

Allá veo venir

Allá veo venir al hombre nuevo
A ese que no sabe
qué hacer con la esperanza
Al que tiene la mente en el futuro
Y las manos untadas de su tierra
Tierra perdida, ensangrentada, sin labriegos
Tierra que fue de todos
y es de nadie
Aunque alguno a la fuerza se la apropie
Allá veo venir el sufrimiento
Oh dolor! nacido de la guerra
Allá veo venir
al pequeño que no tuvo infancia
Allá veo venir un rostro alegre
El de ese que aún no sabe qué le espera
Allá veo venir, otra vez,
la lucha vana, envilecida
de algunos que se ufanan de matar
y de ser dueños de un mundo en bancarota
producto de sus actos de barbarie
Allá veo venir la democracia
en ataúd de cartón
Sola, acabada,
Cargada en los hombros de la guerra
Allá veo venir las leyes que dominan
Allá veo venir los amos
que abusaron de las urnas
Allá veo venir a la tristeza
Buscando una sonrisa
Que cambie en un instante la desgracia
Allá veo venir un mundo nuevo
Que anda buscando con afán
la ayuda necesaria
Para encontrarle espacio a la esperanza

Iván Alviar Machado
Noviembre 24 de 2004

SCALERANDI - SOUTO

Revista cultural Esperando a Godot

A la gallina hay que desplumarla despacio para que no chillé

\$ **1⁵⁰**

número 05
Julio 2005

www.godot.323.com.ar

Las Iglesias sucumben,
Dios ha sido derrocado
por Víctor Malumán

Narración y vida cotidiana
por Hernán López Winne

¿Los caprichos de un caprichoso
o las críticas de un fustigador?
por Mariana Kozodij

Reynols, música para los dientes
por Martín Sánchez Ocampo

Una carta de Raúl González Tuñón
a Conrado Nalé Roxlo
por Ariel Fleischer

Tragedias eran las de antes.
Apuntes sobre un imaginario del miedo
por Gabriela D'Odorico

A toda máquina, una lectura de la *Ciudad Ausente*
por Jorge Hardmeier

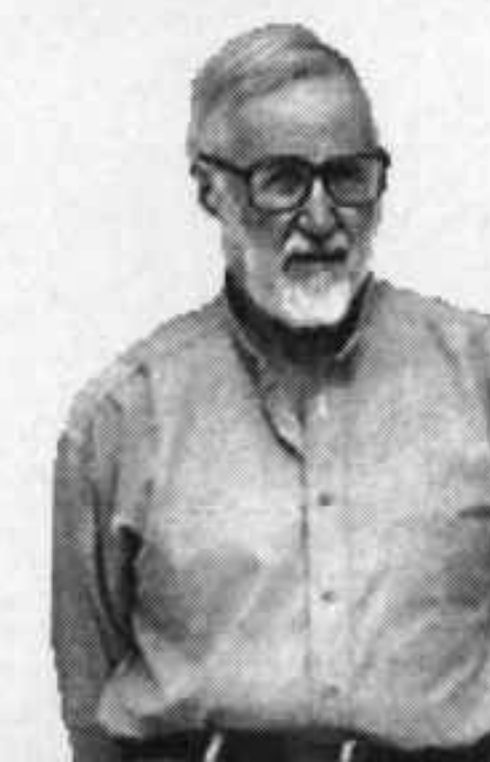
“Escribí por el momento” Acerca del Planeta Ubano
por Leonardo Sai



SCALERANDI - SOUTO

Archivo Histórico de Revistas Argentinas www.ahra.com.ar

Entrevista a
Noé Jitrik





SCALERANDI - SOUTO

Esperando a Godot agradece a los siguientes puntos de venta:

Librería del Mármol, Gorriti 3583 / Mondo Libros, Paseo de la Manzana de las Luces (Perú y Diagonal Sur) / Atlantic S.R.L., Av. Corrientes 1620 / Julio Cortázar (Centro Cultural de la Cooperación, Av. Corrientes 1543) / El Túnel, Av. Cabildo 2554 / Aguilar, Blanco Encalada 2376 / Martycer, Av. Monroe 4957 / El banquete, La Pampa 2516 / Del Virrey, Virrey Loreto 2407 / Librería del Sol, Superí 1413 / Parque Rivadavia (Puesto 84) / Parque Centenario (Puesto 32) / Paradigma, Maure 1786 / Cromático, artículos con color, Serrano 567 / Video Club Nico's, Céspedes 3278 / Acuarela, Esq. Conde y Gregoria Pérez.

Puestos de diarios Maipú 3 / Av. Corrientes 480 / Av. Corrientes 566 / Av. Corrientes 710 / Av. Corrientes 1262 / Av. Corrientes 1543 / Av. Corrientes 1800 / Av. 9 de Julio 341 / Paraná 310 / Av. Cabildo 2684 / Av. Cabildo 1906 / Av. Cabildo 1656 / Av. Cabildo 3756 / Estación F. Lacroze - F.G.U., Chacarita hall central / Línea D: Estaciones: Palermo, Plaza Italia, Bulnes, Facultad de Medicina. Zona Norte: Ferrocarril Gral. Mitre: Estación Acassuso, "Parada Acassuso".

Staff

Editor
Víctor Malumián

Director
Ariel Gustavo Fleischer

Secretario de Redacción
Hernán López Winne

Correctora
María del Carmen Alzugaray

Ilustradores
Damián Scalerandi
Gastón Souto
Diego Segovia
Carlos Sánchez

Colaboradores
María Gabriela D'Odorico
Mariana Kozodij
Jorge Harmeier
Martín Sánchez Ocampo
Leonardo Sai
Mario Tesler

revgodot@yahoo.com.ar

www.godot.323.com.ar
a cargo de Fernando Schlottmann

Dirección legal
Ramón Freire 3563, c.p. 1429
Los artículos pueden ser reproducidos si se cita la fuente.

los que hacen Esperando a Godot

Sumario

Tragedias eran las de antes, apuntes sobre un imaginario del miedo, por Gabriela D'Odorico

Reynols, Música para los dientes, por Martín Sánchez Ocampo.

Los Caprichos de un caprichoso o las críticas de un fustigador, por Mariana Kozodij

Reseñas bibliográficas

Entrevista a Noé Jitrik

Una carta de Raúl González Tuñón a Conrado Nalé Roxlo, por Ariel Fleischer

"Escribí por el momento" Acerca del Planeta urbano, por Leonardo Sai

Las iglesias sucumben, Dios ha sido derrocado, por Víctor Malumián

A toda Máquina, por Jorge Harmeier

Narración y Vida cotidiana, por Hernán López Winne

El valor de la protesta social

El balance de los últimos treinta años de vida sociopolítica argentina arroja resultados alarmantes. La pobreza, el desempleo, la marginalidad y el delito son sólo algunas de las manifestaciones que surgen en la realidad nacional. Una serie de cambios estructurales, a partir de la última dictadura militar, hicieron posible el retroceso conquistado por más de cinco generaciones de argentinos.

