa compleja trama llamada sociedad.

Civilización o Cultura

En este punto el informe esboza un resumen acerca del conflicto entre la civilización constituida por los objetos artísticos y críticos que retroalimentan el establishment opuesto a los elementos innovadores que presionan desde diversas zonas de la cultura.

A partir de la definición de cultura propuesta por Raymond Williams en ***Marxismo y Literatura***[1] se puede pensar a los distintos objetos culturales -y un suplemento dominical de cultura lo es- como un discurso en el que se plasma un discurso crítico de un orden establecido de costumbres, prácticas e ideología que el autor de dicho ensayo denomina "civilización".

Opuesta al concepto de civilización -concebido desde el capitalismo como rector y protector de las normas, gustos y elecciones estéticas de una sociedad-, la cultura se propone como el discurso vocero de los gustos populares, legitimados por su procedencia.[2]

Bajo la impronta del marxismo, Williams analiza los fenómenos culturales y literarios. Creo que la colocación teórica es valida para abordar el análisis del campo cultural de los 70, época en que la ideología, en especial el auge de la teoría marxista y la discusión política de otras concepciones, impregnaba las prácticas sociales y culturales. Es decir, como testigos y protagonistas del Cordobazo (1969) y las luchas obreras y estudiantiles que sobrevinieron después, la producción cultural está alimentada y sustentada por la discusión acerca de un gobierno popular, la proscripción del peronismo, la transformación revolucionaria, el socialismo como sistema de organización de una sociedad, la teoría de la dependencia, el clasismo como plantilla teórica desde la cual ordenar la lectura e interpretación de la sociedad capitalista, la inminencia de la insurrección popular a la luz de la Revolución cubana, el Mayo francés y los movimientos armados en Latinoamérica. Sobre este plafón, apoyados en este piso altamente politizado los intelectuales de los 70 contribuyeron a la discusión ideológica a partir de la elaboración y puesta en circulación de determinados objetos culturales.

María Sondereguer, en su análisis sobre la revista ***Crisis*** sostiene: *"una cierta jerarquía se estableció en esta relación: el campo político produjo efectos de dominación simbólica sobre el campo cultural recortando, para este las problemáticas asumidas. En esta articulación, que aspiraba a diseñar un pensamiento específicamente nacional, se postulaba la lucha por la identidad, la defensa de una memoria propia, la reivindicación de un cierto patrimonio cultural y, en consecuencia la reformulación historiográfica".* [3]

La civilización era leída como la vocera del capitalismo mientras que la cultura era un campo de elementos que desde diversos ángulos se oponían a esta idea rectora de civilización.

La cultura funcionaba como una zona de oposición -no sólo discursiva sino fuertemente ideológica- a la civilización, al discurso oficial. La cultura era un lugar desde donde debatir ideológicamente no solo acerca de la legitimación de un gusto, la imposición de determinado estilo o la puesta en alza de determinadas mercancías del mercado cultural, sino que la cultura era una zona de lucha fuertemente ideologizada en la que se proponían sistemas políticos.

Eran objetos de esta propuesta cultural: el cine europeo y el surgimiento del cine latinoamericano, la poesía revolucionaria (teñida de ideología y muchas veces escrita por autores que más que ostentar su calidad literaria ostentaban una pertenencia de clase), el teatro independiente y las vanguardias que desde las tablas hacían denuncias políticas.

Aníbal Ford en ***Crisis*** Nro. 18 sostiene que *"el rol particular que juegan los procesos culturales en la liberación de los países del Tercer Mundo los ha llevado a plantearse los problemas de política cultural desde una perspectiva muy diferente a las de las metrópolis. Estos planteos, de los cuales el peronismo fue precursor en muchos aspectos por el énfasis puesto en la cultura popular, la importancia dada a los medios y el trabajo cultural y su concepción antropológica de la cultura, son parte de un proceso donde queda mucho por elaborar y revisar. Pero lo cierto es que lo afirmado al principio exige no sólo no marginar vastas zonas de la cultura, como siempre se ha hecho, sino también integrar en el análisis los aspectos laborales, legislativos, económicos que influyen o determinan la producción cultural".*

Contextualizar políticamente la literatura y la cultura: esa era la operación insoslayable del campo intelectual de los setenta, y esa es su invalorable herencia.

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

La Opinión

La Opinión salió a la venta el 1 de mayo de 1971. Se presentó ante los lectores como un diario con contenidos concisos, exento de noticias "poco importantes" y sobre todo de opinión. Pocos días antes de su aparición, mediante una campaña publicitaria, ***La Opinión*** señalaba algunos de los rasgos que lo diferenciarían del resto de los diarios. En ese anuncio y contra *"la abundancia de sensaciones impresionantes y la escasez de explicación"*[4] que presentan otros diarios, ***La Opinión*** se autodefine como el diario de información selecta, concisa, importante que además permite opinar y crear opinión en los lectores. Ya no se trata de sostener una noción transparente o purista de la información, sino que desde el título y desde la propuesta editorial, el diario, ejerce e invita a ejercer opinión.

"Nuestra actitud informativa además de selectiva y analítica es serena. Desdeña el sensacionalismo, pero también la solemnidad. Cree que el lenguaje no es un campo de experimentación literaria sino un vehículo para la transmisión de hechos e ideas. No lo irritaremos tratando despectivamente temas o personas que usted respeta, ni le complicaremos la vida con frases rebuscadas. Este diario será un placer para usted, no un problema".[5]

El diario entonces selecciona, y opina. Promete además al lector obtener placer de esta lectura. Separa los sucesos de las noticias y ofrece al lector solamente lo importante[6]. Se promociona como un diario aliado de un lector práctico que no solo requiere estar informado y tener opinión acerca de las noticias sino descartar de antemano los sucesos que no son importantes. Por otra parte, sugerir placer a partir de la lectura de las noticias no deja de ser una propuesta innovadora.

El suplemento de cultura, en cambio, y las zonas de cultura que integraban cada vez más ampliamente las últimas páginas del diario ofrecen al lector poca concisión. Por el contrario, el suplemento ***La Opinión Cultural*** presenta tres pliegos de fuerte densidad textual. Exceptuando el dibujo de tapa -casi siempre una ilustración de Hermenegildo Sábat- y algunas ilustraciones y/o fotos internas, ***La Opinión Cultural*** es una publicación de alta densidad textual. La mayor parte de los suplementos analizados presentan un gran porcentaje de fragmentos de novelas, cuentos y poesía. La opinión de quienes dirigían el suplemento de cultura se da fuertemente en la selección de textos, en el recorte del corpus. La presentación de un libro, por ejemplo, es la excusa para citar un amplio fragmento, cuando no se dedica todo el suplemento a un autor o a un poeta. La opinión cultural ofrecía al lector abundante material de lectura para su domingo. En sentido inverso del diario -que extractaba las noticias- el suplemento cultural abundaba en fragmentos de cuentos, novelas y, en la época de Juan Gelman como director, amplias zonas de poesía.

El suplemento no solo presentaba gran densidad textual -fragmentos de cuentos o novelas, extensos reportajes, etc.- sino que además, presentaba autores que no concordaban con los parámetros impuestos desde el sistema ideológico del diario. Ver esta zona de tensión me parece eje del trabajo futuro.

En ***Paren las rotativas***, Carlos Ulanovsky dedica un capítulo a los años setenta, denominado *"Noticias de los años de fuego"*, en el que comenta los virajes del diario respecto del gobierno. *"...el diario nace durante la presidencia de Lanusse, opuesto al sector liberal que el militar encabezaba y más cercano a posiciones nacionalistas. Luego, por el antiperonismo de Timerman, impulsó el Gran Acuerdo Nacional -base de la política lanussista-, previo al retorno de Perón y a la salida electoral de marzo de 1973. En este momento el diario privilegia las relaciones con el equipo económico a cargo de José Ber Gelbard. Hasta la muerte el general, en 1974, su discurso coincide con el tono conciliador y moderado que tuvo Perón en los últimos tiempos. Al morir Perón, el diario abre una etapa de claro entrenamiento a Isabel Martínez, López Rega y la Triple A."*.[7]

Será interesante analizar el giro político del diario en función de la publicidad. Dice Schmucler: *"cuando el Estado le retiró la publicidad (...) concluyeron los escarceos antigubernamentales; cuando la amenaza puso en peligro su existencia, la autocensura fue despiadada. En apenas un año **La Opinión** neutralizó el discurso de sus páginas y conservó las formas huecas de su propuesta inicial"*.[8]

Interesante será observar y analizar también el cambio del suplemento a partir del cambio de dirección. Juan Gelman fue el editor hasta que en 1975, un conflicto entre los trabajadores del diario y Timerman terminó con la armonía reinante y Gelman fue desplazado del lugar de editor. Entonces aparece en ese cargo Luis Gregorich. Será interesante analizar las transformaciones que sufrió la publicación al cambiar sus editores.

También se podrá avanzar en el análisis del Suplemento durante la dictadura. Entonces, en este plano de la investigación, el análisis pretende avanzar en la relación que determinados factores externos -relaciones laborales, relaciones con el gobierno y relaciones con los anunciantes- van produciendo determinadas elecciones en el discurso del diario y del suplemento cultural.

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

Antecedentes

No podemos omitir el antecedente fundamental sobre el que se apoyaba ***La Opinión Cultural***. En principio el auge editorial de la década del sesenta que desde EUDEBA y más tarde desde el Centro Editor de América Latina ponía en práctica la divulgación de textos y temas científicos, históricos y literarios, hasta entonces acotada a un ámbito menos masivo. La Serie Siglo y Medio de EUDEBA que apareció hasta 1966 fue sin duda antecedente del proyecto del Centro Editor. Ambos proyectos, montados sobre la necesidad de la divulgación, intentaban incluir a un público más amplio. Los equipos de editores, críticos y autores que trabajaban para EUDEBA y para el Centro Editor más tarde colaboraron con la revista ***Crisis*** y con ***La Opinión Cultural***, ajustando su propuesta a las necesidades de un público aún más amplio (los libros no son tan masivos como los diarios) sin perder el objeto de análisis y divulgación. Entonces, la literatura, el cine europeo, la poesía y ciertos objetos de circulación académica o restringidos a circuitos intelectuales aparecen en el suplemento.

La revista ***Crisis*** y el suplemento de cultura del diario ***La Opinión*** no solo compartieron redactores y colaboradores sino que además, el horizonte de lectores sostenido en ambos medios encontraba amplias zonas de intersección temática y de público. El profesional informado, crítico, activo, perteneciente a una clase media progresista, era el potencial lector al que se dirigían ambas publicaciones.

Para este intelectual progresista enmarcar la cultura en el campo de las prácticas populares y rescatar las producciones marginadas del territorio de la cultura era un acto revolucionario, no solo por la novedad y osadía que suponía la colocación de objetos populares en el mismo plano de la cultura letrada, sino además porque este gesto de recolocación de los gustos suponía un acercamiento, una aceleración de ese paso -indiscutible- que era la revolución.

Como una operación fuertemente generacional, los hacedores del Suplemento de Cultura producían en otros ámbitos las condiciones de lectura necesarias para poder abordar el propio objeto cultural. Integraban este marco: la revista ***Crisis***, la revista ***Los Libros***, y el antecedente de la revista ***Primera Plana*** (1962-1969)[9]. Dentro de este abanico de lecturas, y suponiendo un lector avezado, dueño de determinadas competencias culturales, necesidades informativas y aptitudes (hablaremos mas adelante del lector supuesto y propuesto por el mismo diario) ***La Opinión cultural*** se presenta como objeto cultural innovador que además repercute en otros periódicos que comienzan a modificar (modernizar) su tradicional estilo.[10]

Este primer acercamiento permite entonces analizar las relaciones con la esfera política que se pueden aun hoy leer en la colección del diario y del suplemento. Por otra parte se pretende analizar el vínculo que el suplemento tenía con otras publicaciones de la época que funcionaron también como importantes antecedentes de nuestro objeto de análisis.

Además me parece interesante analizar la influencia del diario en otros medios y la reconfiguración del campo de publicaciones periódicas que aconteció a partir de la aparición de ***La Opinión*** y de ***La Opinión Cultural***.

Discusión Uno: ¿De qué trata el suplemento?

Una publicación periódica es un conjunto de textos en donde conviven diferentes voces, posturas y perspectivas. Llamado a abordar un territorio tan vasto como la cultura, el suplemento dominical de ***La Opinión*** presenta un corpus de textos y temas por demás heterogéneo. Organizar ejes de lectura que ordenen esa heterogeneidad es tarea futura.

Por ahora hemos podido diferenciar por lo menos dos grandes propuestas que conviven en el suplemento y que denotan un debate de la época que a nosotros nos es válida como punta de lanza del análisis. Por un lado, la publicación presenta un corpus de objetos culturales que se pueden diferenciar de la civilización o propuesta oficial. Constituyen este corpus la poesía de vanguardia, el tango, la historieta, el análisis de la novela rosa desde una perspectiva crítica y el incipiente surgimiento del rock nacional: elementos culturales que en aquel momento resultaban una verdadera innovación. Autores consagrados por el gusto popular pero marginados por la cultura oficial o civilización.

Algunas citas interesantes:

El 7 de mayo de 1972 Carlos Ulanovsky publica un reportaje a Luis Alberto Spinetta que acababa de presentarse con su nuevo grupo, Pescado Rabioso. En el reportaje Spinetta decía: *"sentirse enfermo es sentirse impotente frente a la realidad de la vida. Frente a la represión, por ejemplo. No poder contestarle a un policía, 'dejate de jorobar, no me molestes, basta'."* Ulanovsky entonces preguntaba: *"¿Qué te impide decirle eso a un policía?"* respuesta: *"una elección. En esa elección está depositada la confianza que yo le tengo al lugar que estoy ocupando en este momento y no al lugar que ocuparía en un calabozo, por ejemplo, suponete, ¿viste?"*. El periodista pregunta: *"¿qué es la represión para vos y tus amigos?"*. El joven rockero contesta: *"es no sólo la represión policial sino otra enorme*

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

cantidad de cosas. Es toda la represión que hay en cada uno de los miembros de esta sociedad, pero su expresión máxima es la represión policial. Pero está igual en el almacenero de la esquina, como en un vecino, como en cada uno de los que no les puedo dar amor, ni recibir amor de ellos. Lo que más me raya es la injusticia".

De la misma manera, como un telón de fondo, cada línea del suplemento está teñida de un claro enfrentamiento con el poder.

Los ejemplos se propagan: Paco Urondo, el mismo domingo publica una nota titulada *"Abuelos y bisabuelos de la poesía argentina"*. En este artículo Urondo reivindica la actividad literaria de Bartolomé Hidalgo, contrapuesta a la actividad política del Salón Literario. Sin embargo, permite acceder a una lectura política de los versos de Hidalgo: *"raro es el acontecimiento político que no se haya consignado en un cielito"*. La lectura de esta zona de la gauchesca le da a Urondo la posibilidad de enunciar lo siguiente:

"Hidalgo inicia un tipo de poesía que termina con Hernández. El mundo que ellos vivieron desapareció, no así el motivo de su desdicha. El mundo de Gutiérrez, más culto, continúa. Los gauchos fueron derrotados, prácticamente extinguidos. Con ellos su lenguaje, su política de emancipación. Renacerán - lenguaje y política- pero ya impregnados por los nuevos signos culturales de otra época que los harán mas dificultosamente deslindables. Integrantes de las distintas clases ya no hablaran tan distinto, ya no vestirán de manera tan diferente. La infiltrada personalidad de Gutiérrez tiene (a pesar de sus limites) que ver con estos tiempos, también infiltrados. Con este encuadre, rescatar aquella sensibilidad política, efectivizarla, no será tarea fácil, pero la única alternativa que hará posible que una poesía, aquí, encuentre su destino, pueda configurarse".

Me parece interesante ver cómo desde dos perspectivas diferentes (rock y poesía gauchesca) se tematiza el conflicto con el poder central. En un caso la represión policial y la auto represión de la gente, señalada por Spinetta. En otro caso la represión del gaucho, y la reivindicación de una voz poética popular, silenciada por políticas literarias que se establecieron -según Urondo- desde el Salón Literario, desde los inicios de la literatura nacional.

Una línea de trabajo es rastrear como desde estos objetos culturales populares se disparan líneas de fuerza que atentan contra la cultura establecida desde el poder central (civilización en términos de Raymond Williams).

Pero también podemos diferenciar un segundo corpus -verdaderamente llamativo a la luz de los '90- conformado por lo que podríamos llamar "autores socialmente marginados". Integran este corpus textos producidos por personas política o socialmente marginadas y perseguidas. Encontramos entonces poesía producida por indios latinoamericanos, el diario de un preso político, cartas desde el exilio de un dirigente estudiantil, etc.

Por ejemplo, el domingo 14-05-1972 ***La Opinión Cultural*** publica poemas de Javier Heraud, un joven guerrillero peruano, miembro del FLN de Perú y muerto en el campo de batalla.

Se trata de textos fuertemente impregnados de un valor más que literario estrictamente ideológico. Este corpus no sólo funciona desde los márgenes de la cultura oficial, sino que se organiza a partir de una cualidad civil de sus autores: siempre se trata de personas crudamente marginadas de la sociedad.

La colocación de estos objetos discursivos no es estrictamente literaria. Creo que a la luz de una lectura actual el sentido de la colocación de estos textos se desvanece. Pasados más de veinte años, la selección de poemas de indios, negros y los textos de torturados y marginados, revelan con toda su fuerza el carácter estrictamente denunciante de su razón de estar en el suplemento, junto con Roberto Arlt o el tango o el rock.

Creo que en este gesto se juega una política que excede las intenciones de conformar un nuevo espectro cultural o literario. No se trata ya de proponer un programa de lecturas, sino de presentar y hacer circular la voz del oprimido, la voz del otro que aparece. Es claramente el lugar del "intelectual solidario" que cede espacio al desplazado de la sociedad.[11]

El gesto intenta enmarcar la cultura en un plano social. El suplemento propone con esta yuxtaposición de elementos presentar la cultura como un corpus complejo atravesado no solo por las presiones o luchas del campo cultural (el tango como objeto cultural a reconocer, junto con el desplazamiento elocuente de Borges, por ejemplo) sino que a la vez reformula la idea de cultura y recoloca dentro de esta categoría textos que solo tienen el peso de su demanda política y están coyunturalmente determinados.

El marco de lectura de estos textos se conforma fuera del suplemento, y fuera de la literatura. Fuera de todo margen de lectura canónica o anti canónica, estos textos solo podían leerse desde el plano político - ideológico. Estaban allí porque estaban impregnados de una ideología y eran voceros de determinadas demandas de clase. El gesto de los responsables de ***La Opinión Cultural*** (y ***Crisis*** que también incorporaba este tipo de textos) era sin duda traer la voz del oprimido con quien el intelectual comprometido, el intelectual socialmente comprometido, debía solidarizarse y hacerle un espacio dentro del nuevo panorama que proponía como cultura.

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

Discusión dos: ¿Poetizar o politizar?

En 1972 Cesar Fernández Moreno publicó un artículo bajo este sugerente título. En este texto enuncia: *"El escritor, por fin, se desfasa peligrosamente cuando se consagra a la política, donde las exigencias sociales y económicas imponen a la creación poética, por así decirlo, el insalvable peso de la historia"*.[12]

Fernández Moreno diferencia tres utilidades o formas de concebir la poesía a partir de la colocación del acento o interés especial en alguna de las partes del sistema de lectura y circulación de la poesía. *"Los que por fin enfatizan la importancia del sujeto receptor, afirman que la poesía sólo es la posibilidad creada por el hombre de producir efectos en un tercero". "De aquí todas las poesías sociales* -dice Fernández Moreno- *y quien dice sociales dice políticas; este es el género de poesía más fácilmente oído en nuestros tiempos, que Toynbee llama revueltos, hasta el punto que tiende a hacer también de la poesía una 'cosa otra': una política, precisamente."*[13]

Desde este punto de vista Fernández Moreno discute con la intelectualidad que subordina el discurso poético a la necesidad política. Creo que hay aquí una clave para leer el sesgo de cierta zona de textos hecha por el staff de ***La Opinión Cultural***.