¿Cómo se podía llevar adelante una política económica que deprecie los salarios, que transfiriera la renta productiva al sector financiero, que desguasara la industria nacional, sino con un régimen represivo y terrorista que organizara el asesinato masivo de los sectores combativos y solidarios de la población? ¿De qué manera se podía imponer un régimen económico que favoreciera a la vieja elite agroganadera, los monopolios internacionales y un limitado núcleo de empresarios "nacionales" y medios, sino por el terror y el genocidio? El retorno democrático, prometedor de viejos ideales de justicia, con la oportunidad histórica de revertir el curso de los hechos en el alcance inmediato, impuso el silencio y la displicencia. Un "juzgamiento" de los genocidas y una política económica que no presentó modificación alguna a la impuesta por los militares signó los años 80'.

La consolidación del sistema financiero como instancia clave de la economía nacional, el reconocimiento de una deuda ilegítima, la profundización de un sistema impositivo regresivo que gravara el consumo y no los bienes suntuarios, la desestatización de sectores estratégicos de la economía, la apertura económica y la corrupción son tan sólo la breve enumeración de la catástrofe de los 90'.

Hoy la Argentina atraviesa una coyuntura de cambio. La macroeconomía del país presenta algunas variables recuperadas pero estas no llegan a intervenir en la vida de la población. Aún faltan emprender numerosas reformas que hacen a la estructura de la economía y su planificación. Pero el "cuco" liberal impone la racionalización del gasto público, no la racionalidad, políticas regresivas y la tan mentada libertad laboral y de empresa. Ante el surgimiento de un tenue movimiento cooperativista, la toma de fábricas por parte de obreros y empleados, y la protesta social, abaten sus discursos de catástrofe sobre la sociedad. Aún, luego del bluf del caso Blumberg, se insiste con la sanción de leyes represivas y se busca quitar a los sectores populares su derecho a manifestación: un país con más de la mitad de su población en condiciones de extrema pobreza no puede permitirse que corte sus calles un grupo de "militantes" porque se estaría violando el "derecho a circular" de los ciudadanos; reivindicación, por demás, ligada a una concepción de mundo mercantilista.

La estrecha holgidez económica de hoy no es lo destacado de la actualidad nacional. Lo verdaderamente sintomático parece surgir del terreno popular: las protestas, las huelgas, las movilizaciones que hoy llevan adelante algunos sectores de la sociedad son un signo de salud y vitalidad, luego de la inyección neoliberal de los 90'. Tal vez, con el tiempo, se constituyan en el símbolo de un abrazo de conciencia de clase que permita a los trabajadores lograr la reivindicación de sus derechos.

Los nuevos actores que surgen en la escena política (los movimientos piqueteros, los cooperativistas, un polo sindical —CTA-ATE— de carácter distinto del sindicalismo viciado de los últimos años) permiten intuir la aparición de un sector de la sociedad que reivindique la lucha por sus derechos de clase, aportando a la reconstrucción del país que hasta hace pocos años no daba lugar al disenso.

La movilización de estos sectores populares, de carácter distinto a los que conoce la historia argentina, será la única forma de constituir la base de un proyecto nacional que permita recrear la economía en base al trabajo y la producción, dejando atrás la etapa financiera.

Sr. Godot

Tragedias eran las de antes. Apuntes sobre un imaginario del miedo.

por Gabriela D'Odorico

El clamoroso anuncio de la globalización como nueva etapa necesaria de la historia produjo innumerables y curiosos modos de celebración. Sin embargo, y casi en un mismo movimiento, un desordenado murmullo de consternación cobró énfasis de única voz en reclamo de una "seguridad" perdida. El libro del sociólogo alemán Ulrich Beck, ya en 1986, llevaba un título prometedor: *La sociedad del riesgo*. Claro que ese sólo fue un texto más dentro de una vasta producción. En un espectro lo suficientemente amplio, que va desde Anthony Giddens hasta Samir Amin, pasando por Zygmunt Bauman, Jean Baudrillard o Immanuel Wallerstein, la discusión acerca de si efectivamente vivimos en la época del "peligro" generalizado se reitera. Durante la década del '90 estas ideas, incluso en su diversidad, se simplificaron y divulgaron tanto en *best-seller* pseudo-documentados, atrapantes y de fácil digestión, como en el uso discrecional de interpretaciones cuasi-conspirativas a la que la comunicación masiva es proclive. De allí, hipótesis en las que se incluyen libremente términos como terror, inseguridad, fiabilidad, horror, peligro y derivaciones en las que no faltan los *ismos*, impregnaron el lenguaje cotidiano. La familiaridad del uso corriente que diluye la fuerza referencial que tienen estos términos, nos encuentra, hoy, confirmando el augurio de Nietzsche en su opúsculo póstumo *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*. Allí el filósofo alemán se refiere a las verdades como "metáforas desgastadas que han perdido su fuerza sensible, monedas que han perdido su cuño y no son ya consideradas como monedas, sino como metal".

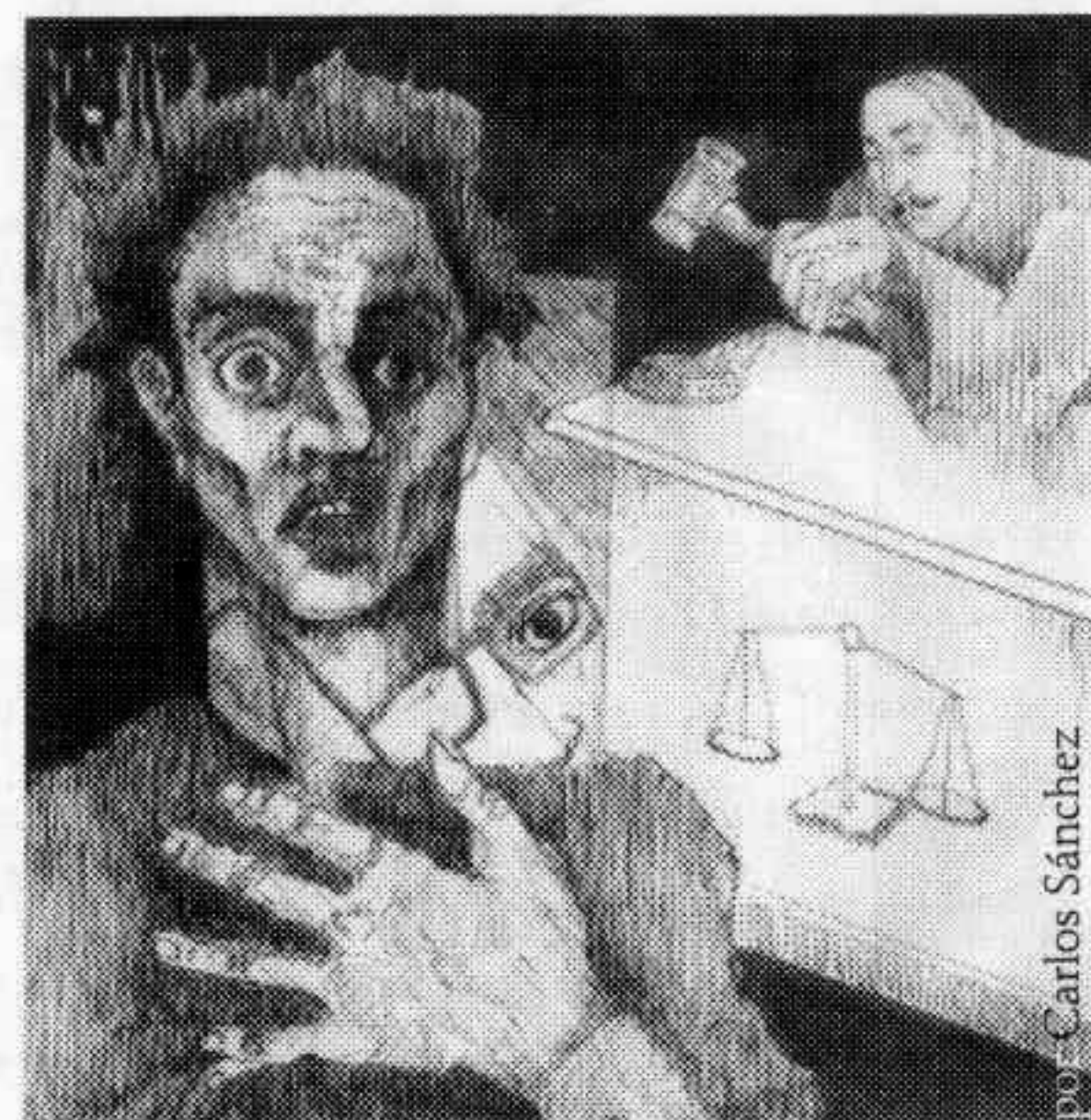
Es evidente que episodios como el atentado del 11 de septiembre y la gestión Bush en el ámbito internacional aceleraron la velocidad con la que se venía expandiendo el discurso de la "seguridad" en el ámbito planetario. Así como para el denominado primer mundo la lógica de los atentados parecía el comienzo de un nuevo modo de narrar los acontecimientos históricos, para quienes vivimos en estas tierras del sur otras bombas venían activándose. La lógica del terror comenzaba a diversificarse y a distribuirse en múltiples concreciones que martilleaban, sin prisa pero sin pausa, hasta reavivar nuestro estupor e impedir el olvido del peligro latente, agazapado, impredecible. La enumeración de los disímiles objetos productores de terror, no obstante, no les impidió a los medios de comunicación agruparlos en un único conjunto en el que conviven, sin provocar sorpresa, atentados, voladuras, secuestros, incautación de drogas en cantidad, asaltos comando, catástrofes naturales, accidentes o casos de corrupción. El modo de representación de la realidad adoptó rápidamente la lógica de una tragedia, otro término de culto para la comunicación masiva.

En la tragedia clásica, rescatada por el psicoanálisis para enunciar cuestiones estructurales del comportamiento

del hombre occidental, se suele atacar el problema de cómo se piensa el hombre frente a la ley. Allí la voluntad humana nunca puede torcer el destino que ya ha sido pensado para uno. Leyes divinas y leyes humanas constituyen dos lógicas inconciliables. ¿Qué le queda entonces al hombre sino luchar contra un destino sabiendo que no triunfará? Recordemos a Edipo, rey de Tebas, que advertido por el oráculo y sin reparar en ello, cumple con el designio divino asesinando a su padre y casándose con su madre, la bellísima Yocasta. La conciencia de lo sucedido a partir del descubrimiento de sus verdaderos padres es irreversible y provoca la desesperación que lleva a Edipo a pincharse los ojos. Consumado el incesto, el ahora rey de Tebas, ciego, tiene una hija, Antígona, protagonista de otra tragedia. Antígona fue condenada a ser enterrada viva por contradecir la orden de no dar sepultura a su hermano muerto en la guerra. Pero antes de que se consume la sentencia, Antígona se suicida y Hemón, su enamorado apasionado e hijo del rey Creonte, también se da muerte junto a la tumba de su amada. El destino, ineludible, siempre tiene preparada una celada que vence la voluntad y la inteligencia individuales.

Relatos crudos de actos aberrantes, capaces de desatar pasiones como el hondo dolor o la profunda conmiseración, conducen a la vez al deleite y a la fascinación. Esta especie de hechizo bajo el cual se forjó en gran medida la conciencia filosófica, literaria y política de Occidente perdura hasta hoy. El lugar de las tragedias antiguas era el teatro con su efecto catártico; nuestras tragedias se anuncian en pantallas y se sufren en angustiada y larga soledad. Los detalles de los sucesos en la tragedia antigua se esperaban con el transcurrir de la obra y eran anticipados por el coro. En nuestras tragedias, los detalles, se siguen buscando bajo hipnosis en las pantallas. David Hume, en su trabajo *De la tragedia*, homologaba estas pasiones en las que el deleite brota de lo macabro, con las que se producen con la apuesta en el juego, una de las pocas actividades capaces de arrancar al hombre de la indolencia y del rutinario aislamiento. A nadie le resultaría placentero participar de un episodio trágico, dice Hume, lo extraordinario procede de la elocuencia con la que la escena melancólica es representada y cuya rareza invierte las cualidades negativas y las transforma en sentimientos positivos. Así sucede una especie de virtualidad del sujeto que queda originada en la simulación y que causa un modo de deleite.

En la misma tradición empirista, Edmund Burke trata de ofrecer una explicación más compleja a través de la idea de lo "sublime", un objeto asociado a pasiones que versan sobre la conservación, la pena y el peligro. Esas pasiones son penosas cuando nos tocan de cerca y deleitosas cuando tenemos una idea de pena y de peligro sin hallarnos al mismo



tiempo inmersos en ellas. El deleite sobre la pena, que no es específicamente placer, es causado por algo denominado "sublime". Las penas que producen un deleite sublime afectan a nuestra conservación o subsistencia; el deleite sublime es un sentimiento que se produce cuando peligro y pena no son próximos. El objeto de lo sublime remite a un poderío e inconmensurabilidad capaz de destruir la vida humana. Kant corrige esta interpretación añadiendo que el objeto de lo sublime demuestra que la capacidad de representación humana de fuerzas que la trascienden es limitada. El objeto de lo sublime es inabordable para el pensamiento e irrepresentable, por ende, obliga a la resignación ante la imposibilidad. El resentimiento producido por el querer proyectarse más allá y el tomar conciencia de esa imposibilidad provoca el sentimiento de lo sublime. El concepto de lo sublime permite pensar, en la tragedia clásica, en esas fuerzas que pueden destruirnos pero que, a la vez, no pueden representarse.