"Subsumir la tarea poética a la tarea política" es desviar el camino de la poética. Si hacer poesía consiste -en términos de Fernández Moreno- en conocer la realidad (interior, objetal, espiritual), la política, por el contrario, tiene que ver con operar transformaciones sobre esa realidad.

En el mismo artículo Fernández Moreno describe la búsqueda de la identidad nacional de la literatura argentina y latinoamericana. Analiza las distintas búsquedas que Macedonio Fernández, Borges, Girondo, Güiraldes y Martínez Estrada realizaron buscando la definición del ser nacional. Todos estaban preocupados por definir el ser nacional. La diferencia que establece el autor se da entre definir y construir: *"Los parapoéticos militantes van mas allá: tienden no ya a definir, sino a construir esa nacionalidad"*, dice el autor y me parece iluminadora la idea de "construir", porque el campo intelectual de la época hacía fuerte hincapié en la idea de construcción: se trataba entonces de construir una nueva sociedad, un hombre nuevo y por supuesto una nueva literatura, un nuevo corpus de textos consagrados y legibles.

La operación tiene que ver con la construcción de un corpus vasto al que se incorporan determinados productos de la industria cultural -destinados a y consumidos por un público amplio (por ejemplo el rock)- junto con objetos que más allá de lo literario definen una línea política que supone una inclusión de sectores socialmente marginados.

Podemos pensar que este gesto de construcción de un corpus se parece más a un gesto político que a un gesto literario. En tal caso, en los productos de la industria cultural existe un fenómeno que determina la legitimidad: el público. La masividad del tango, la aceptación de Roberto Arlt, el auge del radioteatro, o el rock, por ejemplo, son elementos de los que se vale el crítico para legitimar la inserción de estos objetos culturales en un territorio más amplio de la cultura, siempre aspirando a esa zona de legitimación que denominamos civilización.[14]

Sin embargo, presentar objetos que no cumplen ni con los requisitos de calidad y estilo que funcionan en la literatura, ni con la aceptación del público masivo, confirma una operación casi tan coercitiva como la que dirigida desde los centros de poder quieren imponer objetos de civilización. Creo que el corpus conformado a partir de los autores marginados responde a una operación política, más que cultural. El gesto cumple con las necesidades del intelectual solidario que cita la voz del oprimido, cediendo sus canales de circulación y creando a la vez el efecto de confrontación entre el discurso de la civilización (el poder) y los círculos de producciones marginadas.

Sin valorar las intenciones que se juegan detrás de cada una de estas acciones, la imposición de determinado corpus responde más que a nada a un registro político que a un registro literario. Inscriptos en el espíritu reivindicativo de la época, la poesía producida en áreas marginadas socialmente aparece como texto que señala más su exterioridad -procedencia, condiciones de producción y circulación-, que su interioridad, es decir aquellos valores literarios que reclama Fernández Moreno. Entonces, el gesto de incorporar estos textos en el suplemento cultural tiene que ver con un gesto que excede lo cultural para pasar al plano político. Poetas politizando.

En estas zonas el suplemento se aparta de su espacio de debate (cultura-civilización) para ingresar en un debate político-ideológico. Y es allí donde pierde pie, donde no termina de delinear sus zonas de discusión. Porque creo que se trata de debatir políticas desde el campo de la cultura o políticas culturales, es decir, se trata de debatir o de intervenir en la conformación de un corpus y de modos de leer. Trascender al plano político, en cambio, implica caer en otro territorio con el riesgo de pérdida que esto implica. Porque saltar el cerco puede costar la vida, porque el debate político no se jugaba en el terreno cultural (discursivo) sino en el terreno de la violencia verbal y finalmente física (coercitivo).

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

Resumiendo:

No podemos desconocer que la defensa de la cultura popular es un gesto político. No podemos negar que la literatura como toda creación artística esta impregnada de las condiciones de producción y circulación no solo de los propios objetos artísticos sino también de los debates políticos y sociales de su época. Pero tampoco podemos negar que la literatura y los objetos culturales y artísticos logran un efecto político en tanto no resignan su capacidad artística.

No son opuestos los términos poetizar y politizar. No hay una dicotomía entre ellos sino por el contrario una necesidad, una imbricación. Sin embargo, hay terrenos diferenciados en los que se habla de política -con términos más o menos poéticos- y se habla de poesía en términos más o menos políticos. Pero la pertenencia a un género discursivo es clara.

Desde la literatura se establecen arengas y disputas no sólo hacia el propio campo literario sino al campo de poderes que socialmente tienen que ver con la circulación de discursos.

Operaciones discursivas que desde lo literario afectan al campo político. El ***Facundo*** de Sarmiento es el ejemplo paradigmático y quizá irrepetible de nuestra literatura.

Del ***Facundo*** al corpus citado, propuesto por el suplemento, hay un gran salto de calidad literaria. Salto que es caída y pérdida en el conjunto de objetos presentados y propuestos por la gente que -con las mejores intenciones- elaboraron el suplemento de ***La Opinión***.

Creo un interesante punto de partida el planteo de este problema para continuar investigando, profundizando esta discusión.

Discusión tres: Lectores

El martes 2 de mayo de 1972, a un año de su aparición, el diario ***La Opinión*** publica una autopublicidad en la que define a su público lector. El gesto es interesante porque revela la necesidad de crear un público no sólo como consumidor de un nuevo producto editorial-comercial, sino crear un público en el sentido de conformar, dentro del campo de consumo, un lector perfilado a la medida de la publicación.

En esta autopublicidad los directivos del diario proponen un perfil del lector a partir de lo que suponen -o estadísticamente sostienen- que es el público que ha conformado ***La Opinión*** durante su primer año de vida.

"El hombre que decide, el hombre con opinión propia, ese hombre lúcido, joven y desprejuiciado encontró en 1971 su diario: ***La Opinión***.

Ese hombre que tiene su casa, su coche, las cosas que le sirven y que le gustan. No teme a la civilización de consumo. Simplemente, consume y usa las cosas buenas que esa civilización puede darle." (***La Opinión***, 2-05-1972).

El lector de ***La Opinión*** entonces es un lector selectivo y desprejuiciado que puede integrarse a la sociedad de consumo a su favor, de manera inteligente.

Además, al enunciar *"sociedad de consumo"* sin definirla, el diario establece un vínculo de complicidad, una mirada común que comparte criterios sin necesidad de establecer previas definiciones. Entonces, enmarcados ambos en la civilización de consumo, el diario y el lector, éste puede discernir las cosas que son útiles, las cosas que sirven y gustan.

El anuncio dice también:

"en un mundo de acción, hombres que deciden. El que maneja su empresa, el profesional en plena actividad, el joven que hoy se prepara para gobernar un inmediato futuro. Ellos forman ***La Opinión****, ellos son la inmensa minoría".*

El lector entonces es hombre de poder en su ámbito cotidiano y aspirante a incidir en el poder político. La clase media intelectual, profesional, empresarial está directamente convocada a través de estas líneas. Y está convocada no sólo como clase económica, sino como grupo disidente de la voluntad de la mayoría: en este gesto el diario enuncia su tono disidente. El lector, y el diario que le da voz, y que representa a su vez esa voz conforman la inmensa minoría que difiere de la opinión oficial.

"Para tomar decisiones se debe estar informado", reza también el aviso. En este enunciado el diario no sólo señala su voluntad de informar sino que además propone abiertamente operaciones de transformación utilizando como herramienta esa información. Para manejar una empresa, para gobernar, hay que leer ***La Opinión***.

Según los datos presentados en el citado aviso el 31 % de los lectores primarios son profesionales. Otro 31% está constituido por empleados o vendedores. Entre los lectores secundarios, el 33% son pequeños comerciantes y el 24% amas de casa.

En otro cuadro estadístico el diario sostiene que la mayoría de sus lectores (43%) son universitarios. Le siguen con el 27% quienes tienen el secundario completa y con el 22% quienes tienen la universidad incompleta.

Los integrantes del consejo directivo del diario no dudan en proclamar la identificación con quienes tendrán el poder, con quienes aspiran al poder y están colocados por pertenencia de clase en posibilidad de lograr cierto acceso al poder. Esta franja de lectores, fuertemente politizada y con capacidad de decidir, constituye el target hacia el

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

que el diario apunta sus estrategias discursivas, tanto en lo noticioso -selección y recorte de las noticias- como en el aspecto cultural, que es el que nos interesa.

Frente a inminentes cambios de poder que se vivieron en nuestro país - no sólo frente al inminente regreso de Perón, sino además frente al indiscutible avance de la izquierda y las presiones de las Fuerzas Armadas instaladas en el gobierno-, el diario debía jugar en un campo discursivo altamente tensionado.

El trabajo futuro podría intentar hacer una lectura confrotada del diario y el suplemento. Confirmar o desechar el slogan *"un diario de derecha y un suplemento cultural de izquierda"*.

Mujeres y lectores secundarios

La Opinión no sólo es leída por hombres sino que tiene la mitad de sus lectores entre las mujeres. La mujer de ese hombre inteligente y moderno es lectora elegida por el diario. Una sección especialmente dedicada a ella será característica de la publicación.

El aviso en uno de sus recuadros enuncia:

"ser fiel es un dilema. Para el hombre de la inmensa minoría, ha sido un problema cambiar el diario de costumbre por el de la nueva opción. Y eligió bien.

Diariamente: 56%

Casi todos los días: 16%

Entre 2 y 3 veces por semana: 16%

Esporádicamente: 10%

n/s: 2%.

*Siete de cada diez compradores de **La Opinión** compran el diario todos los días o casi todos los días. Este índice de fidelidad está mostrando la eficacia de este medio, si tomamos en cuenta la aparición de un nuevo diario entre colegas de larga y tradicional historia".*

La alusión a la tradición no es gratuita. El gesto elocuente de ***La Opinión*** fue presentarse como un diario moderno. La escasa cantidad de páginas, la precisión temática, la falta de fotos, la ausencia de noticias policiales y de deportes lo definen como un diario que tuvo el gesto de centrar su oferta informativa en ciertos temas para darles un tratamiento diferente. ***La Opinión*** orientaba al análisis de las noticias. El lector no sólo tenía la parte "interesante" de la realidad sino que además la localización era rica en interpretaciones. No solo ordenaba la realidad, descartando aquellos núcleos temáticos distractores, sino que además ofrecía un análisis de esa realidad. El lector tenía no sólo la "noticia" sino una opinión del acontecimiento. Opinaba más que informaba.

Esto diferenciaba a la opinión de los diarios tradicionales. Puesto que todo el mundo empezaba a admitir que la objetividad era una enunciación inalcanzable en términos de una práctica periodística, ***La Opinión*** salía al cruce con un nuevo criterio: opinar en cuanto a la información. Y allí generar la diferencia.

Con este aviso el diario no sólo define a sus lectores, define su propio perfil editorial. A la manera de una presentación o una proclama de intenciones en este aviso la opinión define algunos rasgos de su estilo.

El diario cita la fuente para dar confiabilidad a las cifras: *"este trabajo se basa en los datos obtenidos por el Instituto IPSA a través de una investigación que se realizó en el mes de julio de 1971 en Capital Federal"*.

Apocalípticos e integrados

Lo interesante es analizar cómo a partir del público definido por el diario, el suplemento confirma de alguna manera la contradicción que la clase media (profesional, intelectual, empresaria) sufría en su propio cuerpo. El consumo cultural estaba definido y codificado a partir de improntas sociológicas de base marxista que determinaban un corpus en el que ingresaban productos de cultura popular, productos culturales elaborados por sectores marginados del discurso de la alta cultura, junto con elecciones características de una clase media que no teme - sino que esta inmersa y sostiene- la civilización de consumo. Es decir, integrando y sosteniendo la civilización de consumo, eligiendo de ella productos de placer y de utilidad, la clase media lectora de ***La Opinión*** sustenta y alimenta en el plano cultural un discurso de corte popular, inclinada solidariamente -discursividad solidaria- hacia reivindicaciones para las clases trabajadoras y sectores marginados.

La contradicción está inscripta en sus cuerpos porque son cuerpos que se mueven en los ámbitos de la "civilización de consumo" pero portando y sosteniendo ideas de solidaridad con las clases marginales. Quizá esta contradicción, portada ostentosamente en ámbitos públicos y confrontada siempre con el poder (autoridades en todos los niveles, desde policiales hasta educativas), sea una entrada para explicar la represión brutal -físicamente practicada a través de la tortura y la muerte- que se ejerció sobre intelectuales. Es decir, en el contexto de un estado de violencia, confrontar ideológicamente al poder supone entrar en un campo de beligerancia donde la palabra no es herramienta para el debate, sino que el terreno de la oposición es física. No hay discusión o intercambio de ideas sino represión, persecución,

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

tortura, exilio, desaparición física. Me interesará en un futuro avanzar sobre esta hipótesis a partir del análisis de la propia contradicción que la intelectualidad de los setenta -entre los que contamos por supuesto a los hacedores del Suplemento ***La Opinión Cultural***- portaba sobre sus cuerpos contrastada con el momento de absoluta violencia de estado que se vivía en nuestro país.

En ***Memoria de la comunicación***, Héctor Schmucler define esta situación. Para nosotros este artículo tiene la ventaja de que se juega desde la referencia personal: tiene el peso testimonial de la autocrítica. Schmucler dice:

"ideológicamente no podíamos sino creer en la historia, en el progreso, en las masas. La praxis exigía invertir el orden: las masas, dueñas de la idea de progreso, debían realizar la historia. Como en 'La carta robada' de E.A. Poe, no podíamos encontrar falsedad donde no la buscábamos. Los estruendos de 1968 en el mundo mostraron que algo fallaba: solo algunos pocos descubrieron que la carta estaba a la vista. La mayoría no percibió que la clave estaba justamente allí: en los conceptos de historia, progreso, masas. Ya habían sonado pero no estaban los oídos para oír - las trompetas anunciadoras del Apocalipsis. La creencia en el logos ampliaba la confianza en la comunicación como forma de adquisición de la conciencia ausente"[15]

Esta última frase condensa el gesto que la intelectualidad que participaba en los medios de comunicación operaba en esa época desde ***Crisis, La Opinión Cultural*** y otras publicaciones que se orientaban a un lector inmerso en la sociedad de consumo. (Deberíamos preguntarnos qué clase de lector no lo está o cómo es el lector presupuesto en un texto dirigido a una clase asalariada, obrera o apenas alfabetizada). A este lector con aspiraciones de poder, cuyas elecciones se juegan en el campo de la sociedad de consumo, ***La Opinión Cultural*** entregaba semanalmente un producto cultural cuya intención fundamental era la de crear un nuevo corpus, una nueva cultura (contra civilización) que apuntara a una conciencia crítica de la configuración política.

Crear conciencia política, solidaridad con las clases marginadas. Crear una conciencia ideológica que apoye el cambio social, el cambio estructural de la sociedad, un cambio que, por otra parte, nadie dudaba que acontecería por el devenir natural de la historia.

Pensemos -como juego de la imaginación y aunque la descontextualización no sea un ejercicio legítimo-, pensemos digo en la clase media que hoy está conformada por el mismo profesional instalado en la sociedad de consumo. Pensemos en ese mismo profesional con las mismas aspiraciones de intervención política y recorramos sus elecciones de consumo cultural. No podríamos ofrecerle un suplemento como el de ***La Opinión***.

Este eje pretende organizar las apelaciones al lector y la configuración de lector esbozada en el Suplemento de Cultura de ***La Opinión***. Confrontar las elecciones culturales de nuestra clase media e intelectual de hoy, lejos de descontextualizar, permitiría observar en un juego de espejos y reflejos los puntos sobresalientes de la propuesta que llevaba adelante ***La Opinión Cultural***.

Discusiones futuras

Me parece interesante abordar durante el próximo tramo de la investigación algunos temas que involucran directamente a la literatura argentina.

En principio, y esta podría ser nuestra "Discusión cuatro", el tratamiento de Borges. En una hipótesis general podemos decir que ***La Opinión Cultural*** desplazó a Borges porque políticamente no correspondía a las ideas en boga.

Otra discusión englobaría a Cortázar y sus manifestaciones políticas. A partir de la lectura de ***El libro de Manuel*** y los reportajes y declaraciones que el autor hizo alrededor de la aparición del libro se podría abordar una lectura política de la figura de Cortázar.

Me parece interesante extender este debate o este análisis hacia otras producciones de la literatura de la época que hoy conforman nuestro canon. Manuel Puig (prohibición de ***El beso de la mujer araña***). Juan José Saer y la política como tema presente y tangencial.

Otro aspecto a investigar tiene que ver con la configuración propia de una publicación como lugar de encuentro de personas provenientes de diversas formaciones, y motivados por distintas necesidades a estar en el suplemento. Esta zona de la investigación involucra las historias de vida de quienes hicieron el suplemento. Desde Osvaldo Soriano -que relata en el prólogo de ***Artistas, locos y criminales*** su llegada al suplemento cultural de ***La Opinión***-, hasta Aníbal Ford y otros protagonistas del ámbito académico que utilizaban el espacio del Suplemento ***La Opinión Cultural*** como parte de un proyecto más amplio de divulgación de la literatura y la crítica.

El suplemento parece reunir a quienes tejían a conciencia una trama de lecturas y un aparato crítico que permitiera al lector abordar determinados objetos culturales, y a aquellos que llevaban adelante una tarea simplemente laboral involucrados en un proyecto renovador.

Timerman y su ponderada figura. El prestigio y la osadía del periodista.

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

Notas

1 Wiliams, Raymond. ***Marxismo y literatura***. Barcelona, Península, 1980.

2 Es interesante observar el análisis que propone Norbert Elías en ***"El proceso civilizatorio"***, sobre los conceptos de cultura y civilización. Según este autor la cultura engloba los hechos espirituales y artísticos de un grupo social. El conjunto de producciones culturales, según Elías, tiene un carácter diferenciador del grupo social que los produce. La civilización, en cambio, tiene que ver con los hechos políticos, religiosos o técnicos que estructuran una sociedad orgánicamente. Cf. Elías, Norbert. ***El proceso civilizatorio***, FCE, 1987.

3 Sondereguer María, ***Crisis: las certezas de los '70***. Hipótesis y discusiones, Facultad de Filosofía y Letras, Buenos Aires, 1996.

4 Cf. Schmucler, Héctor, ***Memoria de la comunicación***, Biblos, Buenos Aires, 1997, pág. 100.

5 Ibídem, pág. 100.

6 Roland Barthes separa noticia de suceso: *"ha ocurrido un asesinato: si es político es información, si no es un suceso. ¿Por qué? Podríamos decir que la diferencia radica en la de lo particular y lo general, o más exactamente entre la de lo nombrado y lo innombrado: el suceso (...) procede de una clasificación de lo inclasificable, es el desecho inorganizado de las noticias informes; su esencia negativa, solo empieza a existir allí donde el mundo deja de ser nombrado, sometido a un catálogo conocido (política, economía, guerras, espectáculos, ciencias, etc.); en una palabra es una información monstruosa, análoga a todos los hechos excepcionales o insignificantes, es decir anómicos, que suelen clasificarse púdicamente bajo el epígrafe de los varia (...)"*. Barthes, Roland, *"Estructura del suceso"*. En ***Ensayos Críticos***. Barcelona, Seix Barral, 1983.

7 Ulanovsky, Carlos. ***Paren las rotativas***. Buenos Aires, Planeta, 1997.

8 Schmucler, op. cit., pág. 99.

9 En el artículo **"Revistas culturales de dos décadas (1970-1990)"** Jorge Warley dice, refiriéndose a ***Primera Plana***: *"esta publicación, si bien afín al proyecto político de los azules del Ejército argentino y dirigida hacia un público de nivel medio y alto, inicia una manera novedosa de crear gustos, formar opiniones e introducir nuevos modelos culturales, con una estrategia discursiva en la que periodismo y ficción de algún modo se fusionan, es decir, donde el pacto de verdad que el discurso periodístico propone al lector se ve agilizado mediante un trabajo literario (ficcional)"*. Warley, Jorge, *'Revistas culturales de dos décadas'* en ***Cuadernos Hispanoamericanos*** N° 517-519, julio- septiembre. 1993.