Para autores del siglo XX como Friederich Jameson, el objeto de lo sublime contemporáneo dejó de ser esa fuerza natural que excede la capacidad de representación del hombre. Esto lo constituyen, en cambio, las máquinas de reproducción de simulacro, que son narrativas de procesos. Son sólo dos ejemplos de ellas la tecnología informática y las cámaras de cine y de televisión. Jameson afirma que nuestras representaciones de la inmensa red de comunicaciones y de computación no son más que una figuración distorsionada de todo el sistema internacional del capitalismo multinacional de nuestros días. Para Jameson, la fascinación que genera la tecnología no es hipnótica y fascinante por sí misma, sino que nos brinda un modo rápido, ilusorio y distorsionado de comprender toda la red global de esta etapa del capitalismo.

Hay que destacar hoy que la reproducción del terror apuesta a nuevas modalidades. Éstas tienden a demostrar que las experiencias sobre acontecimientos trágicos que, como pueblo, creíamos bien forjadas en los '70, no alcanzan para comprender las nuevas emergencias. Vivir en un lugar en el que la propia destrucción es una amenaza, sea por impericia gubernamental, por violencia callejera, por odios culturales, religiosos o sociales incomprensibles o por cualquier otra razón, provoca sensaciones asociadas al terror. Es inevitable

no pensar en el "estado de naturaleza" de Hobbes como antecedente histórico. Dicho estado, para el autor del *Leviatán*, es una hipótesis cuya esencialidad es la "guerra de todos contra todos", sólo posible de suspenderse en un pacto que repose sobre la fuerza de la espada como el que garantiza una monarquía absoluta. El temor a los otros, iguales a mí, que pueden destruirme y, a su vez, el temor a la fuerza del soberano, es condición esencial para la realización de la libertad en el marco de una sociedad civil regida por leyes.

Este modo de internalizar el miedo obra como un indicio o síntoma de la peligrosidad que el mundo exterior reviste para nosotros en cada uno de los otros que nos rodean por ser sospechosos de desencadenar alguna tragedia. Pero a su vez, esta modalidad del miedo obstaculiza todo pensamiento sobre la peligrosidad que representamos nosotros mismos para otros, pero especialmente para nosotros. Así se obtura todo inicio de reflexión que, como señalaba Kant en *Qué es la Ilustración*, requiere de la decisión y el valor para abandonar el estado de pupilo de ideas de otros maestros que lo impongan con el terror. En definitiva, abandonar de una vez para siempre la infancia de la cultura es dejar de ser niños que buscan padres o maestros o gobernantes salvadores o religiosos que garanticen la trascendencia. El niño asustado vive en una realidad que no puede más que representarse como trágica.

Los fenómenos narrados desde la óptica de la catástrofe se ensañan en provocar nuestro estupor y desafiar los límites de nuestra angustiada sorpresa. Pero también produce en nosotros la conversión en víctimas. Víctimas de masacres, de la corrupción, de accidentes o de desastres naturales. Y las víctimas necesitan salvadores. Posiblemente, dejar de pensarnos como seres abandonados y sacrificados a los que sólo nos queda pedir que algunos sean nuestros redentores y nos garanticen todo tipo de seguridad, nos permitirá construir nuestra propia historia. Y no es cierto que en todas las épocas de la historia los seres abandonados y sacrificados dejaron de reafirmar su propia vida. Federico García Lorca fusilado durante la Guerra Civil Española no se había privado de escribir en su *Nocturno del hueco*:

"Toda la luz del mundo cabe dentro de un ojo
Canta el gallo y su canto dura más que sus alas".

María del Carmen Alzugaray

Correctora Nacional
de textos para empresas

m_alzugaray@yahoo.com.ar
4926 - 0759

Adhesión

Alberto Murguiondo y Familia



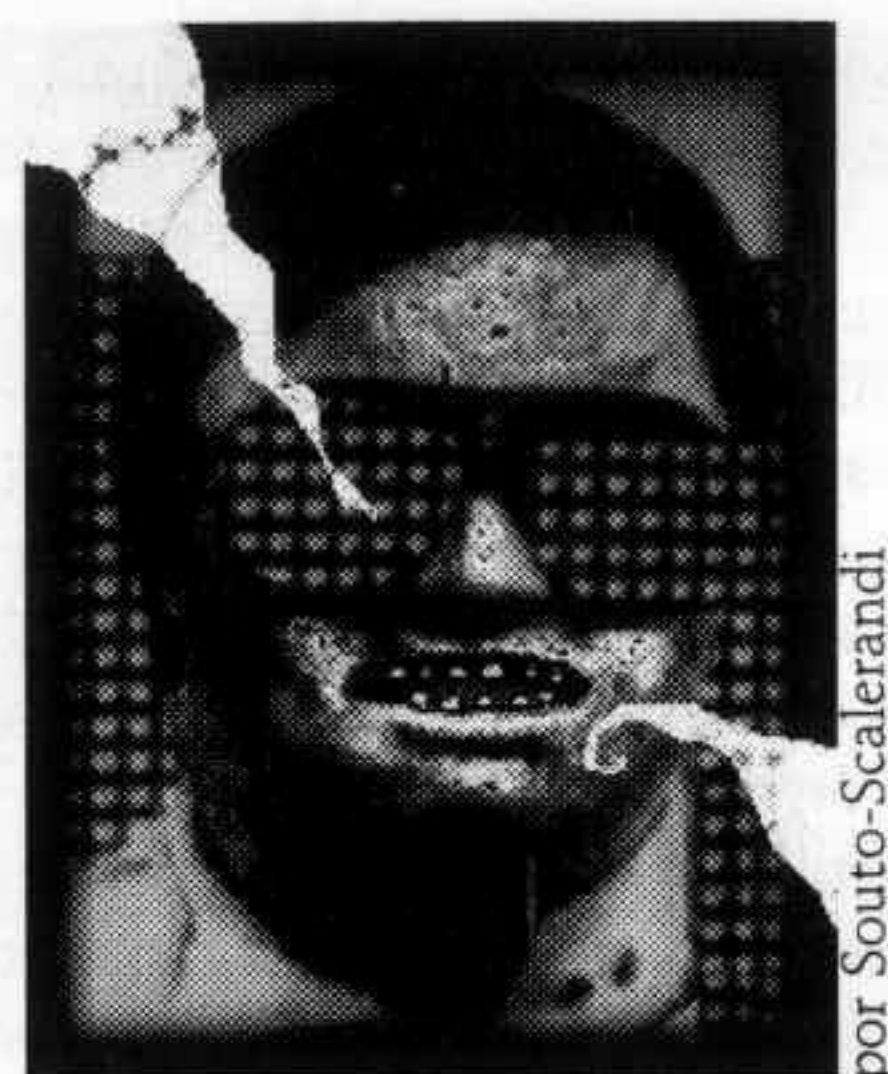
Tel: (54 11) 4709-4898/2912
Fax: (54 11) 4709-6865
e-mail: ventas@rcesencias.com.ar

Gral. Martín Güemes 4170
(1603) Villa Martelli
Provincia de Buenos Aires

Reynols, música para los dientes

por Martín Sanchez Ocampo

Las melodías oídas son
dulces pero aquellas
jamás oídas son
más dulces aún
John Keats



El grupo de rock "Reynols" tiene dos particularidades. La primera es que uno de sus integrantes tiene Síndrome de Down. La segunda es que el "discapacitado mental", baterista y cantante, es el guía artístico del grupo.

Por alguna razón inexplicable, Miguel Tomásín tuvo una desviación en el desarrollo de sus células, lo que resultó en la producción de 47 cromosomas en lugar de los 46 que se consideran normales. Ese cromosoma adicional cambió totalmente el desarrollo de su cuerpo y de su cerebro ¿Pero es esa determinación genética lo que le permitió desarrollar la cosmogonía Reynols?

El origen

Tomásín comenzó a tocar la batería en 1967, cuando su abuela le regaló un instrumento a escala. Era su tercer cumpleaños y en ese mismo momento Miguel formó la banda, cuando Alan Courtis, Roberto y Patricio Conlazo, el resto de los integrantes del grupo, aún no habían nacido. Los primeros aprendizajes formales de Tomásín fueron adquiridos en la Escuela Especial Jardín de Infantes "Punta Alta" y La Escuela Especial número 9. Durante su adolescencia, entre los 14 y 15 años, residió en Inglaterra y asistió al Dame Evelyn Fox School de Londres. Durante esos años también se destacó en natación, ganando nueve medallas en diversas olimpiadas especiales.

Cuando regresó a la Argentina, Miguel se dedicó de lleno a su labor artística en la Escuela Especial Laboral número 36, especializándose en cerámica y bailes folklóricos. Luego aprendió a tocar el órgano en el Conservatorio de Flores y finalmente, a los veintiséis años, se puso a estudiar batería en la Escuela de Formación Integral para Músicos (EFIMUS). Allí fue donde finalmente conoció a sus compañeros de Reynols. Era el año 1993.

Tomásín llegó a EFIMUS afirmando ser "el mejor baterista del universo", les propuso a los dueños de la academia formar una banda y el nombre fue elegido por su perro chihuahua, que con la pata tocó el botón del control remoto y sintonizó una película protagonizada por el actor norteamericano Burt Reynolds. La banda quedó bautizada con el nombre de "The Burt Reynolds Ensemble", pero por cuestiones legales pasó a llamarse "Reynols" a secas.

El "alumno discapacitado" fue pasando de la batería a los teclados, se puso a cantar y se convirtió en el motor y en la fuente de inspiración del grupo. Propuso una lógica donde lo que comúnmente es entendido como error o disfunción fue valorado por Curtis y los hermanos Conlazo como libertad y originalidad. Respetando las directivas de Tomásín, la banda encontró la clave para ejecutar música desde una visión especial.

La Escucha Profunda

Para escuchar a Reynols tal vez sea conveniente tener en cuenta el concepto de "Deep Listening" (Escucha

Profunda), desarrollado por la compositora norteamericana Pauline Oliveros.

La "Deep Listening" es una práctica que se perfecciona a lo largo del tiempo. Implica ir más allá de la superficie de lo que se oye para expandirse a todo el campo sonoro, cualquiera sea nuestro centro de atención habitual. Según Oliveros, "oímos para escuchar, escuchamos para interpretar nuestro mundo, a nosotros mismos y para experimentar el sentido". Pauline Oliveros es una pionera de la música electrónica, virtuosa del acordeón, pedagoga musical y filósofa. Ha transformado el panorama musical con su trabajo en el campo de la improvisación, técnicas electrónicas, rituales, mitos y métodos de enseñanza en favor de la música de vanguardia. Ella sostiene que la Escucha Profunda es "esencial para el proceso de destrabar capa tras capa la imaginación, el sentido y la memoria, hasta llegar al nivel celular de la experiencia humana". Está convencida, por experiencia propia de que tal ejercicio es vital para la creación artística y culmina su manifiesto afirmando que los bebés son los mejores "Deep Listeners" (Escuchas Profundas).

Miguel Tomásín ya no es un bebé, sin embargo y por citar un ejemplo, en la ejecución del tema "Fincoll" del disco "Pacalirte Sorban Cumanos", el cantante pareciera aplicar las recomendaciones de Oliveros. En ese track Tomásín balbucea durante una sesión libre la canción "No llores por mí Argentina", del musical "Evita". Su deriva llega paulatinamente a una versión deformada del "Ave María" de Franz Schubert. Cuando se escucha esa pieza, uno puede asociar a Eva Perón con la Virgen María, incluso comprender por revelación el aspecto religioso que pudo haber tenido el movimiento peronista. Pero inmediatamente Miguel se encarga de poner en ridículo semejante elucubración cuando al final del tema anuncia ¿inocentemente?: "¡Roberto (Conlazo), ya está, terminó los temas!".

La banda de Tomásín realizó en 1999 una colaboración con Pauline Oliveros. El resultado fue el disco "Pauline Oliveros in the Arms of Reynols" (Pauline Oliveros en brazos de Reynols), que fue editado en Estados Unidos.

Te prefiero internacional

El grupo de Tomásín es prolífico y trascendió internacionalmente. Tiene más de cincuenta obras editadas en Inglaterra, Alemania, Holanda, Canadá, Italia, Noruega, República Checa, Suiza, Francia, Bélgica, Bulgaria y Japón. En la Argentina sólo lanzaron su disco debut llamado "Gordura Vegetal Hidrogenada". La obra se presentó en forma "desmaterializada" por decisión de Tomásín. El CD (no CD) fue distribuido en una caja vacía con arte de tapa. Hubo quienes interpretaron esto como una broma pesada y consideraron a los Reynols unos estafadores. A partir de esa reacción la banda decidió "suprimir" a la audiencia intolerante y realizó un concierto para rocas, plantas, insectos y hielo seco en un parque público de Buenos Aires. Fueron echados

por la Policía Federal porque daban una "imagen fea a los turistas".