10 Como todo nuevo elemento en un campo determinado, la aparición de un nuevo diario reorganiza el campo de publicaciones existentes. A partir de la aparición de ***La Opinión***, ***Clarín*** comienza a agilizar su diseño de tapa, modifica su propio logo dando mas "aire" al nombre del diario, es decir, realza su marca personal para entrar en competencia con un diario como *La Opinión* que, lejos de pretender objetividad, se jacta de ser portador y formador de ideas. Creo que aquí puede haber una interesante línea de trabajo futuro que compare las transformaciones que dentro del conjunto de las publicaciones diarias se fueron sucediendo a partir de la aparición de ***La Opinión***

11 Rescatar la voz del "otro" era el gesto del intelectual solidario de las décadas del sesenta y setenta. En 1967 se publicó por primera vez en La Habana ***Biografía de un cimarrón*** de Miguel Barnet, texto inaugural del género testimonial. Este género nuevo, que rápidamente entraría en el diccionario de las Letras Cubanas, es el espacio creado por el intelectual comprometido para dar voz a los sin voz, otorgar la letra y sus canales de circulación a quienes desde el anonimato han vivido situaciones de alta tensión política (pienso en el ***Cimarrón*** de Barnet que relata su vida como soldado o como cimarrón; pienso también en ***Rigoberta Menchú: así me nació la conciencia***, otra de las novelas testimoniales capitales, cuya protagonista es líder del movimiento pro indígena en el Perú). A partir del auge en la literatura latinoamericana del relato testimonial ***La Opinión*** inaugura una zona que para nosotros aún es materia de análisis que tiene que ver con la puesta periodística de este género. Se trata de las "historias de vida" que aparecen posteriormente en el suplemento y que rescatan como protagonistas a maestras, obreros, porteros, etc.; es decir, personas que no tienen notoriedad pública.

Sin embargo creo que en el corpus de textos producidos por personas marginadas del campo cultural (y social) la figura del intelectual solidario trasciende el propio genero testimonial para citar la voz del otro. No se trata de "hacer hablar" al otro, sino de citar su producción escrituraria hecha desde el escenario de la opresión o la marginación. El intelectual ni siguiera aparece como productor-reproductor de un testimonio, sino que cita la producción escrituraria. Pero lo importante, lo verdaderamente rico de esta producción no está ni el autor, ni en el intelectual solidario que la cita ni en el propio texto (carta, diario o poema) sino en su contexto de producción. La debilidad del texto señala el peso del contexto.

12 Fernández Moreno, Cesar. ***¿Poetizar o politizar?*** Losada, Buenos Aires, 1972. Es interesante señalar que aunque pertenecía a una vanguardia anterior, cuyas preocupaciones centrales no incluían la política, Cesar Fernández Moreno se involucró en las discusiones de la nueva generación de intelectuales. Desde este lugar y como miembro de Naciones Unidas dirigió ***América latina en su literatura***, una colección de textos críticos acerca de la literatura latinoamericana encargados a diferentes autores de la nueva generación. El ejemplo quizá nos abra otra punta de investigación que tenga que ver con el análisis de las diferentes recolocaciones que la temática impuesta en la época generó en las generaciones anteriores.

13 Ob. cit., pág. 238.

14 Bajtin enuncia la caída y surgimiento de los géneros. En este marco podemos sostener que la cultura popular presiona constantemente sobre la civilización o cultura establecida provocando ciertos desplazamientos de sus objetos -que por ejemplo pasan de ser elementos culturales a productos de la civilización- o también provocan la caída de objetos del territorio de circulación.

15 Schmucler, Héctor. ***Memoria de la comunicación***. Editorial Biblos, Buenos Aires, 1997.

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

COMENTARIO AL TEXTO

Discusiones en torno a La Opinión Cultural *(primeros años)*

Por *Tania Mastronardi*

Mastronardi: Si tenemos en cuenta el eje de discusión que propusimos para estas Jornadas *-lecturas políticas/políticas de lectura-*, el trabajo que comentamos, en el apartado *'Discusión dos: ¿Poetizar o politizar?'* presenta líneas de debate interesantes ya que aquí la autora esboza con respecto a ***La Opinión Cultural*** delimitaciones que tienen que ver con dicho eje. Recordemos que, por un lado, el suplemento, presenta un *"corpus de objetos culturales que se puede diferenciar de la civilización o propuesta oficial"*, conformado por la poesía de vanguardia, el tango, la historieta, el análisis crítico de la novela rosa, el rock nacional y autores consagrados por el gusto popular. El conflicto no se plantea en esta zona, puesto que estos elementos son productos de la industria cultural y obtienen su legitimidad de la amplia aceptación del público. Esto es lo que justifica su inclusión en el suplemento, el que se proponía, de acuerdo con el campo intelectual de la época, construir un nuevo corpus de textos consagrados y legibles. El problema se evidencia en ese "segundo corpus" de textos que ***La Opinión Cultural*** incluye en sus páginas: textos producidos por personas política o socialmente marginadas y perseguidas, es decir, se trata de un corpus que se organiza a partir de la cualidad civil de sus autores. Para la autora la inclusión de estos textos en el suplemento responde a una operación política, más que cultural, casi tan coercitiva como la que, dirigida desde los centros de poder, quiere imponer objetos de civilización/cultura oficial. Es en esta zona donde al comentador le surgen algunos interrogantes: ¿desde qué perspectiva juzgamos la "calidad literaria" de estos textos? ¿No sería necesario delimitar un poco más este concepto? Encontramos una primera respuesta a estas preguntas en una nota -que no leíste- que dice que *"lo verdaderamente rico de esta producción no está ni en el autor, ni en el intelectual solidario que la cita, ni en el propio texto (carta, diario o poema) sino en su contexto de producción. La debilidad del texto señala el peso del contexto"*. Y justamente, si tomamos en cuenta el *"peso"* del contexto de producción de ***La Opinión Cultural***: ¿cómo leemos la pregunta de César Fernández Moreno: *"poetizar o politizar"*? ¿Era posible, desde ese contexto, plantearse esa alternativa, separar el gesto literario del gesto político? ¿Podríamos interpretar que los intelectuales de la época, incluyendo los hacedores de ***La Opinión Cultural***, jugaban al mismo tiempo el rol de *"poetas politizando"* y el de *"políticos poetizando"*? Y atendiendo a esto último, y en orden a *"los requisitos de calidad y estilo que funcionan en la literatura"* que los textos de este *"segundo corpus"* de ***La Opinión Cultural*** no cumplirían, la pregunta que nos hacemos es: ¿cómo poetizar la denuncia política?

Si para la autora, los textos de este segundo corpus, representan una caída y pérdida de los *"valores literarios"* para ingresar al plano de lo político-ideológico, lo que nos preguntamos, desde los noventa, es: ¿cómo imbricamos ambos términos/géneros -política/literatura- sin que signifique una *"caída"*, una *"pérdida"* de ninguno de los dos? Quizá una de las respuestas posibles esté dada en la irreductibilidad de los dos términos del eje que hoy nos convoca, en tanto que las lecturas políticas responden a determinadas políticas de lectura y las políticas de lectura se definen desde una posición política.

Baby: Me parecen productivas las preguntas, -por supuesto que no tengo respuestas-, en términos de seguir pensando estas líneas de trabajo. Me parece que sí, que debería definirse qué es lo de *"calidad literaria"*, hasta dónde entra lo literario y por qué me parece que esos textos quedarían afuera... como ir ajustando los términos ahí. En cuanto a lo de poetizar... Lo interesante de Fernández Moreno es que plantea la discusión en ese mismo momento, o sea, son artículos del '72 y está claramente enfrentado con la gente que hace ***La Opinión Cultural*** o, por lo menos, con la gente que involucra, en el plano estético, poesías o ciertas producciones que lo exceden y que tienen que ver más con los contextos. Me resulta interesante traer esa discusión, sobre todo porque me parece que está bastante soslayada, que no aparece circulando la disyuntiva. Y, bueno, respecto a cómo poetizar la denuncia política, creo que hay otros textos que sí dan respuesta a eso; o sea, que sin moverse del campo de lo literario cuestionan políticas, pero políticas que tienen que ver no sólo con lo político ideológico, sino con lo político poético o con lo político del campo cultural. Entonces, ahí sí pueden producir efectos. Me parece que cuando se traspasa, -se va desde lo poético o desde lo cultural a lo estrictamente ideológico o político-, se pierde, se pierde la vida, o sea no estás luchando con las mismas herramientas, te saliste del campo cultural, de la discusión de la cultura o de las políticas de lectura; de los cortes de corpus y uno empieza a tambalear en otros campos y que, por ahí, uno podría explicar el grado terrible de violencia que hubo en toda esta historia y en toda esta época a partir de ese traspié. También es una pregunta de todo el trabajo.

Graciela Goldchluk: Vos te referís al *"grado terrible de violencia"* que había en esa época y antes hablaste del peligro para la vida de la palabra, di-

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

gamos de la violencia política de esa época. Yo pregunto si entre tus proyectos no está el de hacer una periodización, porque del 71 al 81 hubo distintos momentos. [...]

Baby: Es una buena pregunta. Sí, por supuesto, el trabajo de periodización debería ser... Digo, este es un trabajo que comienza, este es el primer informe de una investigación que recién empieza. Yo planteé 71-81 porque ***La Opinión*** salió en esa época, por supuesto que 71-73 es un momento... Este problema se me presentó después, cuando empecé a recorrer el corpus, a leer los diarios, etcétera... 73 a 76 es otro momento muy distinto y 76 para adelante todavía ni llegué a verlo. Además, del 76 para adelante no existe más ***Crisis***, no existen muchísimas publicaciones. Lo que uno nota cuando trata de acercarse a esa época es la ausencia de materiales; se quemaron libros, bibliotecas, etcétera, y no tenemos nada.

Goldchluk: ¿Qué entendés por lector primario y secundario?

Baby: Primario es que el que compra el diario y secundario es el que lo lee al que lo compró. O sea, vos vivís en tu casa con tu marido y tus hijos: vos sos el primario porque lo compraste, tu marido es secundario porque lo leyó pero no lo compró. Más gente lee el diario de la que lo compra. Esa es la distinción que se hace en el aviso. Para ***La Opinión*** tenían mucha importancia los lectores secundarios: o sea, el marido compraba el diario, pero había una sección para la mujer... y era como innovador en ese punto. El diario se jactaba de vender poco, porque tenía poca tirada - al lado de ***Clarín***, ***La Nación*** -, pero se lo leía mucho. Esto era lo que las cifras querían decir, ¿no? (...)

Caras y Caretas en 1900: la lógica de la integración

Por Geraldine Rogers - (U.N.L.P.)

Introducción

Hacia fines del siglo XIX puede reconocerse en las prácticas culturales escritas en la Argentina una controversia cultural que supone la diferenciación entre distintos tipos de sujetos productores y consumidores, reglas de producción y concepciones del lenguaje y la literatura que practican. Hubo dos grandes formas de producción cultural, cuyas relaciones pueden ser descriptas en gran medida como de resistencia mutua aunque también de permeabilidad, tal como puede leerse en la polémica que entablan algunos integrantes de estos sectores y en la que defienden distintas formas de producción y consumo[1]

Sin embargo, algunas de las prácticas culturales que en determinadas instancias pueden ser definidas como marginales -ya que no responden a las reglas instituidas por los árbitros de la "alta cultura" ni gozan del prestigio simbólico de ésta- y resistentes -porque adoptan una posición de enfrentamiento con aquellas-, se vuelven dominantes en el mercado cultural y en esa instancia llevan a cabo una política de integración, dilución de los conflictos y celebración de los beneficios mutuos.

En este marco me interesa estudiar una parte del proceso por el que determinadas producciones de una cultura "popular" - en tanto prácticas ligadas a condiciones sociales y materiales de determinados grupos - se definen en relación continua con la cultura dominante.

Trabajo estas hipótesis en un conjunto de textos producidos alrededor de 1900, en especial la revista semanal ***Caras y Caretas***, que constituyó el medio de circulación cultural escrita, dirigida a un público ampliado, más importante de la época. Y porque, como señala Adolfo Prieto este semanario fue *"decisivo en su papel de mediador entre los niveles de cultura popular y culta"*[2]. También Ricardo Rojas afirma que ***Caras y Caretas*** *"refundió la tradición de las antiguas revistas literarias popularizando su función"*[3].

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

Allí se ponen en juego elementos repudiados desde la alta cultura: la oralidad de los sectores populares criollos e inmigrantes transformada en escritura constituye, desde el punto de vista de las definiciones hegemónicas, una saturación de lenguaje extraliterario[4]. El reverso de la lengua admitida en la escritura literaria de "buen gusto" aparece en ediciones destinadas al gran público de clases populares en ascenso, en un momento en que grupos restringidos discuten temas específicamente literarios y muestran preocupación por la pureza del idioma.

Este tipo de escritura "degradada" fue objeto de una polémica estudiada previamente y que no reconstruiré acá por razones de tiempo pero voy a reseñar brevemente ya que allí se dibujan dos áreas de producción diferenciadas, un *"subcampo de la alta cultura o cultura legítima"* y un *"subcampo de la producción degradada o no legítima"*.

I - Episodios de una disputa

El "subcampo de la producción degradada" es definido - tanto por sus defensores como por sus impugnadores - fundamentalmente a partir de los siguientes rasgos, cada uno de los cuales se verifica de manera relativa según los casos, y en ocasiones con un grado observable de ambigüedad:

1. Distancia respecto de las normas de legitimación literaria: la misma recorre un arco que va de la aparente despreocupación por las "reglas del arte" a la crítica directa contra los círculos intelectuales prestigiosos.

José S. Álvarez (Fray Mocho) director y fundador de ***Caras y Caretas*** en 1898, había expresado cinco años antes alguno de los ejes de la polémica. En 1893, al fundarse el Ateneo presidido por Carlos Guido Spano, Álvarez lo llama el "Areópago"[5] aludiendo a su carácter elitista: allí participarán Ingenieros, Ramos Mejía, Cané y Lugones, entre otros.

El texto es abiertamente contestatario y polémico, el tono de enfrentamiento que postula es radicalmente distinto al que muestra una nota posterior publicada en ***Caras y Caretas*** en 1899, en la que se celebra una nueva elección del Presidente del Ateneo, con un tono elogioso propio de las crónicas de sociabilidad cultural[6].

2. Imagen de "continuidad" entre un público y sus escritores, presente tanto en el discurso de quienes defienden este tipo de producción como en el de sus críticos. Esta "continuidad" aparece como "continuidad sensible" en la imagen de quienes participan de su práctica, y como "continuidad zoológica" en palabras de sus detractores. Todos coinciden en señalar en la corriente cultural ilegítima un conjunto de prácticas que expresan un "gusto" del que participan tanto los escritores como su público. Para Miguel Cané o Ernesto Quesada[7] se trata de un acuerdo en el "mal gusto" -que rechazan involucrando una mezcla de significados estéticos, morales y sociales-, y en el que ven una identidad social entre lectores y escritores que resulta una amenaza. Ésta se potencia porque la escritura en jergas extrañas es deliberada y ostenta actitudes que permiten ser interpretadas casi como posturas programáticas, al margen de las políticas culturales hegemónicas, haciendo peligrar los conceptos de "literatura" y "lenguaje literario".

La integración

Caras y Caretas pertenece al "sistema misceláneo de magazine" consumido ávidamente por el neopúblico que recién entra a la lectura[8]. Allí publicarán Leopoldo Lugones, Roberto Payró, Martiniano Leguizamón, Enrique García Velloso, Arturo Costa Álvarez, Rubén Darío, y Juan Pablo Echagüe desde el comienzo. A partir de 1906 lo hará también Horacio Quiroga.

Al cumplir un año (1899) la revista explicita su adecuación a los gustos del público, tanto en el tono como en los materiales seleccionados, así como su excelente relación con el sistema de publicidad que, por el éxito de las ventas, se había incrementado. El semanario muestra la productividad económica de lo que en otro plano era "continuidad sensible".

En principio puede afirmarse que desde su primer número el semanario propone - a partir de su condición de prensa de fin de semana destinada a la mayor cantidad posible de consumidores - una integración de diversas lógicas que hasta aquí se han presentado, en la disputa señalada, como incompatibles. Los términos de la disputa constituían adversarios antagónicos, que en los artículos y notas editoriales del semanario desaparecen. En su lugar, todos los sectores son invitados a participar del espíritu de "superfamilia"[9] de la prensa de fin de semana. La publicación - en el número almanaque que festeja sus primeros tres meses - se retrata a sí misma mediante la imagen de un niño que ha crecido y que carece de *"los dientes, que no le hacen falta porque no se propone morder a nadie"*[10].

La negación de los antagonismos practicada por ***Caras y Caretas*** opera en más de un sentido como tendencia a diluir las contradicciones a todo nivel: patriotismo y cosmopolitismo, gusto popular y fragmentos de cultura refinada, entretenimiento y voluntad edificante. En tal sentido, el semanario propone también la yuxtaposición de periodismo, crónica social y literatura: el poema *'Otoño'* de Rubén Darío tanto como la foto con nota al pie de *"Felipe Pacheco (El Tigre del Quequén)"* modelo de las correrías relatadas por Eduardo Gutiérrez , o la cró

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

nica que celebra el cumpleaños de Guido Spano.

En ocasiones la "superfamilia" muestra una seudointimidad desplegada al público, como ocurre al publicar fragmentos de *"la bellísima carta literaria que el doctor Joaquín V. González dirigió a uno de nuestros redactores"*[11] para elogiar la publicación. Es evidente que el prestigio del Dr. González- uno de los conspicuos y lejanos integrantes de la familia - se transmite desde el aura emanada de su firma al nombre de la revista que - aunque en términos generales carezca de pretensiones de alta cultura - recibe de todas formas algunos de sus beneficios al dar espacio a algún breve fragmento de la misma.

Por otra parte, las capas consumidoras en las que comienzan a penetrar las nuevas formas de la cultura de masas pertenecen a grupos sociales en ascenso cuyo status requiere legitimación cultural[12]. En este sentido, el capital simbólico implicado en las firmas o en las manifestaciones "artísticas" se traslada al mismo tiempo al público, que sin necesidad de contar con una formación intelectual previa de gran exigencia, puede tomar contacto con fragmentos de cultura literaria. Como señala Bourdieu *"el culto al arte tiende cada vez más a formar parte de los componentes necesarios del arte de vivir burgués, ya que el 'desinterés' de la consumición 'pura' resulta imprescindible, debido al 'suplemento de alma' que aporta, para marcar las distancias respecto a las necesidades primarias de la 'naturaleza' y a quienes están sometidos a ellas"*[13].

El semanario hace circular y produce legitimación: acrecienta su capital simbólico al publicar a los escritores, y otorga a los lectores un modo de adquirir un mínimo de crédito simbólico y, consecuentemente, de respetabilidad social.

La estrategia integradora absorbe elementos de lógicas descriptas como opuestas por Bourdieu[14]. La lógica del capital económico, que rige el subcampo de la gran producción, establece relaciones que garantizan una correspondencia entre inversión y beneficio. La lógica del capital simbólico, en cambio, consiste en la acumulación del mismo en tanto que capital económico negado. ***Caras y Caretas*** se rige básicamente por la primera: en sus editoriales se define como una *"empresa"* y exhibe de manera explícita su relación con la demanda preexistente.

Sin embargo, las relaciones entre capital económico y capital simbólico se presentan imbricadas en la siguiente imagen:

"hemos venido mejorando (...) las condiciones materiales de la revista - ora cambiando el papel, ora agregando a la impresión nuevos colores que representan nuevos gastos, o ya ***adquiriendo colaboraciones de plumas y lápices acreditados****, para dar a las páginas de Caras y Caretas constante variedad y mayores brillos"*[15].

En un artículo editorial sustenta una autoimagen de intermediario que beneficia, entre otros sectores sociales, al de los escritores. Vuelve a exponer en este plano lo que se intenta mostrar como política predominante del semanario, equilibrio de intereses y beneficios mutuos.