No cambie de canal

Otro ámbito en el que los Reynols desplegaron su arte fue en los medios masivos de comunicación. El conjunto fue convocado por el Dr. Mario Socolinsky como banda estable del programa "La salud de nuestros hijos", constituyendo la primera banda con un joven especial en tocar diariamente en la TV. En una de las emisiones, Reynols mostró como "su primer disco" el álbum debut de The Velvet Underground & Nico, la famosa placa ilustrada con una banana diseñada por el artista pop Andy Warhol. Socolinsky también mantuvo con Reynols una relación musical. El pediatra de la TV estudió para ser concertista de piano durante su niñez y tuvo la posibilidad de participar con la banda de Tomásín en sesiones de improvisación en EFIMUS.

Otro programa al cual los Reynols fueron invitados en vísperas de una navidad fue "Hablemos claro", conducido por Lía Salgado. En esa oportunidad la conductora le preguntó a Tomásín cuál era su deseo para las fiestas y el baterista contestó "trabajo". Ella buscó ser políticamente correcta y agregó "muy bien, trabajo para todos los argentinos". Tomásín replicó inmediatamente diciendo "¡No, para mí solo!".

Músicos fans

Miguel Tomásín afirma que los Estados Unidos no existen. Para él al norte de México sólo hay agua y ese es el motivo por el cual no participó de los recitales que allí ofreció su banda. Sin embargo, en ese país, grupos reconocidos como Sonic Youth o el solista Beck coleccionan sus discos. De hecho, la banda tocó con Thurston Moore y Lee Ranaldo, cantante y guitarrista de Sonic Youth respectivamente. En la Argentina Reynols también tiene sus fans músicos. Uno de los más pintorescos probablemente sea Jazzy Mel, famoso rapero de la década del 90. La opinión que Mel tiene de Reynols raya con la veneración religiosa. En el documental "Buscando a Reynols", dirigido por Néstor Frenkel, el ex rapero afirma convencido: "Reynols sos vos, soy yo, somos todos y no nos damos cuenta. Ni siquiera entendemos que no entendemos. Eso es Reynols. Reynols es el camino". Agrega: "Miguel es la Verdad y yo creo en Miguel".


Raúl Rivero
ALTA PELUQUERÍA

LAVALLEJA 191 - (1414) Capital Federal
Teléfono 4855-1861

Adhesión
Roberto Fassolari y Familia

La muerte terrenal

En febrero de 2004 Reynols publicó una carta anunciando que el ciclo de vida de Reynols había llegado "a su fin natural". En la misiva aseguraban que iban a seguir tocando con Miguel Tomásín en el "Proyecto Sol Mayor", haciendo covers de rock clásico en beneficio de colegios e instituciones para discapacitados. Pero pidieron tener en cuenta que estaban hablando de la "muerte terrenal" de Reynols y aclararon que la banda "siempre seguirá viva en Minecxio. Así que piensen en eso cuando sientan que quieren visitarla".

¿Qué es Reynols? ¿Es una exploración por otro tipo de pensamiento, por otro tipo de lógica? ¿Es un oportunismo por parte de tres músicos que se aprovechan de la prensa que genera un chico Down? ¿Hacen música o sólo es ruido? Cada cual encontrará su respuesta personal en la experiencia sonora. Tal vez la definición más acertada sea la que ofrece el propio Tomásín: "Es música para los dientes".

Introducción a la (No) Filosofía. Diálogos con Miguel Tomásín. Transcripción de Alan Curtis.

Los siguientes diálogos fueron transcritos de conversaciones cotidianas con Miguel Tomásín. Probablemente sean el único acceso a la no-filosofía de Tomásín ya que no le interesa dejar registro de sus ideas.

Pregunta: ¿Vos creés que el Universo existe?
Miguel Tomásín: No, no existe. Es sólo fantasía.
P: ¿Qué es lo más importante en tu vida?
MT: Fotocopias.
P: ¿Qué viene primero, el huevo o la gallina?
MT: El gallo.
MT: Dios es una cámara oculta.
P: ¿Por qué no caen las nubes?
MT: Porque si caen mueren.
MT: El sol está cubierto por las nubes y el sol.
P: ¿A vos qué te parece, Hitler se suicidó o fue asesinado?
MT: Eh...No sé. No me dijo nada.
P: ¿Qué recomendás para esta semana?
MT: Tenés que comer, pararte, hacer lo que tenés que hacer y después...dormir.
P: ¿Y que hacés cuando te cansás de hacer eso?
MT: Ah...ME DESPIERTO.
P: ¿Cuándo es tu cumpleaños?
MT: Todas las semanas.
P: ¿Qué es el Síndrome de Down?
MT: Un club de fans.
P: ¿Existe la libertad?
MT: No.

En un día lluvioso Tomásín afirma:
"Jesús está tomando sol arriba en la terraza."
Buenos Aires. Argentina. Noviembre 1998.

¿Los caprichos de un caprichoso, o las críticas de un fustigador?

por Mariana Kozodij

"Persuadido el autor de que la censura de los errores y vicios humanos (aunque parece peculiar de la elocuencia y la poesía) puede ser también objeto de la pintura, ha escogido como asuntos proporcionados para su obra, entre la multitud de extravagancias y desaciertos que son comunes en toda sociedad civil y entre las preocupaciones y embustes vulgares, autorizados por la costumbre, aquellos que ha creído más aptos a suministrar materia para el ridículo y ejercitar al mismo tiempo la fantasía del artifice. Como la mayor parte de los objetos que en esta obra se representan son ideales, no sería temeridad creer que sus defectos hallarán tal vez mucha disculpa entre los inteligentes.

Considerando que el autor no ha seguido los ejemplos de otro ni ha podido copiar tampoco de la Naturaleza, y si el imitarla es tan difícil, como admirable cuando se logra, no dejará de merecer alguna estimación el que apartándose enteramente de ella, ha tenido que exponer a los ojos formas y actitudes que sólo han existido hasta ahora en la mente humana oscurecida y confusa por la falta de la ilustración o avalorada con el desenfreno de las pasiones. Sería suponer demasiada ignorancia en las Bellas Artes el advertir al público que en ninguna de las composiciones que forman esta colección se ha propuesto el autor, para ridiculizar los defectos particulares, a uno u otro individuo; que sería en verdad estrechar demasiado los límites al talento y equivocar los medios de que se valen las artes de imitación para producir obras perfectas. La Pintura (como la Poesía) escoge lo universal, lo que juzga más a propósito para sus fines; reúne en un solo personaje fantástico y características que la Naturaleza presenta repartidos en muchos y de esta combinación, ingeniosamente dispuesta, resulta aquella feliz imitación, por la cual adquiere un buen artifice el título de inventor y no de un copiante servil(...)"¹

En el período de decadencia española en lo cultural, político y social, que se extiende desde fines del siglo XVIII y comienzos del XIX, la obra goyesca se caracterizó por escapar a las penurias del arte académico del momento, en un país atrasado y dominado por la alianza de la monarquía y la iglesia para expulsar a los árabes. Francisco de Goya y Lucientes deslizó sus manos hechas arte por un recorrido a través de diversos géneros como colorista sagaz, retratista brillante e irónico grabador.