"... el ***buen resultado económico*** *de la revista (derivado de su copiosa venta y de la considerable cantidad de avisos que el comercio trae a sus páginas,...)* ***nos permite solicitar y retribuir discretamente el trabajo literario y artístico más selecto,... con lo cual se estimula y ennoblece la producción intelectual del país, que es todavía la que menos mercado y alicientes materiales tiene entre nosotros, constreñida por lo general a malbaratarse deplorablemente, cuando no a darse gratis para lograr publicidad"***[16].

De este modo la empresa realiza un balance de su capital - económico y simbólico - y de los modos en que el mismo circula entre el conjunto de los agentes implicados en el campo de producción. Nueve meses más tarde la nota editorial señala:

"Nos lisonjeamos de poder exhibir ya (...) a escritores y artistas que poco tienen que envidiar a las publicaciones de esa índole que se editan en las más cultas capitales del mundo (...),el espíritu cosmogónico de Lugones (...), el vigoroso novelista Grandmontagne, Christian Roeber, el poeta aristócrata que hace impecables versos de sangre azul; Leguizamón, el creador de Calandria (...), Payró, - el cáustico y espiritual cronista de Pago Chico..."[17].

La "continuidad" imaginaria que señalamos al comienzo de este artículo - entre productores y consumidores - tiene su correlato en el balance editorial de las ventas y en la retribución económica a los productores. Al mismo tiempo permite a la revista, que pertenece al *subcampo de la gran producción* (privilegia el gusto del público y el entretenimiento por sobre la tendencia estetizante), poner en juego en ocasiones ciertos elementos y criterios de valoración del *subcampo de la producción restringida* (presenta al arte como algo inefable y como empeño desinteresado en la perfección del hombre, y respeta la jerarquización de los géneros[18] según los dictados de la "alta cultura"). En una nota especial de tono jocoso sobre los colaboradores de la revista se subrayan las características *"cosmogónicas"*, *"formidables"*, *"apocalípticas"* de Lugones. El tono burlón indica que las mismas no son tomadas con la solemnidad que se podría esperar en otro tipo de publicación, pero no implica que las mismas sean impugnadas.

Caras y Caretas fue uno de los primeros medios que pagó en forma re

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

gular las colaboraciones literarias. Correlativamente, las leyes del mercado pasan a ser al mismo tiempo configurativas de la obra. En ese sentido, sería necesario estudiar de qué manera el *"espíritu cosmogónico"* y el *"lenguaje esotérico"* del Lugones de *'Las montañas del oro'* se adaptaba al espacio gráfico reducido y al público amplio del semanario. Horacio Quiroga aporta un testimonio significativo de tales limitaciones y sus efectos cuando recuerda que

"Luis Pardo, entonces el jefe de redacción de Caras y Caretas, (...) exigió el cuento breve hasta un grado inaudito de severidad (...). El cuento no debía pasar entonces de una página (...). Mejor aún: 1256 palabras"[19]

Breve conclusión

Los elementos anteriores, en el marco definido por la controversia cultural reconstruida en parte al comienzo de este artículo, permiten señalar un proceso de integración en el que agentes y modos de producción antagónicos se ordenan en un sistema de interdependencia mutua: al presentarse el medio como empresa, las condiciones de producción económicas pasan a ser dominantes y absorben las diferencias que podían enfrentarse en una disputa, aspectos contradictorios van ensamblándose en la negociación entre poder simbólico y poder mercantil. La estructura dual delineada al comienzo se transforma en un espacio de circulación cultural en el que la estrategia en función del beneficio comercial coexiste con la jerarquía de sentido inverso ligada al prestigio. El predominio de la lógica heterónoma de la "empresa" otorga prioridad a la difusión y al éxito inmediato, sin dejar por ello de apelar, cuando hace falta, a la *"belleza intrínseca literaria"*[20] defendida por Ernesto Quesada y a *"versos de sangre azul"*[21] por el crédito simbólico que poseen y confieren.

Notas

1 Para el estudio de este tema pueden consultarse los siguientes textos:

LUDMER, Josefina. ***"Introducción" a: Cané, Miguel. Juvenilia y otras páginas argentinas***. Buenos Aires, Espasa Calpe, 1993, p. 37.

JITRIK, Noé. ***El 80 y su mundo***. Buenos Aires, Ed. Jorge Álvarez, 1968.

ROMERO, José Luis. ***Las ideologías de la cultura nacional y otros ensayos***. Buenos Aires, CEAL, 1982.

PRIETO, Adolfo. ***El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna***. Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1988.

2 Prieto, Adolfo. Op. Cit. p. 156.

3 Rojas, Ricardo. ***Historia de la literatura argentina. Los Modernos***. Buenos Aires, Losada, 1948, p. 582.

4 Aspectos de ese proceso se encuentran desarrollados en los siguientes textos:

VIÑAS. David. *"Prólogo"* a ***Teatro Rioplatense*** (comp. Jorge Lafforgue). Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1986.

SARLO, Beatriz. ***"Oralidad y lenguas extranjeras. El conflicto en la literatura argentina durante el primer tercio del siglo XX"***. *Orbis Tertius. Revista de teoría y crítica literaria* N° 2/3, La Plata,UNLP, 1996.

5 Citado en: Ara, Guillermo. ***Fray Mocho***. Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1963, pp. 104-105.

6 ***Caras y Caretas***, 6/5/99

7 QUESADA, Ernesto. *"El 'criollismo' en la literatura argentina"*. ***En torno al criollismo. Textos y polémica*** (comp. Alfredo Rubione). Buenos Aires, CEAL, 1983.

8 Beatriz Sarlo. ***El imperio de los sentimientos***. Buenos Aires, Catálogos Editora, 1985, p. 22.

9 Jurgen Habermas. ***Historia y crítica de la Opinión pública***. Barcelona, Gustavo Gili, p. 191

10 ***Caras y Caretas***, Número Almanaque, diciembre de 1898

11 ***Caras y Caretas*** 19/11/1898.

12 Jurgen Habermas. Op. cit. p. 201

13 Bourdieu, Pierre. ***Las reglas del arte***. Barcelona, Anagrama, 1995, p. 375

14 Bourdieu, Pierre. ***Las reglas del arte***. Op. cit. p.214

15 ***Caras y Caretas***, 1/12/1898.

16 ***Caras y Caretas***, 1/12/1898

17 ***Caras y Caretas***, 1/12/1898

18 Bourdieu, Pierre. ***Las reglas del arte***. Op. cit. p. 175 y ss.

19 Quiroga, Horacio. *'La crisis del cuento nacional'*. Buenos Aires, La Nación, 11/3/1928. En: ***Los 'trucs' del perfecto cuentista y otros escritos***. Op. cit.

20 Quesada, Ernesto. Op. cit. P.142.

21 ***Caras y Caretas***, 7/1/899

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

COMENTARIO AL TEXTO

Caras y Caretas en 1900: la lógica de la integración

Por *Dafne García Lucero* y *Analía Lorenzo*

Lucero: Geraldine Rogers realiza un análisis sobre la revista *Caras y Caretas* en sus primeros años de publicación. Su trabajo forma parte de un proyecto de mayor alcance y la presente ponencia es el inicio de ello. La autora para desarrollar una mirada sobre la revista, desde los conceptos de cultura e integración mercantil, toma como referentes teóricos principales a Adorno, Bourdieu y Stuart Hall. Creemos, que el magazine *Caras y Caretas,* se configuró como un proyecto integrador de las nuevas clases formadas por los inmigrantes que de alguna manera amenazaban los valores, las estéticas y las éticas de la cultura de elite.El rechazo que evidencia ésta última no es hacia la revista en sí, sino que se proyecta sobre ella la negación de lo que *Caras y Caretas* se propuso incluir: el cocoliche, el lunfardo y lo orillero. En definitiva, lo no legítimo.

Desde su comienzo, la revista persiguió la integración mercantil: existió una continuidad entre el público y los escritores que respondió tanto a la vocación populista de Fray Mocho como a la línea editorial. En este pacto de lectura, rescatamos el intento de legitimación de la nueva clase media en alza y un acercamiento a los rasgos que definían a este sector.Así, pudo ofrecer a su público el capital simbólico que éste demandaba: propulsó el cuento corto, hizo accesibles las *"buenas plumas"* y de ésta manera otorgó un espacio intermedio entre lo marginal y lo legítimo.

Caras y Caretas logró su objetivo principal de integración, adaptándose a las leyes del mercado. Esto provocó un quiebre en lo que respecta al periodismo gráfico nacional porque permitió la profesionalización del escritor, pues la obra ya no era sólo valor simbólico sino que se impregnaba de valor como producto.

Sostenemos que el magazine logró una nueva lectura política de la sociedad argentina de fines de siglo y estableció un nuevo pacto de lectura con ésta. Funcionó como un ente de disolución de antagonismos y en ello residió su mayor mérito. Estos planteos pueden apreciarse en la ponencia que a su vez, es un estímulo para reflexionar desde el valor de los productos culturales, la relación entre periodismo y literatura hasta el rol del escritor en los medios de difusión masiva.

Coda

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

Homoerotismo y Estudios Queer

Diálogo con David William Foster[1]
Entrevista de *María Alejandra Minelli*
(Universidad Simón Bolivar – Venezuela)

En agosto del 97, **TRAMAS...** gestó, Junto a la Escuela de Letras, el Seminario Anual de Literatura Argentina y la Fundación de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad Nacional de Córdoba, la visita del profesor David W. Foster a nuestra ciudad. En aquella oportunidad, docentes, investigadores, egresados y alumnos pudieron asistir a una conferencia cuyo tema era *"El homoerotismo en el teatro argentino"*. Pocas veces, aquellos que hacemos **TRAMAS...**, habíamos podido participar, como revista, como grupo intelectual de una organización tan significativamente política (si entendemos este término como en un proceso de re/definición, de re/significación) en el ámbito de nuestra Universidad. Para los que hacemos **TRAMAS...** fue también un evento único porque pudimos discutir por dos días y con tranquilidad, las estrategias de nuestro perfil crítico con alguien que siempre se había mantenido muy cercano a nuestro proceso de gestación. Para nosotros, el equipo de redacción de la revista, fue importante ya que comenzábamos en esas mismas charlas con Foster a perfilar una nueva dimensión de nuestro equipo de trabajo, de nuestro núcleo de redacción. Comenzábamos el camino para convertirnos en un equipo de investigación, de trabajo intelectual auto/dirigido cuyas pretensiones se plasmarían en las *I Jornadas* en Carlos Paz.

Con todo, algunas inexperiencias (aquellas "erratas" de las que hablábamos en la *"Presentación"* de nuestro número anterior) hicieron que la conferencia se grabara mal y las fotos se perdieran en alguna mudanza. Nos quedaban, entonces, el recuerdo de la discusión grupal con Foster y algún reportaje para el Suplemento de Cultura del diario ***La Voz del Interior***. Por eso, cuando Alejandra Minelli nos envió este reportaje desde Nueva York, al filo del cierre de esta edición, y leímos el contenido del mismo, supimos que debíamos incorporar esta entrevista como un broche, como una *"Coda"* a lo que en este número pretendíamos contribuir con nuestra publicación: la necesidad de un debate sobre la eficacia de la crítica, los límites del trabajo intelectual/académico y las tensiones posibles que esa crítica establece con

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

lo que nosotros hemos dado en llamar "sociedad civil".

Ni Alejandra Minelli ni David W. Foster habían leído aún nuestros dos números de **TRAMAS...** de ***Generaciones Perdidas***, ni conocían los pormenores de nuestras Jornadas *"Políticas de Lectura/lecturas políticas"* en Carlos Paz, sin embargo, nuestros debates, nuestras líneas de trabajo, nuestras hipótesis estaban, en cierto modo, condensadas en las preguntas y en las respuestas de esta entrevista de Alejandra Minelli a David W. Foster. Y esa amplia empatía que nos une es –qué dudas quedan– una gramática compartida. Estamos convencidos, ahora que este número está terminado (en términos editoriales), que aquella visita de Foster a Córdoba en 1997, los dos números de ***Generaciones Perdidas***, las *Jornadas* de mayo en Carlos Paz y este reportaje se articulan en una sintaxis coherente y provocadora. Todo ahora se nos hace más provisorio y más necesario... **[N del D]**

Nueva York,
Domingo 28 de Junio de 1998
(Gay Pride Day)

—¿Dentro del ámbito actual de los estudios literarios latinoamericanos qué áreas problemáticas le parecen más resistentes al análisis, qué nuevas áreas de investigación pueden ser consideradas prioritarias?

—Creo que el estudio autoritario de la literatura latinoamericana está definitivamente fragmentado; la idea de una jerarquía, de una ascendencia, de un canon -si se puede usar esta palabra- ya no existe y lo fascinante es que hay tanta gente trabajando en tantas áreas diferentes que, en realidad, los estudios literarios latinoamericanos son un conjunto de intereses que a veces apenas trasladan. Además, lo que está pasando es precisamente que muchos nos estamos derivando hacia los llamados estudios culturales; por supuesto tomando en cuenta todas las reservas que ya existen sobre los llamados estudios culturales: de que son un arma del imperialismo, la globalización y todo lo demás. Pero yo creo que más que nada en un país como los EE.UU. -y pienso que lo mismo pasa en el Canadá y en los países europeos- hay tantos sectores de la cultura latinoamericana que no se estudian, que no pertenecen a los programas de literatura, ni pertenecen a los programas de las disciplinas a las que corresponden, que a nosotros nos toca estudiar esos fenómenos.

Por ejemplo la fotografía, sí, hay gente que en los departamentos de fotografía de los EE.UU. ya tiene conocimiento de algunos fotógrafos de América Latina, pero un conocimiento comprensivo no existe en los departamentos de fotografía, entonces -si hay alguna prioridad en estudiar la fotografía latinoamericana- es algo que vamos a tener que hacer nosotros desde la literatura. Lo mismo pasa con el teatro, con la televisión... pasa en todas las dimensiones culturales. No se trata tanto de hablar de la fragmentación de la cultura latinoamericana, que eso de hecho existe. Por ejemplo los estudios judaicos que para muchos están al margen de los estudios literarios latinoamericanos... esa siniestra pregunta en la Argentina: ¿cómo se puede ser judío y argentino al mismo tiempo?, se extiende a los estudios literarios; ¿cómo se pude estudiar la literatura latinoamericana y la literatura judaica al mismo tiempo, sin ser visto como un bicho raro?... Bueno, lo mismo con las mujeres, con los negros o con los gays, que ya los tienen al margen. Usted vio el velo del silencio que se hizo luego de mi ponencia...

—Fue muy elocuente...

—Por eso yo hice una mención en mi trabajo a la cuestión del velo de silencio, porque yo sabía que iba a ser justamente esa la reacción. Y esa es una fragmentación muy real; pero pasa también cuando uno se vuelca hacia otros fenómenos, desde hace muchos años yo vengo trabajando sobre la historieta, sobre el teatro, ahora estoy entusiasmado con la fotografía.... Todos mis colegas dicen, bueno, hace años que Foster no estudia literatura ¿no? o si trabajo literatura es desde una óptica que no es considerada suficientemente literaria. Por ejemplo, hay gente que sigue insistiéndome que Enrique Medina no escribe literatura, entonces si yo me ocupo de Enrique Medina no estoy haciendo crítica literaria. Entonces, todas esas cosas son lindas como conversaciones domingueras, pero no vienen al caso. Creo que lo más sano de todo esto es el hecho de que nosotros estamos de pronto trabajando sobre toda la producción cultural de América Latina. Mi frustración, como persona arrogante y soberbia, es el desespero de no poder abarcar todo, cuando hace 50 años uno podía tener cierta confianza, como Torres Rioseco por ejemplo, de abarcar todo lo que importaba abarcar.

—¿Y cómo ve usted desde los EE.UU. la incidencia que pueden tener las políticas institucionales y de mercado en cuanto a publicaciones, promoción de nuevos autores, de nuevas estéticas, nuevas líneas de investigación, etcétera?

—Todo eso es muy importante. Hay que tener una conciencia muy aguda y muy constante de estos factores, simplemente por el hecho de que nosotros estamos colaborando con eso; es decir, la universidad americana es un ancla de la globalización neoliberal, de la producción de la cultura, etcétera, entonces el profesor norteamericano es de alguna manera un colaboracionista de ese proceso y lo tiene que tener muy presente. Por ejemplo, a mí me interesa el fenómeno de las traducciones al inglés ¿qué textos se traducen? ¿quiénes son los traductores? ¿cuáles son los

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

códigos de traducción? ¿cuáles son la editoriales? ¿cuáles son los medios que reseñan esas traducciones? Este es un tema fascinante, porque te permite chispazos de una política subyacente de los estudios latinoamericanos de este país y, por supuesto, lo mismo tendría que decirse con respecto a Francia a Italia o a cualquier otro país donde haya interés por los estudios Latinoamericanos. Es indudable, por ejemplo, que la gran mayoría, -no sé cuál es exactamente el porcentaje-, pero la gran mayoría de las ediciones de libros en un país como Argentina terminan en EE.UU. o en Europa. Es decir, si Sudaméricana tiene un tiraje de 3000 ejemplares de un libro, esos 3000 ejemplares no van a ser vendidos en la Argentina, no van a ser comprados en la Argentina, van a ser vendidos al extranjero... y si de repente nosotros dijéramos acá, en las 2000 y pico de universidades norteamericanas: nosotros ya no vamos a comprar más libros latinoamericanos ¿qué pasa con la casa editora en América Latina? Ahora, por supuesto, yo no estoy diciendo que nosotros estamos sustentando todo ese proceso -eso sería otra vez una lesa majestad-, pero el simple hecho es que la empresa editorial en América Latina depende de cierto interés desde EE.UU. y desde Europa sobre la literatura y la cultura latinoamericana y toman eso en cuenta en lo que deciden editar... y cómo hacen la distribución... Todos esos fenómenos del comercio de libros toman en cuenta esa venta al extranjero.

—Habla de políticas de traducción ¿qué se está traduciendo en este momento en EE.UU., observa alguna tendencia en la selección de libros?

—Por supuesto sigue habiendo un gran interés en las figuras canonizadas en los años '60. Varios que sostenían en los años '60 y '70 que el *Boom* era una creación de la política de los EE.UU., directa o indirectamente, pasiva o activamente, tenían algo de razón No fue una cosa calculada, pero simplemente se dieron una serie de coordenadas que permitieron el *Boom* desde EE.UU. y la gran apertura económica y cultural en los EE.UU. durante los años '60 que permitió un interés por las traducciones de los autores que se fueron canonizando; por eso tantas traducciones de Fuentes, de Cortázar, de García Márquez, de Borges más que nada. Por ejemplo Borges, acá en EE.UU. es tomado como si fuera un escritor norteamericano, se lo cita sin reconocer su identidad argentina, porque todo el mundo sabe quien es Borges y el hecho de que fuera argentino es una lamentable circunstancia. Entonces, todas esas traducciones pertenecían a una determinada política económica; ahora las cosas han cambiado mucho, las editoriales de EE.UU. no tienen el mismo margen de operaciones, hay muchas editoriales pequeñas que se ocupan de las traducciones que antes eran parte de los proyectos de las grandes editoriales, de este modo las traducciones son mucho más especializadas, por ejemplo de pronto hay mucho interés por las escritoras internacionales, entonces mi traducción de ***Soy Paciente*** de Ana María Shua entra en eso, porque hay un programa independiente de la Universidad de Pittsburgh que últimamente ha sacado muchas traducciones de literatura latinoamericana y a través de ese programa se hizo esta traducción. Paralelamente, existe interés por las otras culturas marginales, por la cultura judaica en América Latina -como parte de una consolidación internacional de la cultura judaica- ahora que Israel cumplió 50 años y ya es un fenómeno global eso de la cultura judía; se presta además cierto interés a las culturas indígenas, el premio Nobel a Rigoberta Menchú alimentó eso. También los negros, y ahora los gays y las lesbianas, llaman la atención como parte, otra vez, de una concepción global de esas culturas.