Si bien la obra pictórica de Goya merece una especial consideración, son sus grabados, particularmente aquellos conocidos como la serie de *Los Caprichos*, los que dan cuenta, así como lo hizo Dante, de una visión goyesca del mundo, una sátira de la sociedad civil, su razón y sus vicios.

Francisco Pompey escribe "La palabra capricho significa, en general, para el vulgo una crítica escrita para el más corto de vista(...)". Por otro lado, María Lourdes Sanz señala: "Según el Diccionario de la Real Academia de 1780, capricho hacía referencia a algo hecho por la fuerza del ingenio más que por el seguimiento de las reglas del arte". Y es por ello que el pintor español decidió llamar así a esta serie de grabados donde su esencia moralista y filosófica salió a la luz no sólo para dar cuenta de su realidad circundante sino también para hacer una profunda reflexión sobre la misma.

El valor de la obra de este artista, que la época no terminó de asimilar y comprender, fue afirmándose luego de una vida intensa que culminó en 1828.

No fue Goya, ciertamente, el único que hizo de los caprichos de lo popular y especialmente de lo no popular parte de su obra. En Italia, Canaletto y Tiepolo también grabaron sus propias críticas.

Pero fue en la España del siglo XVIII -donde las brujas y maleficios subsistían, y donde la Inquisición un tanto "más atenuada" siguió invocando a Dios para quemar a todo aquel sospechoso- el país en el que Goya palpó un mundo que escapaba a la pintura religiosa de cúpulas y a los retratos de marquesinas.

La colección de *Los Caprichos*, cuya primera edición recopilada aparece en 1799, fue publicada por la Calcografía Nacional debido a que Goya había ofrecido toda la colección de aguafuertes (que el público había ido conociendo de manera discontinua) al rey Carlos IV a cambio de una pensión. Extrañamente, en un período de grandes "evaluaciones" de las obras en busca de conjuros y demonios, los caprichos goyescos escaparon a las alusiones de algunas brujas con la reina y con otras figuras de la nobleza.

Los Caprichos tienen varios aspectos; el primero es el de las consecuencias dedicado principalmente al sexo femenino. Entre ellos se encuentran "A caza de dientes"; "La descañoña"; "No grites, tonta"; "No te escaparás". En este último, Goya grabó a una bella jovencita que vistiendo ropas que resaltan sus opulentos atractivos, intenta huir, perseguida por unos pajarracos semihumanos que se disponen a atraparla por los hombros. Al pie de dicho grabado Goya no sin malicia escribió: "Nunca se escapa la que se quiere dejar coger". Otras estampas que hacen referencia a las "viejas" y sus consejos amorosos son "Bien tirada" y "Hasta la muerte".

Esta serie esconde también una de las culpas de Goya y su tormentosa e ilícita relación con la duquesa María Teresa de Alba, casada con el duque de Alba, al que Goya también retrató. Se trataba de una relación, plagada por los celos y las moralinas del pintor de cuarenta años, también casado, que por sus remordimientos decidió plasmar a su amante en la lámina "Tántalo", donde una hermosa mujer con los rasgos corporales y fisonómicos de la duquesa está desmayada (pero con párpados entrecerrados por los que se filtra una mirada vigilante) sobre las rodillas de un hombre (Goya) que desesperado se retuerce las manos.

El grabador español escribió: "Si fuera más galante y un poco menos fastidioso... ella se reanimaría". Goya hacía referencia a un encuentro fugaz en Sanlúcar con la duquesa, de veinticinco años, cuyo rostro puede vislumbrarse en varias láminas de la serie. Encuentro que debido a un accidente en el camino, le produjo a Goya una sordera de un oído. Esta sordera, según remarcan las anécdotas de la época, marcaron un cambio en el carácter del artista y lo volvieron más apasionado en sus palabras y en la manera de observar el mundo.



SEGOVIA

El sueño de la razón produce monstruos

Historico de artistas Argentinas | www.ahra.com.ar

El segundo aspecto de la colección de *Los Caprichos* se dedica a realizar una crítica de aquellos hombres cuyas vidas parecen situarse en el mundo oficial del arte, la ciencia, sin ser para Goya más que simples oportunistas mediocres y donde el país es "entregado a manos de los ignorantes". Algunas de las láminas son "¿De que mal morirá...?", "¿Está Vm...?", "¡Qué pico de oro!", entre otras.

"En *Los Caprichos* se encuentran todos los elementos de la novela picaresca: bandidos, aventureros, mujeres ligeras, maridos y amantes engañados. Así va el mundo; nadie se conoce; todo es mentira son los leit-motivs de las estampas goyescas".²

Un tercer grupo de la serie de grabados es el dedicado a atacar la ignorancia, la hipocresía, el fanatismo y la avaricia, que podrían ser incluidos dentro de un grupo mayor denominado como "de las malas costumbres" como por ejemplo "Y se le quema la casa", donde Goya bosquejó a un borracho y anotó: "Ni acertará a quitarse los calzones, ni dejar de hablar con el candil, hasta que las bombas de la villa le refresquen. ¡Tanto puede el vino!".

Otro aspecto que el pintor no dejó de criticar fue el de las fallas en la educación por el que exclamó: "Abuso funesto de la primera educación. Hacer que un niño tenga más miedo al coco que a su padre y obligarle a temer lo que no existe". Este pensamiento se cristalizó en grabados como "Que viene el coco" y "¡Se quebró el cántaro!".

Pero Goya fue más lejos con sus caprichos en "No hubo remedio" donde, invirtiendo los roles, grabó en aguafuerte a una mujer condenada por la Inquisición: un rostro cuya expresión es claramente humana ante una multitud monstruosa y viciosa, ávida de presenciar la condena.

Por último, es imposible obviar la lámina conocida como "El sueño de la razón produce monstruos", donde claramente puede verse al propio Goya mostrando su fuente de inspiración en ensueños. La leyenda del grabado, innecesaria como en tantas otras láminas, cuya expresividad hacen obtusas las palabras, señala: "La fantasía abandonada por la razón produce monstruos imposibles, unida a ella, es la madre de las artes y produce maravillas".