—¿Esta proliferación de pequeñas editoriales propicia la diversificación del material que se traduce y, por lo tanto, permite desbordar el canon sesentista que circula mayoritariamente?

—Sí, por ejemplo, en el caso de Ana María Shua ella aceptó que la traducción se publicara por esta pequeña editorial, pero su agente me dijo muy claramente que ella ahora quiere colocar un libro en alguna de las grandes editoriales de los EE.UU., porque ella quiere trascender en EE.UU. y ¿por qué no? o en Alemania ¿no? Conocí en Buenos Aires a su agente alemana, que es un peligro nacional, pero precisamente por eso tiene éxito ...

—Y por eso es agente...

—Sí, por eso es agente y bienvenida ¿no?

—Querría que retomara el tema de su ponencia de ayer y que especificara, brevemente, el porqué de la elección del término homoerotismo, ¿qué conceptos abarcaría esta categoría?

—Esos términos son muy aleatorios en cierto sentido y muy arbitrarios en otros, no sé si se dio cuenta de que yo deliberadamente usé en castellano un término que apenas ha sido aceptado últimamente en inglés -y en ese sentido yo estaba siendo neoliberalmente ya imperialista-, el término era *lesbigay*, que es una palabra *portmanteau* de lesbiana y gay; esta palabra tiende a englobar todo el fenómeno de las culturas sexualmente disidentes o contestatarias, ese es un término que se ha usado en castellano, pero más por gente como yo, que estamos buscando la forma de hablar de esas cosas en castellano. Ahora, lo interesante no son los términos en sí, no son las estrategias en sí, sino el porqué de la necesidad de buscar los términos y de manejar ciertas estrategias y un por qué en dos sentidos: primero: ¿por qué el español carece de los mismos términos que el in

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

glés o que el francés o que el alemán?; eso por un lado, y segundo: ¿por qué es necesario encontrar en español equivalencias?. Es decir: ¿por qué no hay términos y luego por qué es necesario buscar términos? Esto remite a una serie de consideraciones de cara a un proyecto de investigación, me refiero a que no es cuestión de imponerle a la cultura Argentina o a la cultura Latinoamericana los esquemas del homoerotismo en EE.UU. o los esquemas del movimiento de liberación homosexual de este país (aun cuando inconscientemente manejamos ideologías inscriptas en nuestro entendimiento). Me interesa recalcar la pluralidad desde EE.UU., porque no hay un solo movimiento ni hay un solo esquema de vida homoerótica en EE.UU. y esta constelación de fenómenos tampoco puede ser extendida a la cultura latinoamericana. Yo dicto un seminario sobre esas cuestiones y nosotros hacemos una triangulación: estudiamos cultura norteamericana -la cultura norteamericana anglo, digamos, es decir de la gente como yo, que somos de ascendencia angloparlante-, estudiamos la cultura latinoamericana y estudiamos la cultura chicana y latina que es una cultura en cierto sentido a horcajadas entre la cultura anglo de EE.UU. y la cultura latinoamericana. El propósito de hacer eso es precisamente ver cómo los esquemas son tan complicados, tan multifacéticos que uno no puede homogeneizar las cosas y decir: si hay un movimiento gay acá en Nueva York con desfile y hay un movimiento gay en Buenos Aires con desfile, es la misma cosa ¿no?

—Entonces el término homoerotismo viene a manifestar esta complejización, esta matización del fenómeno, porque también podría haber utilizado "militancia gay", simplemente ...

—Sí, sí exacto. Yo uso el término homoerótico por dos razones, primero porque como es un término científico o seudocientífico (como lo pretendió ser en su época homosexual) remite a cierto campo de neutralidad conceptual, eso por un lado; sin embargo, por otro lado, el término es muy importante porque subraya desde el vamos que estamos hablando del erotismo y estamos hablando de las prácticas eróticas entre personas del mismo sexo y hablar de liberación, hablar de movimiento, hablar de derechos está muy bien, pero no nos olvidemos de que en el fondo estamos hablando del hecho de que dos cuerpos del mismo sexo están cogiendo, no nos olvidemos de eso, en ese sentido yo me remito a mi formación dentro del materialismo marxista, en algún momento a los bifes ¿no? entonces para mí el término tiene ese valor.

—También querría que puntualizara algunas de las ideas en torno a esta tradición intelectual en la que se incluiría Perlongher, que ayer citaba, y me parecería interesante que la retomara, al menos desde el campo del ensayo, por ejemplo.

—Yo quisiera marcar tres etapas o dimensiones de esa cuestión, una es la militancia, es decir algo como un compromiso político, pero quiero dejarlo por un momento. Quisiera primero subrayar el hecho de que, por supuesto, tenemos que ocuparnos en algún momento de toda la trayectoria histórica de esas cuestiones, de entender desde Caín y Abel cuál era la agarrada entre ellos, desde Caín y Abel ha habido homoerotismo y si me refiero a ellos es simplemente porque nuestra tradición siempre cuenta la historia de los hombres, habría que pensar quiénes son las versiones femeninas de Caín y Abel. Me gusta delirar sobre la posibilidad de que Caín mató a Abel en un furor de amor homoerótico, esto simplemente como una manera de subrayar que el homoerotismo siempre ha sido parte de la historia humana; a diferencia de lo que cree el fundamentalismo religioso o cierta izquierda anquilosada, no es una corrupción inventada por el otro... Toda esa idea del socialismo de que la homosexualidad es la degeneración de la sociedad burguesa. Esto es lo que atrasó cien años y lo que sustentó mucha persecución de la vida homoerótica en nuestras sociedades. Yo soy hijo de la revolución cubana, en el sentido de que toda mi carrera corresponde exactamente con el fenómeno de la revolución cubana, entonces la enorme contradicción para nosotros de por un lado tener que adherir a la revolución cubana, lo que ha representado, y al mismo tiempo aceptar las persecuciones que vinieron como parte de la ideología stalinista de la revolución cubana. Entonces, hay que entender que el homoerotismo es un fenómeno de la historia humana y no una desviación, una degeneración, una perversión del otro que nos amenaza a nosotros. La otra dimensión se vincula con la primera: la necesidad de hacer una relectura de toda la cultura en términos de la construcción de la sexualidad, porque si el homoerotismo es una parte integral de la historia humana, entonces el heterosexismo es un complementario de ese homoerotismo, son dos lados de la misma moneda y, en realidad, a lo mejor habría que ver que la moneda tiene más de solamente dos caras y entonces, en aras ya de eso, emprender una revisión de nuestra cultura en términos de cuáles son los constructos ideológicos de la sexualidad. Por ejemplo, sí, a mí me interesa muchísimo la literatura que cuenta las experiencias homoeróticas, pero en cierto sentido tengo mucho más interés en entender por qué cierta producción cultural excluye el homoerotismo, entonces, releer a grandes novelistas como Balzac o Henry James (ahora sabemos que Henry James era gay) pero eso apenas aparece en su literatura y eso leyendo con una lupa de mucho aumento. Así uno puede comenzar a percatarse de estas cosas, pero el asunto no es encontrar mani

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

festaciones del homoerotismo en Henry James, sino tratar de entender por qué no está en Henry James, por qué algo queda oculto, por qué algo queda ninguneado, por usar ese verbo tan mejicano y tan útil.

Volviendo a la militancia, yo creo que la militancia es más que nada supremamente importante en América Latina, por ese asunto de la visibilidad, porque las culturas mediterráneas siempre han aceptado las desviaciones siempre que se cubran, siempre que se oculten y que haya una fachada de decencia, entonces la idea de "así son los hombres", "son cosas que pasan" y especialmente si es una actividad que atraviesa las fronteras sociales, por ejemplo un hombre blanco que coge con un sirviente negro o indígena, o toda la historia de los sacerdotes que tenían sus relaciones con los chicos indígenas y en cierto sentido (reconociendo las enormes diferencias en la historia de la mujer) los mismos fenómenos entre las mujeres ... hay todo un campo de estudios ahora en lo que se llama el convento lesbiano, las monjas lesbianas. Todas las culturas y en particular las culturas mediterráneas y otras culturas, han tenido cierto margen de tolerancia para esas cosas, pero lo que pasa desde el siglo XVIII, desde la construcción de la burguesía dominante es la exclusión categórica de esos fenómenos y entonces se producen las enormes persecuciones bajo el rubro de la higiene o bajo el rubro de alguna necesidad política. De este modo, la militancia es importante para romper con eso, para romper con esas normas de la burguesía y para romper en términos más históricos con el velo, con el encubrimiento, con el silencio. Por ejemplo, una cosa que se dice en Buenos Aires ahora: "hay que ser muy tolerante", es decir, que en general nadie me escupió, porque la consigna en Buenos Aires es: "hay que ser à *la page*", eso de que hay que ser siempre moderno, lo de que "está bien cada uno hace con su cuerpo lo que mejor le parece, pero yo no quiero saber de eso, yo no quiero verlo" y entonces la militancia es muy importante en el sentido de imponer la visibilidad.

—Y en ese sentido Néstor Perlongher se inscribiría en una tradición con algunos antecedentes en el campo del ensayo ...

—En mi ponencia mencioné a Sebrelli, que es el que más quiso insinuar la visibilidad, pero yo creo que eso se inserta en un proyecto de visibilidad que se remonta a las primeras reacciones contra la decencia burguesa, la visibilidad de las clases marginales en general. Por ejemplo estuvimos hablando con los estudiantes del proyecto de Arlt: Arlt ya no escandaliza a nadie, pero hay que entender el asco que provocaba en los años '20, todo el fenómeno de escarbar la costra de la pequeña burguesía porteña de los años '20 o luego el fenómeno de Boedo, el fenómeno del social-realismo, ahora los fenómenos del realismo sucio de alguien como Enrique Medina, todo eso es toda una tradición ¿no? Cuando uno asume la consigna de ver las cosas como realmente son y también de ver que las cosas no son como te dijeron, entonces uno comienza a ver muchísimas realidades y una de esas muchísimas realidades es el homoerotismo. Por ejemplo, los estudiantes en el curso que estoy dictando sobre la ciudad de Buenos Aires habían leído las ***Aguafuertes porteñas*** de Arlt y luego les pasé la versión de Torre Nilson de ***Los siete locos***, que es del año '73 - una época en que se comenzó a hablar un poco de esas cosas- y es muy interesante, porque en ***Los siete locos***, de pronto me impresionó la representación de la relación entre Barsut y Remo Erdosain, Torre Nilson le da una tónica homosocial, homoerótica, y la devastación de Remo Erdosain cuando asesinan a Barsut, que muere en sus brazos, como Cruz muere en los brazos de Fierro... entonces esas son las cosas que hay que rescatar. Está muy bien hablar de aquella literatura donde las cosas son representadas en términos desnudos, digamos, pero a mí me interesa mucho más recuperar los atisbos y ver cómo otro productor cultural como Torre Nilson puede estar recuperando esas cosas también, porque la versión cinematográfica de ***Los siete locos*** de Torre Nilson, en el fondo no es tan diferente de un ensayo crítico que yo pudiera escribir sobre ***Los siete locos***, los dos estamos interpretando el texto. Pero volviendo a tu pregunta, la idea de una tradición ensayística, la mejor tradición ensayística es la que recupera Salessi en su libro ***Sobre médicos maricas y maleantes***, es interesante la falta de la coma entre médicos y maricas, porque esa es una primera ensayística de fines del siglo pasado sobre esas cuestiones; Bunge por ejemplo, y aun cuando esa ensayística es parte de una tradición de homofobia se puede hacer un contralectura y preguntarse: ¿cuál es la obsesión que está funcionando aquí? Esta gente está realmente obsesionada, entonces quiere ir a ver esas cosas, quiere entrevistar a los travestis, quiere fotografiarlos, el libro de Salessi incluye las primeras fotografías de travestis... O toda la fascinación que hubo por la Princesa de Borbón, esa persona de alta burguesía, hay una fascinación por eso, aun cuando esa fascinación está inserta en un discurso homofóbico, hay una fascinación, hay una obsesión, entonces... ¿qué necesidades satisfacían esas obsesiones, esas fascinaciones de esos escritores del siglo XIX? Y, claro, ellos estaban escribiendo para sanear el cuerpo social, para sanear la invasión de la inmigración y las malas influencias del hampa y todo lo demás, pero estaban cumpliendo con urgencias personales, indudablemente.

Cuando estuve en Buenos Aires el año pasado, se juntó conmigo mi hijo, que había estado en Buenos Aires en diversas ocasiones cuando era niño -

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

siempre le ha tenido mucho cariño a Buenos Aires y él habla muy bien el español- entonces yo lo invité a juntarse conmigo para una fiesta que organicé por los 30 años de mis andanzas porteñas, la pasamos muy bien junto a todos los amigos de esos 30 años. Pero yo pensaba: ¿qué puedo hacer con David Raúl en el tiempo que él está aquí? -bueno, hice una cosa importante que era darle dinero y decirle la calle es tuya- pero para organizar la cosa un poco le dije a una amiga (que es médica forense y que conoce al director de la morgue) que nos gestionara una visita a la morgue -mi hijo siempre ha tenido mucho interés en la medicina-, entonces fuimos a la morgue, era un día feriado, no había mucho movimiento y vimos todas las instalaciones. Luego, el que nos guiaba la gira nos preguntó si queríamos ver el museo (claro, el museo de la morgue de Buenos Aires es muy famoso, porque la medicina forense en América Latina comenzó en Buenos Aires ¿no? y hay poca gente que sabe que toda la prueba de las huellas digitales fue inventada en Mar del Plata y luego desarrollada en Buenos Aires), entonces fuimos al museo de la morgue. Allí me llamó mucho la atención que la *pièce de résistance* del museo de la morgue de Buenos Aires es la colección de penes tatuados, parece que era una práctica del hampa de comienzos de siglo y que el tatuaje cumplía con tres funciones, primero si uno se comprometía a pertenecer a esa banda, segundo si uno tenía el suficiente valor para aguantar el dolor que representaba el tatuaje en semejante parte de su cuerpo y tercero como una divisa de identidad entre esa gente. Bueno, muy bien, pero por qué esa fascinación de los médicos de la morgue en coleccionarlos (en una época cuando la medicina forense podía disponer del cuerpo del otro así, hoy en día sería imposible hacer eso, habría que conseguir permiso y todo eso, pero si uno pertenecía a un estrato inferior a la norma de la decencia, entonces ya no ejercía control sobre su propio cuerpo, y así se pudo hacer semejante colección). Sí, el museo tiene muchos fenómenos anatómicos, pero que demuestran fenómenos de la medicina forense, por ejemplo un tronco chamuscado que pertenecía a los análisis de los efectos de un incendio en el cuerpo o varias calaveras con partes destrozadas que tenían que ver con el examen de ese tipo de fenómenos. Pero la colección de penes tatuados no cumplía ninguna función, salvo la fascinación, no quiero decir morbosa, pero en términos de la norma de la decencia sería morbosa, es algo morboso levantar semejante colección... entonces esos son los fenómenos que a mí me interesan mucho y hay cierta militancia, que pienso que es la mía, donde hay ya que decir esas cosas, decir: ¿por qué existe esta colección?

—Algo así como señalar los puntos de oscurecimiento, de enrarecimiento de los discursos y generar el análisis a partir de esos pliegues discursivos...

—Sí, poner el dedo en la llaga.

—¿Cómo funcionaría el caso de Puig con respecto a toda esta problemática? Me parece que es una figura interesante porque, si por un lado tiene algún ensayo sobre el tema, por otro lado creo que el resto de sus textos también se incluyen dentro de estas luchas por las representación y la visibilidad...

—Hay un interés, en especial, que hay que reconocer en Puig, por resistirse a las categorías de la ciencia, de aquella ciencia que creó la palabra homosexual, las disciplinas legales y jurídicas forenses que crearon el concepto de homosexual como un concepto de desviación física, psicológica, anatómica; uno puede estudiar toda la bibliografía tendiente a confirmar la validez de lo homosexual como una categoría médico-legal y repudiar eso; por eso la posible necesidad de ver una parodia en todas las notas a esas fuentes en el ***Beso de la mujer araña***, pero al mismo tiempo la necesidad de repudiar el discurso que se estaba oficializando desde EE.UU., la idea de una identidad gay o una identidad lesbiana, manejar esa identidad como una categoría sociopolítica. Ha habido cierta tendencia en EE.UU. de decir, bueno, la identidad gay es como la identidad negra, entonces es una minoría que tiene que ser protegida en los mismos términos. No sé si ya está enterada del hecho de que la Corte Suprema de los EE.UU. -en el manojo de decisiones que emitió el viernes pasado, que era el último día de esa sesión- emitió un fallo que reconoce que el HIV es una discapacitación, esta es una formalización categórica que cumple con ciertas necesidades legales y sociales en EE.UU., tiene ciertas ventajas sí, le reconozco la enorme ventaja de decir que uno es gay como uno es negro y por ende uno tiene que ser protegido, uno no tiene la, entre comillas, "culpa" de ser negro, la "culpa" de ser gay, entonces de alguna manera las leyes tienen que protegerlo. Pero eso cuaja una identidad que a los ojos de Puig impide entender cómo el erotismo no reconoce categorías, cómo el deseo es una cosa más allá de una casilla que uno marca en un formulario, entonces de ahí su repudio de "gay", de ahí el ensayo que te mencioné *'El error gay'*, que creo que salió publicado en ***Primera Plana*** o en ***La Opinión*** o una publicación de este tipo.

—Me interesa su caso porque creo que –en la literatura argentina de los últimos años 80– es demostrativo de elecciones estéticas que se articulan con luchas éticas y sociales, como es el caso también de Copi y Lamborghini. Es sugestivo que primero en Perlongher y luego en César Aira, por ejemplo, existe la voluntad de armado de una especie de linaje a

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

través de escritos sobre Puig, Lamborghini y Copi, parecería que es ésta una constelación con características específicas y distintivas dentro de la literatura argentina...

—Sí, indudablemente. El ensayo de Aira es interesante porque rompe un triple silencio sobre Copi, por haber escrito en francés, por haberse apartado de la Argentina y de tener cosas que más que nada son burlas tajantes sobre el burgués argentino y también por ser homosexual, entonces está esa triple alienación. Sé que hay algunas obras de Copi que se han dado en Buenos Aires, Beatriz Seibel tradujo por lo menos una obra de Copi que se llevó al escenario, pero claro, la obra que falta representar en Buenos Aires es ***Eva Perón***, que comienza con Eva diciendo "*merde*".

—Con el escándalo de *Evita vive* de Perlongher parece que ya fue suficiente por algunos años, pero quizás no esté lejos el momento en que se represente la *Eva Perón* de Copi...

—Sí, exactamente en algún momento se representarán en Buenos Aires ***Eva Perón*** de Copi y ***Evita*** de Andy Lloyd Weber y Tim Rice, que son dos lagunas impresionantes en la bibliografía teatral de Buenos Aires. Copi es un fenómeno muy interesante porque él también juega mucho con las categorías, él hace una militancia, pero cuando uno lee sus textos, sus novelas, su teatro y los dibujos encuentra que no hay una militancia política en el sentido de suscribir a una línea, lo que él esta haciendo es abriendo cajas de Pandora sobre esas cuestiones, y eso es lo que nosotros nos hemos avenido en llamar *queer* en EE.UU.: todo ese cuestionamiento de las categorías y de las definiciones y de ahí viene la urgencia de entender que estos fenómenos son constructos. *Queer*, esa es una palabra muy clave que no tiene traducción al castellano. Un ex-alumno mío, ahora profesor, tiene una traducción de un prólogo muy importante de un libro sobre lo *queer* y entonces a su traducción le coloca un prólogo donde analiza la cuestión de la traducción de la palabra *queer*, él baraja muchas posibilidades, yo le propuse la posibilidad de usar "raro" recogiendo el uso (ahí hay un antecedente ensayístico) de ***Los raros*** de Rubén Darío, donde son todos *queer*, todos pueden ser vistos, de alguna manera, como *queer*, eso está en el último número de la revista ***Debate femenino*** de México. Esta revista es muy importante como punto de conjugación de varias tenazas en el feminismo en México, además de la otra gran revista femenina o feminista de México, ***Fem***, que está más orientada al público en general; ***Debate femenino*** está más dirigida a un grupo universitario o intelectual, ellos promueven mucho el feminismo norteamericano, francés, etcétera, pero siempre en aras de abrir un debate.

Por lo menos *queer* se está usando ahora en castellano, en Buenos Aires por lo menos, los argentinos siempre han sido tan propensos a la incorporación de palabras extranjeras, otra vez esto de ser "*être absolument moderne*", entonces ya no hay tanto problema en cuanto a la traducción de *queer* porque ya se está usando en Buenos Aires tal cual.

—¿Qué significa para usted desarrollar esta línea de investigación sobre lo *queer*, para decirlo con un término "*absolument moderne*"?

—Lo que yo quisiera remarcar es que proseguir estos proyectos de investigación representa un juego institucional que posiblemente no tiene ninguna resolución fácil, uno no lo hace por el afán de ser excéntrico, uno lo hace por la necesidad de cubrir ciertos intereses que están ahí. La necesidad de decir: bueno, si yo voy a estudiar la cultura latinoamericana o la cultura norteamericana yo no puedo ser selectivo. Sí, tengo que ser selectivo en el sentido de obedecer mis limitaciones, en respetarlas, pero yo no puedo decir yo no voy a estudiar eso porque eso no es decente, o eso es indigno, o lo que fuera. Entonces, estudiar estos fenómenos no es un mero afán de ser excéntrico. Al mismo tiempo uno tiene que reconocer que la incorporación de estos fenómenos en el seno de la institucionalidad ha sido muy difícil, vemos como el feminismo ahora ha pasado a estar bastante incorporado, por lo menos en la academia norteamericana, entonces probablemente estas tendencias terminarán siendo incorporadas también. El problema de quedar asimilado o absorbido es el problema de perder la diferencia que es fundamental en los estudios subalternos, entonces por un lado uno dice no, no, no, hasta cierto punto quiero seguir siendo subalterno -ya sea por razones de la etnia, de la sexualidad o por razones del género o la regionalidad- pero a la vez quiero pertenecer al seno de la institucionalidad, ser subalterno y marginal al mismo tiempo, que es a veces muy difícil... Por ejemplo lo que ha pasado con los estudios chicanos, latinos en los EE.UU. (usted sabe que nosotros usamos latino para todas las culturas de ascendencia hispana y chicano específicamente para aquellas culturas mexicanas que están en todo el sudoeste de EE.UU. y sus derivaciones en el resto de país), todos ellos ahora están bastante institucionalizados; en cierto sentido yo creo que más institucionalizados que las mujeres, entonces de pronto son muy decentes, muy respetuosos y respetados... pero en los albores de los estudios chicanos, todos los investigadores eran hijos del Che Guevara, ahora van a las reuniones con corbata de seda, y yo no digo que eso esté mal, ni mucho menos, sino que simplemente lo digo en tono irónico, remarcando cierta transición. Como pasó con los estudios feministas, ahora ya uno tiene que trabajar

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

mucho para encontrar un colega masculino que diga: "esas lesbianas" ¿no?

—Sí, sí por lo menos no lo dicen ...

— Sí, por lo menos no lo dicen.....

—Justamente quizás esa fue la tónica de este Congreso después de su ponencia, nadie dijo nada y lo poco que se dijo, ya cerrado el debate de la mesa, fue de un acentuado laconismo, pero finalmente aceptando que en estos tiempos una ponencia de esta índole no sólo era esperable, sino que también su inclusión era una forma de hacer lo "políticamente correcto"...

—Sí, eso percibí, aunque el silencio a veces es más peligroso... Yo que soy medio paranoico, y yo creo que la paranoia tiene sus beneficios, me había hecho la idea de que todo el mundo iba a ser muy correcto, pero nadie me iba a dar la mano por temor de quedar contagiado de sida ...

—Pese a la ausencia de debate sobre su ponencia, creo que aún así fue políticamente importante, por cuanto articuló una problemática escasamente analizada en esas jornadas, no fue una...

—Sí, alguna locura trasnochada. Estamos a fines del siglo XX y yo no tengo ningún problema y manejo bien todas la reacciones porque después de todo tengo cierta edad, tengo una carrera hecha, entonces a estas alturas no tengo nada que perder ¿no? Ha sido interesante el caso de mis estudiantes -porque tengo todo un equipo trabajando conmigo y muchos que ya se han doctorado conmigo- y no han tenido ningún problema en conseguir trabajo, a pesar de que a algunos los colegas les han dicho -a ellos no a mí- que no van a conseguir trabajo como insistan en esa línea de trabajar con las porquerías. Pero han conseguido, inclusive usted sabe que ya hay una universidad en los EE.UU. donde esas cuestiones, como las cuestiones de la subalternidad en general, son una parte integral del programa.

Tramas Bibliográficas

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

En viaje hacia la literatura

Fagans. El viaje y los viajes, por Matías Serra Bradford. Nuevo Hacer, Grupo Editorial Latinoamericano, Buenos Aires, 1996, 115 págs.

Con la lucidez que la caracteriza, Ludmer ha señalado que los narradores de Onetti siempre comienzan a hablar/escribir a partir de una carencia. Sin pretender filiaciones literarias que, además de arriesgadas podrían resultar equívocas, ***Fagans***, la novela de Matías Serra Bradford, propone, en cierta medida, una ecuación semejante y, a través de ese ejercicio, explicita las búsquedas a que se somete el escritor en el acto mismo de creación.

Ante todo, se trata de buscar/encontrar a los personajes que serán objeto y sujetos del relato, de modo que, ya en las primeras páginas, el lector sorprende al narrador persiguiendo por las calles de una "Buenos Ayres", mítica por su grafía, a Leonardo, el amante de Bambou, que pronto irá a encontrarse con ella en la estación de trenes. Después se trata de hallar el propio lugar del narrador en el relato y, con ello, los móviles de la escritura : también enamorado de Bambou (mujer con reminiscencias de maga o de "La Maga"), esta voz/ojo de cámara, narra su ausencia, o, mejor, **por** su ausencia. Así, la escritura y el lenguaje se vuelven una práctica terapéutica, curativa y los signos, como pretende la semiótica, aparecen en lugar de algo que no está. Pero, escritura y lenguaje son también enfermedad, imposibilidad de no escribir/decir e imposibilidad de decir exactamente lo que se quiere decir.

Tal vez por eso, Matías Serra Bradford dota al lenguaje de cierto protagonismo y lo sitúa en los límites entre la prosa y la poesía, imprimiéndole una intensidad lírica que, en algunas ocasiones, sin embargo, tiene deslices desafortunados : un par de lugares comunes y dos o tres notas de cursilería. Nada más difícil que escribir del amor.

Por eso, la intensidad lírica alcanza sus momentos más felices cuando la voz narrativa abandona el discurso amoroso y prefiere captar, casi cinematográficamente, tipos humanos y urbanos en una serie de tomas fugaces y sin editar. Ubicuo, el narrador captura fisonomías y voces, y - aun a sabiendas de que los misterios del alma humana son *"negativos"* imposibles de revelar -, procura en cada caso *"adivinar"* las historias que esconden o no. Una estética de la mirada y de la escucha que pretende mostrar un mundo pleno de experiencias y expresiones místicas para ningún dios (otra carencia/ausencia).

Esas instantáneas privilegian a los marginales que abundan en el tren

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

rumbo Tirnanog en el que, por supuesto, también viajan Bambou, Leonardo (los Fagans) y el narrador.

Ajena al pulso de los cartógrafos, pero provista de los atributos de cualquier ciudad turística a orillas del mar, Tirnanog parece ser una metáfora que admite múltiples lecturas. Es la ciudad *"eternamente joven"*, situada en una realidad-otra o en la total irrealidad. Es, tal vez, el lugar de la ficción y, con seguridad, el sitio donde Bambou y Leonardo evocan sus pasados de infancia y adolescencia para relatárselos uno al otro. Es la zona de la *"imaginación"* que el narrador, a diferencia de los Fagans, no llegará a abandonar, convencido como está de la inminencia de su muerte. La escritura, entonces, se hace testamentaria y la novela se cierra con una persecución final, tras la cual el narrador deberá enfrentarse a duelo. Quizá al de empezar a contar otra historia.

Otras dos historias aguardan al lector al final de ***Fagans*** : *'Las primeras luces'* y *'Fantasías para un lector y piano'*. En *"Las primeras luces"* vuelve a reiterarse la búsqueda de un relato que narrar. Esta vez se trata de hallar una historia para un personaje. En esa tarea se empecina Miguel, un crítico de cine que, en la escala de un viaje, hace noche en una sala de proyección e intenta imaginar un guión para su amigo Tuptin. Sin saber a ciencia cierta si las imágenes que se suceden (otra vez el *"ojo que mira por el objetivo"*) provienen de su imaginación, del sueño o de la pantalla, Miguel asistirá a una serie de historias que le permitirían a Tuptin representar su propia vida. Excusa para inventar y contar una y otra vez, Miguel terminará -como el narrador de ***Fagans*** -, adoptando una actitud de humildad después de pretenderse demiurgo ; anticipando la disculpa que deberá ofrecerle a Tuptin por haberle *"usurpado su alma y sus palabras"*.

En *'Fantasías para un lector y piano'*, otra vez la carencia del amor es móvil, ya no de la escritura sino de la lectura. El Gordo es *"un Sancho Panza embarcado sin su Quijote en la última aventura libresca de esta centuria : hallar, gracias a los libros, en ellos o por ellos, a la mujer de su vida"*. Ultima narración donde, no siempre del modo más afortunado, Serra Bradford teoriza sobre la experiencia de la lectura y de la escritura y donde termina ofreciendo un mapa de escritores cuya presencia allí exigen la mirada oblicua de la sospecha : ¿acaso está haciendo citas de autoridad ? Posiblemente, lo más interesante de este cuento (aparte de algunas observaciones sobre la práctica de la lectura) es el epígrafe de Peter Handke, donde parece descansar la clave metafórica del subtítulo del libro, ***El viaje y los viajes*** : *"La escritura tiene algo de trenes que, en muchas vías paralelas, estuvieran esperando ; las palabras serían los vagones y los signos sus locomotoras..."*

A partir de éste, aparentemente, su primer libro publicado, Matías Serra Bradford explicita las búsquedas a que se somete el escritor en el acto mismo de creación y deja transparentar, también, las búsquedas que se le imponen a los que se inician en el viaje de la literatura.

María Candelaria de Olmos

Escribir en cuerpo presente[1]

En estado de memoria por Tununa Mercado, Alción, Córdoba, 1998.

Tal vez por "asociación de lecturas" otros hablarían de "intertextualidad" o "interlegibilidad", el simple y hermoso título pensado por Tununa Mercado para este libro ***En estado de memoria***, provoca mi evocación de las artes de la memoria de Giordano Bruno, el visionario italiano perseguido por la Inquisición en el siglo XVI. *"Si borramos,* -consignó Bruno- *sin duda que es para escribir en nosotros mismos con un idioma de lugares e imágenes, que nos servirá de providencia"*.

A Giordano Bruno se lo conoció en su tiempo, sobre todo, por sus artes y métodos de la memoria. El sistema que aprendiera bajo la advocación teológica de Santo Tomás de Aquino en el convento de Nápoles, lo completó con la filosofía hermética del Renacimiento, la radicalización del antropocentrismo de Pico della Mirandola y con la técnica de componer imágenes en la que confluían la emblemática y el arte de los jeroglíficos y los talismanes astrológicos.

Para Bruno el arte de la memoria es una suerte de *"escritura interna"* reminiscente, de dispositivo maquínico que pone en marcha *"operaciones no vulgares realizadas por la memoria"* (De imaginum).

"Escritura interna" que nos lleva al libro de Tununa: escritura que nace del deseo y de la necesidad de saber, escritura que nace en estados-límite de las circunstancias vitales, escritura que borra para recordar y para decir subrayando aquello que es necesario decir. En este libro escritura, cuerpo y casa aparecen asociados metafóricamente y definen un modo de ser en el mundo, fundamentalmente ser como sujeto femenino. Casa, cuerpo y escritura, lugares de conjuro de la precariedad del exilio: *"A partir de ese momento quizás, la casa provisoria en la que he vivido -sea cual fuere su lugar geográfico-, la casa que me contenía y contenía mi ser, mi estar, mi andar, se plantó en este mundo y se hizo de bases anchas: fue una suerte de plataforma de lanzamiento"* (pag.78)

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

Casas: territorio, espacio de lo íntimo, sitio personal y a veces también, lugar sitiado. Casas: la de León Trotsky y Frida Kahlo en México, las propias y las pasajeras que los exilios permitieron habitar, la casa de la infancia en Córdoba, la casa del regreso a la tierra de uno.

Y el cuerpo que nunca es el mismo y que a veces sostiene y otras desconoce los lugares, las formas, los aromas y remite con intensidad a la percepción del pasado evocado por la memoria y que la escritura vuelve ficción.

Porque se trata justamente de esto: la presencia-ausencia de otro tiempo es convocada en este relato desde la lengua de la narración y en esa convocatoria se ordenan los matices de la biografía, la historia que le permite a la protagonista vivir con el pasado -a veces insoportable- pasado que coincide con tiempos aciagos del país y con difíciles momentos personales.

Entonces escribir es parte fundamental de la estrategia de supervivencia; parte del deseo y parte de la desdicha: *"...dije que lo que a mí me interesaba era escribir, fundamentalmente escribir, dije, sintiéndome desdichada y miserable, queriendo huir cuanto antes y al borde de las lágrimas, pero por buena educación me quedé aún un tiempo con esta amiga de ojos inquisitivos que siguió enumerando oportunidades y que ante mi principal interés no supo qué decir; en verdad, cambió de tema como si yo en vez de escribir, yo hubiera respondido 'morir' o 'matar'..."* (pag.41)

Escribir para vivir, escribir en cuerpo presente, escribir como si una culpa secreta nos impidiese dejar en paz esa memoria inquieta de lo que negamos y que sin embargo, nos convoca a hablar aún a través de nuestras negaciones. Porque el tiempo nombrado es el tiempo de la palabra, es el lenguaje que narra lo ahora ausente.

Aquello que el relato subraya está ligado a un pasado ominoso de la historia argentina, a aquel momento que implicó la expulsión de los contextos habituales en los cuales se organizaba la vida cotidiana, el trabajo, la intimidad y las experiencias del mundo y que transformaron al hombre en una *"especie furtiva"* como le llama Tununa, por carencia, por despojo, por desplazamientos y ausencias.

Entonces la literatura, las palabras de la ficción necesitan dar cuenta de los territorios que estuvieron sustraídos a lo decible e inmediato: aquello que ahora vuelve desde "el corazón de las tinieblas". Palabras que son experiencia de vida desgarrada, conocimiento, ética y estética, pero fundamentalmente, lucidez, entendida como analítica del acontecer, como resonancia de lo inarticulable, de lo innombrable y sin embargo, capaz de imponerse por el lenguaje. Lucidez como arrebato de la memoria; lucidez como escritura.

En este texto, la narradora franquea ciertas fronteras, consciente de que se traslada a un lugar sitiado donde la razón falla (y seguramente no alcanza), donde las palabras descubren su ahuecamiento, inquietan y jamás devuelven, ni siquiera en parte, algo de lo perdido: *"Entonces comenzaba -dice la protagonista narrando su regreso del exilio- el largo relato de lo que había pasado en esos años y el reconocimiento del otro, ese par por destierro, mutante entre los propios nacionales que se habían quedado en el país..."* (pag.83)

En estado de memoria es un libro compuesto de historias fragmentadas, como el reclamo de una sobreviviente que pregunta por el destino de su biografía y que, con cierta perplejidad y gran cuota de desgarramiento, se interroga por las ausencias que pesan como plomo, por las grietas por donde se cuelan fragmentos de la memoria que en algún momento el dogmatismo simplificador, la hipertrofia mediática o los puntos finales pretendieron obturar.

No en vano hemos evocado a Giordano Bruno: perseguido por la Inquisición, sepultado por varios siglos en los oscuros desvanes de la historia, se negó a aceptar que la razón constituyese la única forma de acceder al saber. Su concepción de la verdad incluyó al complejo entramado que forman la combinación de los sentimientos y de la memoria en la vida humana. Su "idioma de la memoria" constituye un sistema eminentemente visual e imaginario que le permitió acceder por "órdenes" o vías diferentes y complejas, al conocimiento del mundo.

¿No habla acaso este relato de Tununa Mercado de una reciente y más terrible inquisición?, ¿no condensa en una sola historia personal la historia de todos los perseguidos del mundo en todos los tiempos y en todas las culturas?, ¿no es la memoria la única forma de escribir, es decir, de borrar y volver a narrar aquello que sólo puede recomponerse de manera fragmentaria y balbuceante?, ¿no es entonces esta escritura desde lo biográfico tanto como una casa, como un cuerpo, como un lugar de des-exilio? Acaso porque -como la protagonista del relato- nos pasamos la vida organizando rituales y sabiendo que algunas cosas (los libros, la escritura, los afectos) pueden salvarnos de la intemperie, yo tengo para mí que ***En estado de memoria*** de Tununa Mercado puede ser uno de los libros que a veces reclamamos y que siempre merecemos.

Silvia N. Barei

1. El precedente es una versión reducida del texto de presentación del libro de Tununa Mercado en la Feria del Libro Córdoba '98.

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

Ninguna identidad

Perder la historia, por Miguel Russo. Ediciones Alfonsina, Buenos Aires, 1997, 157 págs.

Ante la profusión editorial de narraciones que indagan el pasado, la novela de Miguel Russo amenazaba, desde su título, ser otra contribución al resurgimiento de un género que críticos, escritores y estudiosos de la literatura no terminan de nombrar ni definir. Pero, lejos de las problemáticas que atañen a las relaciones entre ficción e Historia, Russo se propone narrar una o varias historias con minúscula.

En principio, la de un hombre que, una calurosa noche de año nuevo, rescata a un pordiosero, en una estación de subte de Buenos Aires. Ni piadoso, ni compasivo, ni solidario, *"Leyden, el hombre"* lo conduce a su casa, lo obliga a bañarse, a vestirse con ropa nueva, a comer con él, a escuchar sus historias y a inventar otras. De este modo, inaugura un juego cuyas reglas él establece y cuyo sentido permanecerá oculto al lector hasta el final de la novela. Igualmente ignorante de los propósitos de Leyden, a Ferri, el pordiosero, le toca en suerte ser su interlocutor y someterse, sin concesiones, a su voluntad y dominio : volverse el objeto, creado o por crear, del "experimento" ajeno.

Esta historia primera, donde dos hombres establecen una relación improvisada y violenta, oficia casi como marco de una multiplicidad de otras historias, porque el juego que Leyden impone consiste en un desafío a narrar. Un reto en el que no se juegan ni la dignidad ni el honor, sino la construcción o destrucción de la identidad ; y, en tanto experimento, la comprobación de la fragilidad del pasado personal. Por eso Leyden escribe un diario en el que consigna fechas remotas y acontecimientos improbables ; recuerdos que si no son suyos, bien podrían haberlo sido. Por eso también, las voces narrativas son inquietantemente anónimas. Los monólogos inseguros y patéticos de algunos capítulos pertenecen, tal vez, a Ferri, pero es imposible aventurar un nombre para ese narrador que, en otros capítulos, cuenta una historia ajena dirigiéndose a un interlocutor - al mismo tiempo, protagonista de esa historia -, tan enigmático como él. Nunca la misma voz, nunca el mismo interlocutor. En casi todos los casos, se trata de hombres o mujeres que viven en carne propia la bilocación o que estudian la posibilidad de esfumarse, de no volver a los lugares habituales sin que familiares, colegas o amigos adviertan su ausencia. Ser, de repente, otro, o ya no ser : esa es la cuestión.

Y esa es, también, la intención última de Leyden, que, cuando invita a Ferri a ponerse sus mocasines en desuso, lo obliga, **en realidad**, a *"meterse en sus zapatos"*. De la misma manera, cuando le cuenta sus historias - propias o ajenas, recordadas o inventadas, acerca de personas que dejan de ser lo que eran o que prueban cómo sería ser otro (Joaquín maquillándose en el cuarto de baño) -, lo hace para deshacerse de ellas, para "perderlas" y así operar la compleja metamorfosis que lo convierta en el otro y al otro en él. Tal vez, la metamorfosis se produce : cuando Ferri escribe el diario de Leyden ; cuando no le queda más alternativa que cerrar el juego contando él mismo una historia en la que los nombres ya no importan, como no importa si es Leyden o Ferri (o ninguno de ellos), la sombra que con el diario-cuaderno bajo el brazo, abandona el departamento donde han despedido el año.

Especie de Alina Reyes, Goliadkin o Yeronika, esa sombra, sin embargo, no se inquieta. La sensación de inquietud queda para el lector. Quizás, porque esa sombra y el experimento de Leyden están hablando de él y de la literatura, que le permite adueñarse de historias ajenas, vivirlas como propias, incorporarlas a un pasado personal y convertirse, - inevitablemente y cada vez -, en otro.

La novela de Russo exige segundas y atentas lecturas que permitan aprehender mucho más que la sobriedad de un lenguaje depurado, tajante y violento cuya aridez contribuye, sin duda, a la agilidad de la narración, pero también a la incomodidad de lector. Como señala Saer a propósito de la obra de Faulkner, en ***Perder la historia***, puede percibirse que algo terrible está ocurriendo, pero no se sabe muy bien qué.

En otro orden de cosas, Miguel Russo construye una trama lo suficientemente dócil para incluir en ella más de una historia y ensayar, dentro de la novela, el género cuentístico tal como lo entiende Raymond Carver. Lineales, complejas y elípticas, las historias de ***Perder la historia*** señalan la maestría de un narrador consumado.

María Candelaria de Olmos

Narraciones Cruzadas

La lenta velocidad del coraje por Andrés Rivera, Alfaguara, Buenos Aires, 1998, 203 págs.

Si algo ha caracterizado la obra narrativa de Andrés Rivera es su meticulosidad por no repetirse, por no desgastar aquello que lo particulariza como una de las voces más significativas de la literatura argentina: su economía léxico-verbal, su capacidad de narrar aún en los silencios, en los blancos del papel. Y en esa especie de constricción estilística/estética, que lleva casi su narrativa a la parquedad de la poesía, este último libro juega a constituirse como un pliegue de esa opera

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

ción. En ***La lenta velocidad del coraje*** están todos sus temas, todas sus marcas, sus obsesiones, sus preguntas políticas y existenciales. Se registran como en condensación, todas sus muecas, su oficio de narrador, su capacidad de crear y fundar mundos. Mundos tan ficticios como políticos, mundos que remiten al lector a una selva de significaciones donde la historia, lo autobiográfico, lo existencial, lo corporal y lo sexual forman una única y definitiva gramática de sentidos.

El libro se compone de tres partes: en la primera, una *nouvelle, "Así, todavía"*, que re-comienza y re-toma no sólo una fracción de aquellos *derrotados que narran*, (en este caso en los albores y en los confines de la patria). Es que Ramón Vera y el capitán Gustavo Hantín (personajes de *"Así, todavía")* son algo más que los personajes de una oscura trama, son los ejes de una re-lectura de nuestra Nación, de los valores de nuestra sociedad, de las implicancias de nuestra historia pero también de nuestra actualidad política. En la segunda parte, y bajo el subtítulo unificador de *Cómplices*, tres relatos de una factura sutil constituyen el adelanto del núcleo de lo que Rivera está procesando y que, creemos, se proyectará con toda su fuerza en un próximo libro ya anunciado: ***"Vejeces"***. En la tercera parte, y con el sugestivo subtítulo de *Tatuajes*, se reúnen siete relatos claves de su producción narrativa. Los tatuajes son esas "marcas" que se ven en el cuerpo (pero engañan) de lo que se lleva en otro lugar ¿invisible?

Carlos Gazzera

Devenir Plebeyo

Perlongher, Néstor, Prosa Plebeya. Ensayos 1980-1992. Selección y prólogo de Cristian Ferrer y Osvaldo Baigorria, Colihue (Colección Puñaladas, ensayos de punta), Buenos Aires, 1997, 257 págs.

Esta recopilación de textos de Perlongher, que incluye artículos periodísticos y ensayos, pero también poemas (entre ellos el famoso *"Cadáveres"*) y el cuento *"Evita vive"*, se ubica con comodidad en la colección dirigida por Horacio González. Es que la escritura neobarroca/ neobarrosa del poeta, en medio de sus volutas y brillos de purpurina, desarrolla la escena presentada en aquel juego de niñas que repetíamos en un rincón del patio de la escuela: *"un bichito colorado mató a su mujer/ con un cuchillito de punta alfiler/ le sacó las tripas las puso a vender/ a veinte a veinte las tripas calientes de mi mujer"*. Como en muchos de estos textos, el minúsculo cuchillo hace la incisión y el autor del hecho, en lugar de avergonzarse por ello, va al mercado y proclama el escándalo de las tripas al aire, y además merca, deambula.

Los textos recopilados, organizados y desordenados (no siguen un orden cronológico), a veces también traducidos, por quienes prefieren retener el título de *"sus amigos"* sin por ello renunciar al rigor crítico que se percibe tanto en el prólogo como en la cronología que cierra el volumen, recorren las preocupaciones literarias y políticas de Perlongher: *"las políticas del deseo, la identidad homosexual, Evita Perón (todo un* leit motiv*), los posicionamientos políticos durante la Guerra de las Malvinas, y el ritual extático de la religión del Santo Daime"*. La impronta teórica de Deleuze, fechada como lectura grupal hacia 1975, aparece traducida, traspasada, trashumante, en el conjunto de textos que devienen ensayos en tanto tengamos presente que ese devenir transforma a su vez el ensayo en otra cosa. La selección de los textos opta por agruparlos, más que clasificarlos, y puede responder a distintos criterios, ya sea que el elegido se considere representativo de una serie o *"el más logrado literariamente"*. En todos los casos, una nota al pie indica los diferentes lugares de publicación y relaciona ese texto con otros ausentes. En cuanto al título elegido, el intertexto con las ***Prosas profanas*** de Darío da cuenta de la pertenencia de la figura de Perlongher a la mejor tradición latinoamericana. Estas prosas (entre las cuales la poesía tiene lugar, autorizada por el libro que se evoca) no constituyen estrictamente una teoría de la literatura ni un desarrollo filosófico propio, pero aportan una mirada que corta por el lado de la diferencia americana. La mirada deambula y se detiene en textos y prácticas, fetichiza la palabra, hurga en las calles y busca el detalle. En esa búsqueda política, lo profano deviene plebeyo.

La primera sección, *"Deseo y política"*, contiene once trabajos de desigual extensión. Allí se encuentra el mítico *'Avatares de los muchachos de la noche'*, especie de miniatura de *O negocio do michê*, y por añadidura publicado en la revista ***Cimèrres***, que dirigían Deleuze y Guattari. El tono general de esta sección (pero nunca es general) combina una actitud militante que se traduce en la claridad de las exposiciones, muchas veces casi didácticas, con el humor filoso y la irrenunciable vocación por la palabra en su materialidad propia. Una joyita, *'El síndrome de la sala'*, recuerda al Barthes de ***Mitologías***; y en *'El sexo de las locas'* el tema es Malvinas, Fidel Castro, otra vez Eva Perón, la Iglesia, y las Fuerzas Armadas (¿las locas?). Un texto que puede ser considerado "de consulta" es la *'Historia del Frente de Liberación Homosexual'*, que pone sobre la superficie un episodio de las luchas políticas de los setenta inadvertido para muchos de sus pro-

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

tagonistas, o al menos para los historiadores de esas luchas.

'Barroco Barroso' reúne siete artículos en los que Perlongher opina sobre literatura, sobre su ***Alambres*** y sobre algunos autores: Osvaldo Lamborghini, Severo Sarduy, Manuel Puig, Lezama Lima, Haroldo de Campos. También podemos encontrar en esta agrupación textos del orden del deseo y la política: *'El deseo de pie'*, que no es otra cosa que el deseo *del* pie, una reflexión sobre la pedalotría, el sadismo, el masoquismo y sus *"puntos de fuga del orden social"*; y también *'Cuba, el sexo y el puente de plata'*, que permite una lectura de la revolución más allá de la división entre "castristas" y "gusanos". En estos artículos, lo barroco se embarra en las denominaciones errantes y se pierde en la selva de escritores que Perlongher nombra sin cesar, como si lo más importante fuera poner en circulación a los otros, buscar en la categoría su proliferación.

"Antropología del éxtasis" se ocupa fundamentalmente de poesía, a través de tres textos que van desde el deambular ciudadano hasta la ingestión ritual de la ayahuasca: *'Poética ciudadana'*, *'Poesía y éxtasis'* y *'La religión del ayahuasca'*. Entre la ciudad y la experiencia mística, Perlongher encuentra en la forma poética la materialización de ese *"entre"*, la posibilidad de recrear los climas para una antropología que se quiere antropofágica y una forma de salir de sí, eludiendo también por ese punto de fuga toda pretensión identitaria.

La sección *"Malvinas argentinas"* es tal vez la más radical (intentando recuperar un matiz ha tiempo olvidado para esta palabra). Los tres artículos que se reúnen: *'Todo el poder a Lady Di'*, *'La ilusión de unas islas'* y *'El deseo de unas islas'*, no respetan ninguno de los mitos bienpensantes. Los militares, el Partido Comunista, el resto de la izquierda, las pretensiones antiimperialistas, las pretensiones de reivindicar una identidad gay, nacional y popular, son prolijamente destrozados. Si bien es cierto, como apuntan los compiladores, que *"la historia de la oposición a la Guerra de Malvinas aún no ha sido escrita,*[y] *de ahí la rareza de estos ensayos"*, no es menos cierto que el mecanismo de pensamiento que los guía es el mismo que emerge en otras secciones: la desconfianza frente a los grandes discursos (más que frente a los grandes relatos, porque lo que genera desconfianza es la colocación mayor, aún cuando se consiga desde lugares que se reclaman como "del oprimido"). Esta es la historia que no ha sido escrita todavía y este libro sugiere que es la que no se puede escribir. En ese sentido, no se presenta como una lectura *alternativa*, candidata a ocupar tarde o temprano el lugar oficial; en cambio, nos envía permanentemente a leer otras cosas, a transitar otras letras.

La sección *"Eva Perón"* reúne *'Evita vive'* (cuento), "El cadáver" (poema), *'Joyas macabras'* (reseña bibliográfica) y *'El cadáver de la nación'* (poema). Si la *voluntad de blasfemia* está presente en estos textos a veces más que en otros, no alcanza para explicar la experiencia literaria que ocurre en el cuento o en los poemas. En *'Evita vive'*, el cadáver de la nación se pasea más vivo que nunca, en la memoria de su pueblo y en cada hotel alojamiento. Algo oscuro, inexplicable, inevitable, resplandece en la suciedad del lenguaje. Nunca más cadáver que en *'Evita vive'* y nunca más viva que en *'En el cadáver de la nación'*, la alquimia de Perlongher nos tienta a dar un salto sobre una frase y pensar aquello de "Volveré y seré *Cadáveres*".

Aún queda por recorrer *"Miscelá-neas"*, que reúne cinco entre poemas y cuentos. Un entre poema y cuento, *"Azul"*, recoge por el camino la música de Darío: *"Dorado bajaba las nieves del karma"*, pero recorre el camino de la yuta, el que la cana hace recorrer a los presos y a las visitas de los presos, donde los azules ya no se parecen a la poesía. La sección incluye también *'Cadáveres'*, *'Lago Nahuel'*, *'Acreditando en Tancredo'* y *'Siglas'*, donde *"el autor agradece la colaboración de las siguientes organizaciones"*, cuyos nombres parecerían nacidos de la febril imaginación de un metaforizador compulsivo, si no fueran un documento de época; con lo que nuevamente se pone en duda el entusiasmo por las denominaciones, pero esta vez más parecido a un juego amable propuesto por quien compartió la experiencia delirante.

Los *"Apéndices"* incluyen la transcripción del reportaje donde Néstor Perlongher hace su primera aparición pública, junto con compañeros del Frente de Liberación Homosexual de la Argentina, una bibliografía selecta y un *"Itinerario biográfico"*. La bibliografía sostiene el mismo principio organizador que el volumen: se trata de una selección, se nos brindan pistas para ir a buscar una obra proliferante que en gran parte está en las revistas, contaminada por las polémicas (en algunas notas se aclara que el texto publicado tuvo respuesta en otros números). El itinerario biográfico está preparado también por sus amigos, la muerte de Perlongher aparece como un corte en el flujo de la vida, pero que no puede detener el continuo de su obra, por donde un hilito todavía se filtra y se escapa, gotea.

Graciela Goldchluk

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

Zaguán, bragas y la moral piamontesa

Puertas adentro, por Lilia Lardone, Alfaguara, Buenos Aires, 1998, 154 págs.

¿Estoy dispuesto a aceptar que esta novela es muy buena? Sí. ¿Soy consciente de que al catalogar este relato de Lilia Lardone como uno de los mejores textos de la literatura argentina "escrita por una mujer" me expongo a una impugnación sexista? Sí. ¿Estoy plenamente libre de toda sospecha crítica en Córdoba? Nunca. ¿Estaría dispuesto a sostener que esta novela es una de las mejores escritas por un autor cordobés en el último lustro? Sí. ¿Aceptaría la autora y la crítica mi hipótesis de lectura al ubicar este relato como una de las novelas políticas más corrosivas de nuestro imaginario cordobés-piamontés? Estimo que no. Sin embargo, estoy empecinado en señalar que ***Puertas adentro*** es el más desafiante y provocador relato que un autor cordobés podría haberse atrevido a escribir en esta Córdoba decadente de fin de siglo. No por ello, —por mi empecinamiento, digo—, Lilia Lardone venderá más libros ni obtendrá el reconocimiento de sus pares. ***Puertas adentro*** es un gran relato que se sostiene por su nivel formal, por la capacidad de su autora de forjar una escritura sin golpes bajos ni apelaciones a una historia supuestamente "no oficial". ***Puertas adentro*** demuestra que la buena literatura se escribe con trabajo y voluntad de urgar en las estructuras lingüísticas que sostienen las más elementales leyes del relato de una comunidad. Y ese es el acierto de esta novela: no hay artificios, no hay efectos de escritura hacia los géneros del mercado, no se busca más que devolverle a la comunidad el lenguaje con el que esa comunidad se instaura y diferencia. El manejo del monólogo es notable, el uso parco del diálogo no tiene el habitual uso de tapar la falta de un oficio narrativo, como ocurre en muchos casos, y los personajes están nítidamente perfilados sobre estereotipos rotundos sin que por ello se note en ello una dificultad.

Puertas adentro narra una "microhistoria" como esas que pueblan los sórdidos pueblos de colonos rurales de nuestra pampa gringa, donde ya no caben los relatos de héroes ni los relatos de mártires venidos a "hacer" el país. Se habla de esos pueblos atestados de una imaginería prejuiciosa, en donde los roles estaban fijados de antemano y la virginidad de esas "muchachas de pueblo" se guardaba para el matrimonio. Sin embargo, los zaguanes eran testigos mudos de amoríos y de bragas perdidas. Y, desafiar esas estructuras, significaba ser sancionado de por vida. Por eso, el clima de la novela juega a desplazar permanentemente los significantes de ese pacto social y arrastra al lector a descreer que lo peor siempre es dramático. Lo verdaderamente "dramático" se inscribe en esa cotidianidad incuestionable, en esa morosa realidad conservadora y asfixiante de una moral que postula "haz lo que yo digo y no lo que yo hago".

¿Este tipo de relatos no tiene antecedentes? Sí. ¿Esos antecedentes podrían atentar como una falta de "originalidad"? No. ¿Se modifica su anclaje en la literatura argentina? Jamás. ¿Por qué? Porque el anclaje de este tipo de relatos se funda en la tradición inaugurada en nuestra literatura por Manuel Puig. Y, como ha señalado Alberto Giordano, Puig construye una "literatura menor" cuyo efecto, siempre político, no se mide en la "originalidad" sino en su inscripción en una tradición cuya acción es producir un asalto demoledor a las corrientes fundadoras de una literatura cuyos relatos siempre han elidido la confrontación con los márgenes. "Menor", por mujer y por cordobesa, el relato de Lilia Lardone pone en crisis los relatos "fundadores" de una moral que, como comunidad, nos queda por demoler desde sus cimientos más antiguos.

Carlos Gazzera

Heredarás la lengua

Si hubiéramos vivido aquí, por Roberto Raschella, Losada, Buenos Aires, 1998, 205 págs.

El viaje puede ser, lo demuestran los relatos iniciáticos, un método que permite a los héroes encontrar su verdadero destino. Bajo riesgo de muerte y con pérdidas a menudo irreparables, como la del candor. El viaje iniciático tiene funciones fijas (lo estudiaron los estructuralistas): hay trabajos, misiones, consignas mágicas, peripecias por sortear antes del premio, sea éste la princesa, el botín, el paraíso perdido, el reino o todos esos tesoros juntos. En el mejor de los casos.

Estos son viajes "hacia adelante", según conviene a los fines didácticos que alientan. Pero existen diversos tipos. Los hay que son fugas (el exilio); o búsquedas (¿métodos?) de consagración política, intelectual, económica. Este último derrotero es ya un lugar común de los países periféricos que, aplicado a los intelectuales argentinos, mereció pocos asedios tan reveladores como los de David Viñas, desde ***Literatura y (realidad) política*** a ***De Sarmiento a Dios***.

La fuga puede devenir consagración. Un caso interesante al respecto es el del franco-cordobés Héctor Bianciotti, quien se embarcara en 1955 por

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

consejo de Rodolfo Wilcock (también emigrado) a Europa en pos del reino de una nueva lengua. Y de una patria menos hostil que aquella que, desde su más tierna niñez piamontesa en Córdoba, hasta los '50 de su juventud amenazada por la vigilia de los edictos policiales, lo expulsaba. La huída de un cuerpo político, de una raíz malquerida, de ambas lenguas "impuras" (el español y el italiano), aunque no menos ciertas por el estigma biográfico (decía Lezama Lima: *"deseoso es aquel que huye de la madre"*) lo proyectan "hacia afuera", hasta encarnarse en el cuerpo lingüístico de la patria que hacía tiempo había elegido su imaginación bibliófila. Y ser ungido en su custodio. No deja de ser un final feliz, digno de un heredero de la tradición de ***Sur***.

El viaje como descenso

Si traemos a colación estos ejemplos es porque, indudablemente, el viaje, la lengua y la situación biográfica son los ejes que sustentan el trayecto narrativo de la novela que comentamos. Docente, guionista y crítico de cine, Roberto Raschella colaboró en revistas de prestigio como ***Sitio*** (uno de cuyos editores fue Ramón Alcalde), ***Diario de poesía*** e ***Innombrable***. Ha publicado los libros ***Malditos los gallos, Poemas del exterminio*** y la novela ***Diálogos en los patios rojos***. Raschella y Bianciotti tienen algunos puntos de encuentro: son contemporáneos -sus nacimientos coinciden en 1930-, ambos vivieron en el exterior y fueron traductores. Pero los caminos de estos escritores se bifurcan. Y el de sus obras.

Si hubiéramos vivido aquí es una hipótesis de lugar ambigua. No hay opción de lengua; por el contrario, el narrador, que se recuerda joven en la travesía hacia la patria de su padre, al sur de Italia, vacila en la frontera de una lengua hecha de restos; una tercera lengua que es mixtura, sonoridad, forzamiento. Literatura. Es una lengua que relata su propia peripecia hacia el fruto original en tierra calabresa. No en vano el protagonista (*"il caro nepote"*) encuentra en la casa de su abuela, cada vez que la frecuenta para conocer algo más del joven desconocido que fuera su padre, un higo seco por fuera y jugoso en su interior: fruto que es para él *"como las palabras"*. ¿Fruto prohibido? Las palabras le quitan el cepo a los silencios. Hay muertos tras esas palabras, no siempre muertos por muerte natural. Cárceles, persecuciones, sangre vengando a la sangre entre hermanos. Por momentos, la Italia fascista, pero también, la vida de los pueblos pequeños y brutales, el golpe certero contra el infractor de la herencia, el secreto tácito de los cómplices. La huída (esta vez, hacia ninguna parte) como expiación de la culpa. Que no deriva de un pecado original, sino histórico.

Algo de la atmósfera rulfiana planea sobre los espectrales portavoces de esta familia. Pero el recorrido es inverso: los muertos van despertando en la memoria de los sobrevivientes; la utopía se desactiva; el lugar (donde *hubiéramos vivido*, o no) existe y es descenso: *"Imaginar* -escribe el hijo de Roque- *hubiera sido una traición. Verás muchas cosas, me dije. Acaso llegarás a la fría, a la fina cognición. Entonces, descendí yo también, por primera vez."*.

En la prosa de Raschella, los testimonios son versiones que se van encadenando hasta formar un solo rumor de medias verdades. El tono de la narración es, por momentos, admonitorio, como si el futuro no pudiera ser explicado sino a partir de las acciones graves que marcan la vida de los miembros de esa familia. La consigna, aunque se formule con el beneficio de la conjetura, es la responsabilidad de la memoria: "*Si no hubiéramos olvidado como olvidamos...*" dice el tío al hijo de Roque, quien, se desliza suscintamente en un diálogo del texto, sabe también de huídas y cárceles en la tierra prometida que hospedó a sus padres. Puede constatar, en lo más profundo de su descenso, el poder ancestral de la lengua: *"¿Había en alguna parte un término mayor que la palabra y la clase, la vejez y el tormento, el clamor y la juventud?"*. Historizar esa lengua es el mandato que le da sentido a la tarea del novelista. No en vano las últimas páginas de ***Si hubiéramos vivido...*** son un catálogo de consejos sobre *"el bien escribir"*, legados por un habitante del "paese" al heredero de su coterráneo en el Nuevo Mundo.

Muchos son, aún y afortunadamente, los viajes (literarios) por hacer. Y, de hecho, distintos los mapas por trazar. Frente a la banalidad marketinera de estos días, cimentada por aquellos autores para quienes interpelar el pasado es oficio de chismosos de alcoba políticamente correctos, reconforta el hallazgo de textos que todavía ambicionan la construcción de una poética. Poética pero, también, política del relato:una manera de entender la herencia, la historia, el viaje a la genealogía de la lengua, ya no como instancias de ascenso, sino como el descenso de un cuerpo de palabras que encuentra en el dolor y la derrota su propia razón de ser. Y su belleza.

Andrea Guiu

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

AGRADECIMIENTOS

PERSONALES:

Juan Carlos González, Carlos Schilling, Roxana Patiño, Patricio Torne, Fabiana Giovaninni, Franco Avicolli, Adriana Sappia, Susana Fiorito, Andrés Rivera, Jorge Ariel Madrazo, Alejandro Schmidt, Antonio Lozano, Beatriz Votero, Fabián Mossello, Mónica Conci, Fernando López, Salvador Tortosa, Graciela de López, Gerardo Vincentti, Hernán Vaca Narvaja, José Di Marco, Lilian Nordio, Jorge Ramallo, Horacio Viqueira, Sergio Tagle, Archi Londero, Santiago Aguirre, Miguel Dalmaroni, Alberto Giordano, Alberto Mateu, Ricardo Almada, Juan Carlos Maldonado, Ana Andrade, María Paulinelli, César Reynoso, María Alejandra Minelli, Marcelo Casarín

INSTITUCIONALES:

Alción Editora
Banco Credicoop
Cooperativa Integral de Servicios Públicos de Villa Carlos Paz
Dirección de Cultura de la Municipalidad de Córdoba
Doxa Web Sites
Editorial Alfaguara
Editorial Beatriz Viterbo
Facultad de Filosofía y Humanidades UCC
Fundación Facultad de Filosofía y Humanidades de la UNC
Fundación Pedro Milesi
Fundación por la Cultura Municipalidad de Río Cuarto
Instituto Italiano di Cultura
LRJ 408 "La Zona" FM Universidad Nacional de San Luis
Secretaría de Extensión de la Escuela de Ciencias de la Información
Servicios de Radio de la Universidad Tecnológica Nacional Regional Córdoba
Subsecretaría de Cultura de la Municipalidad de Río Cuarto
Universidad Nacional de Villa María

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

BIBLIOTECAS DONDE PUEDE CONSULTARSE TRAMAS...

(C) Colección Completa / (I) Colección incompleta

- Biblioteca del Instituto de Literatura Argentina "Ricardo Rojas" de la Universidad Nacional de Buenos Aires (I)
- Biblioteca Nacional, Bs. As. (I)
- Biblioteca de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad Nacional de Córdoba (C)
- Biblioteca del Centro de Estudios Avanzados de la Universidad Nacional de Córdoba (C)
- Biblioteca de la Escuela de Ciencias de la Información, Universidad Nacional de Córdoba (C)
- Biblioteca de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad Católica Córdoba (C)
- Biblioteca Central de la Universidad Nacional de Villa María, Villa María – Córdoba (C)
- Biblioteca Popular Pedro Milesi, Córdoba (C)
- Biblioteca Popular San Francisco, San Francisco – Córdoba (C)
- Biblioteca Popular "Justo José de Urquiza" Río Tercero – Córdoba (C)
- Biblioteca Popular/Municipal de Monte Cristo – Córdoba (I)
- Biblioteca del Instituto "Nuestra Señora" (I)
- Instituto Educativo Dante Alighieri (I)

REVISTAS CON LAS QUE TRAMAS... TIENE CANJE

Extranjeras:

- ***Cuadernos Hispanoamericanos*** (Madrid - España)
- ***Dimençaõ*** (Uberaba - Brasil)
- ***Hispamérica*** (Maryland - EE.UU.)
- ***Reflejos*** (Universidad Hebrea de Jerusalén – Israel)
- ***Trilce*** (Chile)

Nacionales:

- ***El ojo mocho*** (Buenos Aires)
- ***El vendedor de Tierra*** (Buenos Aires)
- ***Espacios*** (Universidad Nacional de Buenos Aires)
- ***Lote***, (Venado Tuerto – Santa Fe)
- ***Orbis Tertius*** (Universidad Nacional de la Plata)
- ***Paradoxa*** (Universidad Nacional de Rosario)
- ***Revista de Lengua y Literatura*** (Universidad Nacional del Comahue)
- ***Revista de Letras*** (Universidad Nacional de Rosario)

Córdobesas:

- ***Alguien Llama Carpetas de poesía argentina*** (Villa María)
- ***Borradores*** (Universidad Nacional de Río Cuarto)
- ***E.T.C. Ensayo, Teoría, Crítica*** (UNC),
- ***El Banquete*** (Alción – Córdoba)
- ***Estudios*** (CEA - Universidad Nacional de Córdoba),
- ***Horizontes*** (Villa María)
- ***La grieta y el sótano*** (Córdoba)
- ***La Mosca Muerta*** (Poetas del Aire – Río Cuarto)
- ***Los que cuentan*** (San Francisco),
- ***Nombres*** (Córdoba)
- ***Nueva Propuesta*** (Villa María)
- ***Pluma y Hueso*** (Córdoba)
- ***Pretextos*** (Córdoba)
- ***Sigmund: El psicoanálisis en el siglo*** (Córdoba)
- ***Umbrales*** (Cispren – Córdoba)

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

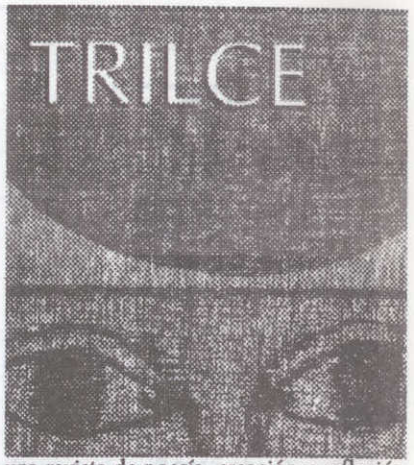
DOXA

Diseño Integral de Websites

Rodrigo Rapela

Av. Colón 172 - 2° Piso

rrapela@usa.net



una revista de poesía, creación y reflexión

Casilla 2501, Concepción, Chile
Tel.Fax 56/41 - 233667

HISPAMERICA

Revista de Literatura

Saúl Sosnowski,

5 Pueblo Ct.,Gaithersburg,
MD 20878-2067, U.S.A.

Teléfono: (301) 948-3494

Saul_Sosnoswki@ umail.vmd.edu

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

BEATRIZ VITERBO

EDITORA

España 150, 2000 Rosario, Argentina
Tel. (54) (41) 827560 / 487521
Fax: (54) (41) 261919 / 318240
E-mail: bviterbo@satlink.com

Pueyrredón 1690 - 2° B
(2600) Venado Tuerto
Provincia de Santa Fe - Argentina

REVISTA DE
LENGUA Y LITERATURA

DEPARTAMENTO DE LETRAS

FACULTAD DE HUMANIDADES

UNIVERSIDAD NACIONAL DEL COMAHUE

Av. Argentina 1400
(8300) Neuquén - Argentina
Tel. 099-425014

NO SE OLVIDEN DE CABEZAS

José Luis Cabezas,
Reportero Gráfico.
Asesinado en Pinamar
el 25 de enero de 1997

Orbis Tertius

Revista de teoría y crítica literaria

CENTRODE ESTUDIOS DE TEORÍA Y CRÍTICA LITERARIA
FACULTAD DE HUMANIDADES Y CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN
UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA

Calle 48 e/ 6 y 7 - 1° Subsuelo
CP.1900 La Plata, Argentina
Tel. 54-21 38770 - Fax 54-21 253790
dhu@cespivm2.unlp.edu.ar

Espacios

de crítica y producción

Publicación de la Facultad de Filosofía y Letras – UBA

Comité de Redacción:

Jorge Dotti, Gladys Palau, José Sazbón y Pablo Gentili

Asesor Editorial y Secretario de Redacción:

Carlos Dámaso Martinez

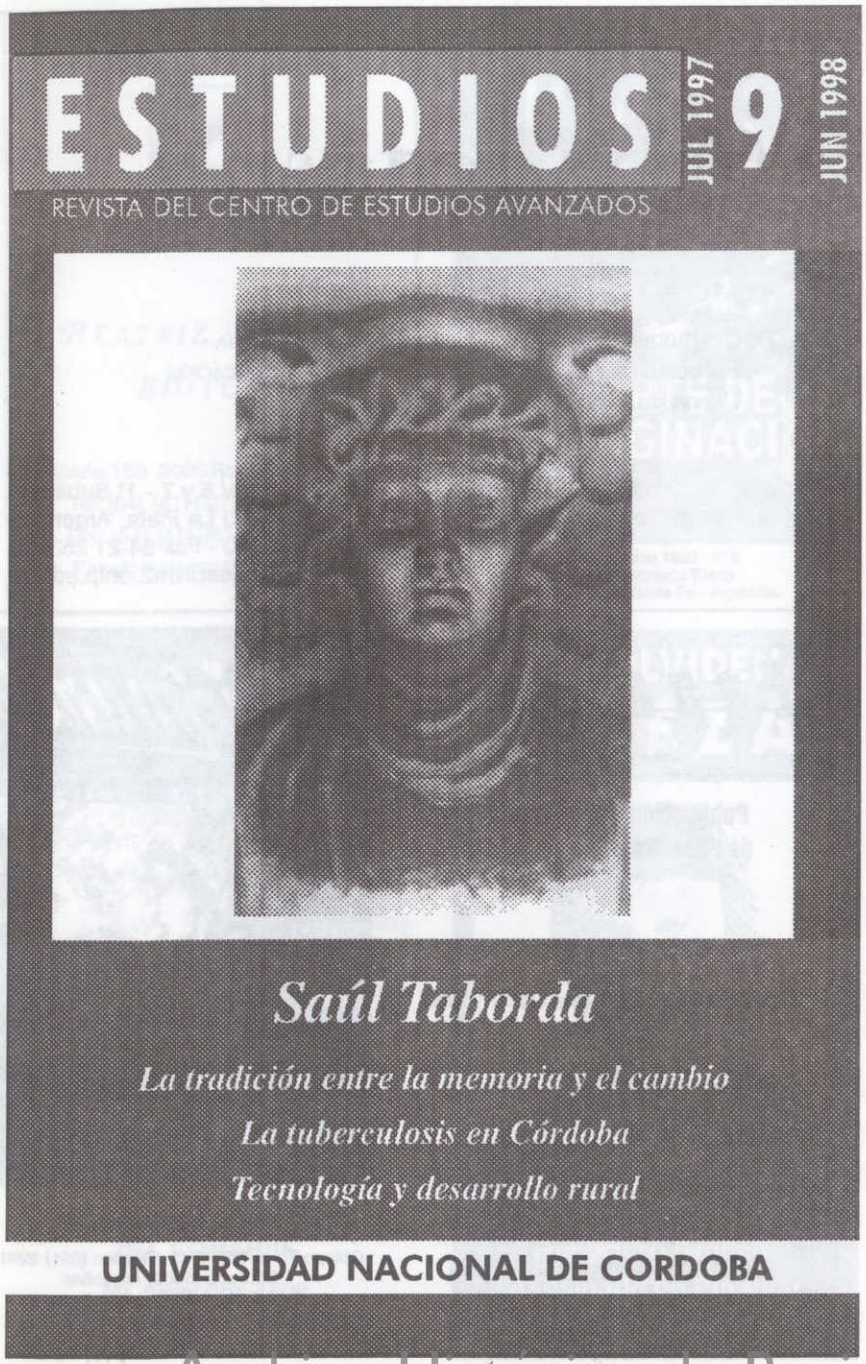
Editores responsables:

Carlos Dámaso Martínez y Gladys Palau

Directora: Beatriz Aronovich

Obispo Trejo 417 -7° C - Telefax: (051) 229111
Córdoba (5000) Argentina
E-mail: sigmund@satlink.com.ar

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



SILABARIO

DISEÑOS IMPERIALES Y ESPACIOS CULTURALES EN AMÉRICA LATINA

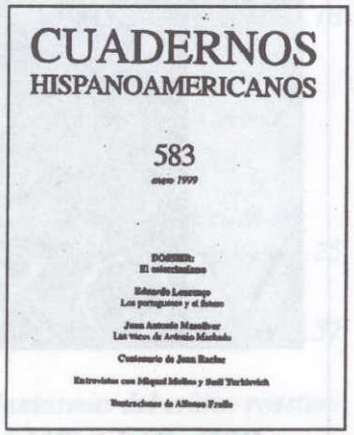
El banQuete

Revista Anual de Literatura - Año II N°2 - Octubre de 1998

Publicación de **Alción Editora**
Colón 359 - Local 15 - Galería Cinerama
Tel./Fax: 0351-4233991
5000 - Córdoba - Argentina

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

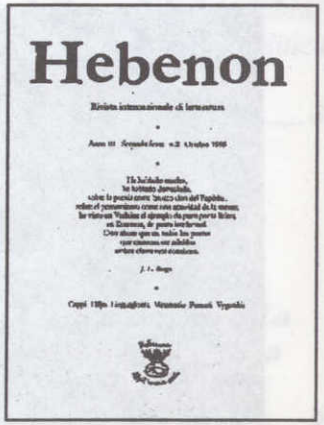
583
enero 1999



CUADERNOS HISPANOAMERICANOS
N°583 - enero de 1999

Avda. Reyes Católicos, 4
28040 Madrid. Tel. 91 5838399 - 91 5838400 /01
Fax: 91 5838310 / 11 / 13
e-mail: Cuadernos.Hispanoamericanos@aeci.es

Hebenon

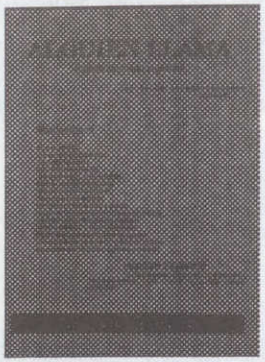


Hebenon
Rivista internazionale di letteratura
Anno III Seconda Serie n.2 Ottobre 1998

Associazione Culturale Hebenon
Via De Gasperi 16, 10010 Burolo (Torino - Italia)

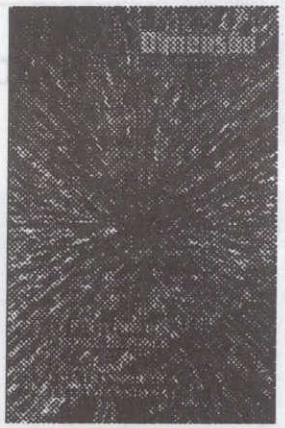
Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

ALGUIEN LLAMA
carpeta de poesía argentina

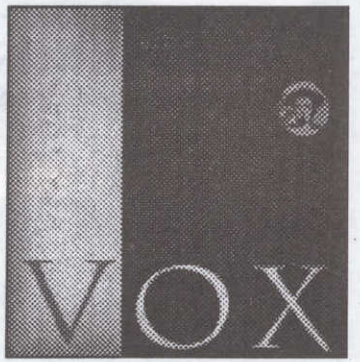


CARPETA N°11 - AÑO VII - FEBRERO 1999
EDICIONES RADAMANTO
Parajón Ortiz 696 - Villa María - CP. 5900
Pcia. de Córdoba - República Argentina
Tel. 0353-4535907

Publicación de EDICIONES SUR
Entre Ríos - Santa Fe



Dimensão - Revista Internacional de Poesia
Uberaba/Brasil ano XVIII - N°27 - 1998
Editor Guido Bilharinho
Caixa Postal 140
38001-970 - Uberaba /Brasil
Fax 55 34 312-1545



VOX - Revista Objeto
arte + literatura y otros simulacros
C.C. 895 (8000) Bahía Blanca
Buenos Aires
e-mail: senda@criba.edu.ar

Indice

Presentación 9

TRABAJOS TEÓRICOS

La palabra como documento

El pacto de credibilidad en torno a las noticias internacionales
Por Dafne García Lucero 15

El nuevo periodismo
Por Eduardo de la Cruz 17

La construcción de la realidad en una nota periodística de Martín Caparrós
Por Cecilia Sozzi 18

OPERACIONES SOBRE LA CRÍTICA Y EL CANON

Más que abrazarlas, quiero... hablar con ellas
Por Graciela Goldchluk 25

Comentario al Texto
Por Soledad Boero 32

Los fantasmas del crítico reactivo
(Autorreflexividad y micropolíticas literarias en The Buenos Aires Affaire)
Por Alberto Giordano 35

Puig, el Frente de Liberación Homosexual y la izquierda
Por Julia Romero 45

De la representación a la imagen
(A propósito de "Las hijas de Hegel" y "La causa justa" de Osvaldo Lamborghini)
Por Sandra Contreras 55

Mientras "yo" agoniza
Por Adriana Astutti 66

Comentario al Texto
Por Verónica Delgado 80

"Todavía tiene oficio la palabra."
(José Martí, la obra, la política, la poética)
Por Mónica Bernabé 83

LA CRÍTICA Y PUBLICACIONES CULTURALES

La lección de Groussac en La Biblioteca: la organización cultural
Por Verónica Delgado 97

Comentario al Texto
Por Ana García 106

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

Un revisionismo aleccionador.
Contorno: ***novela y política***
Por Nora Avaro y Analía Capdevila *108*

Discusiones en torno a La Opinión Cultural
(primeros años)
Por Gabriela Baby *119*
Comentario al Texto
Por Tania Mastronardi *138*

Caras y Caretas en 1900: la lógica de la integración
Por Geraldine Rogers *141*

Comentario al Texto
Por Dafne García Lucero y Analía Lorenzo *148*

CODA

Homoerotismo y Estudios Queer
Diálogo con David William Foster Entrevista de *María Alejandra Minelli* *151*

TRAMAS BIBLIOGRÁFICAS *167*

AGRADECIMIENTOS *183*

Se terminó de imprimir en la ciudad de Córdoba
en el mes de mayo de 1999

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