La publicación de los ochenta grabados – aunque existen más de cien-correspondientes a *Los Caprichos* fue anunciada en el *Diario*, boletín de la época. Esta edición quedó sólo unos días a disposición del público, ya que un cuarto de siglo más tarde Goya confesaría que fue acusado por algunos nobles al Santo Oficio pero que logró "salvar su pellejo" gracias a su audacia de ofrecer los grabados al rey Carlos IV.

Dentro del mundo del arte, la serie de *Los Caprichos*, si bien no fue apreciada en vida del pintor, abrió paso al arte moderno, ya que Goya creó una nueva forma de entender la belleza y la sociedad a través de la crítica social.

Escribirá Charles Baudelaire en las *Flores del Mal*: "Goya, pesadilla colmada de cosas desconocidas, / de fetos cocinados en medio del aquelarre, / de viejas que se miran al espejo y de niñas desnudas/ que tientan al demonio ajustándose las medias".

Francisco José de Goya y Lucientes no sólo fue un "caprichoso", sino un fustigador de su sociedad y de sus propias debilidades.

Notas

- 1 Bermudez, Ceán: "Prólogo" a *Los caprichos*. (Versión original). Vicios humanos plasmados en metal, María Lourdes Sanz. En el original Goya en lugar de ejercitar escribe *exercitar* y en el caso de ejemplo dice *exemplo*.
- 2 *Vida y Obra Goya: La España de Goya y Larra*. Bs. Aires, CEAL, 1971. (Pág. 138).
- 3 Secta religiosa de España que fue condenada por la Inquisición como satánica, y que es representada por Goya a través de un macho cabrío.

Lic. Emilce Strucchi

Talleres asistenciales y de reflexión para adultos.

Orientación vocacional y profesional Adolescentes y adultos.

Emilce Strucchi
Psicoterapeuta - Orientadora
(Counselor - Universidad de Minnesota)

Informes: 4555-3524
15-5717-7425

ÉBANO
CÍA. DE AROMAS S.A.

Firmenich
Distribuidor Exclusivo

Gral. Martín M. Güemes 4170
B1603BEN Villa Martelli - Pcia. de Buenos Aires
Tel/Fax: (5411) 4709-9397/9645 Fax: 4709-6855
e-mail: ebanociadearomas@infovia.com.ar

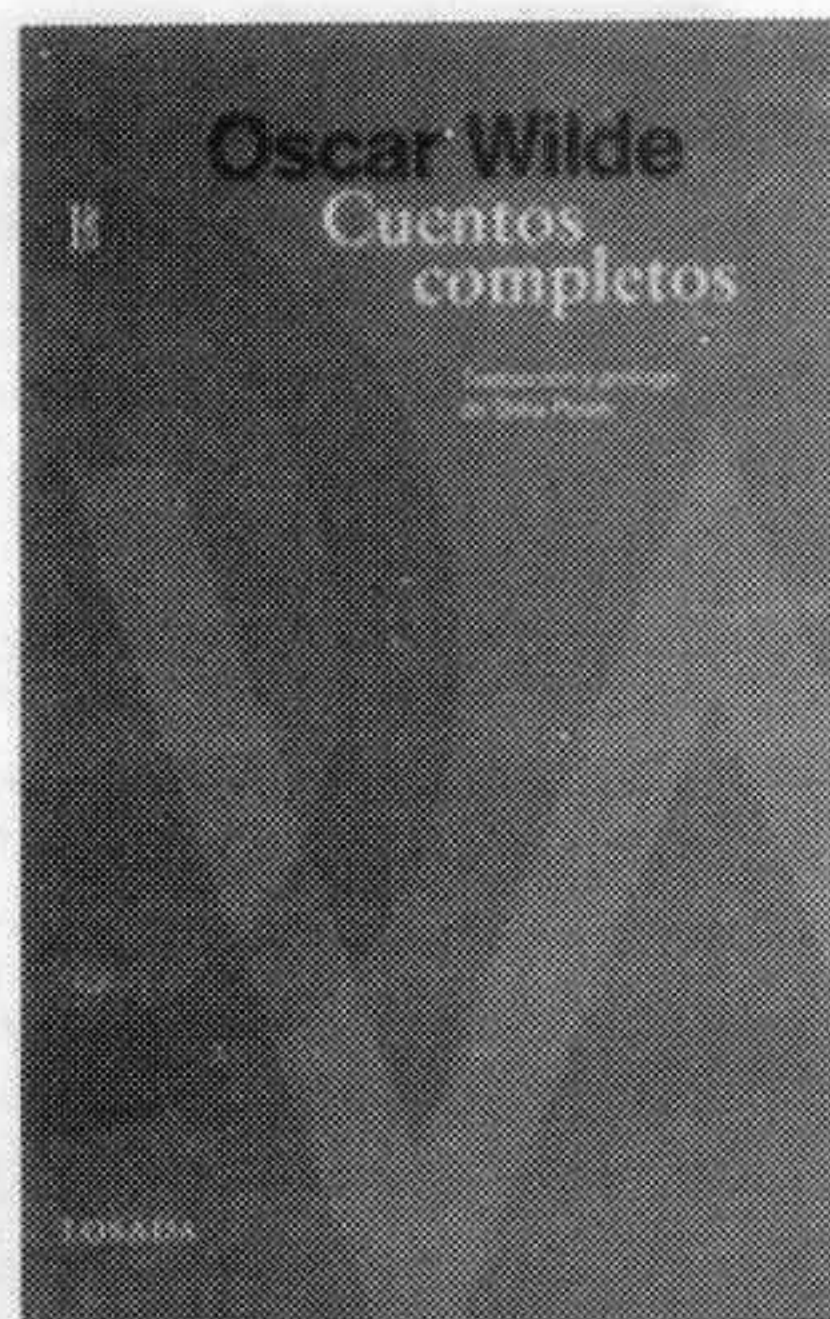
Nuestros científicos son valorados en todo el mundo.
Y ahora, también acá.

Plan Nacional de Ciencia y Tecnología. UN GRAN AVANCE DE NUESTRA CIENCIA.

- 105 científicos que trabajaban en el exterior regresaron al país, ayudados por el Programa Raíces y el Programa de Radicación de Investigadores.
- En 2 años, se triplicó el presupuesto de ciencia y tecnología, de 66 a 198 millones de pesos.
- Por primera vez se financiaron proyectos federales de innovación productiva: 103 proyectos tecnológicos con impacto social en las provincias.
- Se asignaron 82 millones de pesos para 528 proyectos de investigación científica y tecnológica durante el año 2004.
- En 2004 se financiaron 673 proyectos de innovación tecnológica en empresas, más del doble que en 2003, y el monto invertido creció de 33 a 185 millones de pesos.
- Se jerarquizó la actividad científica incrementando el salario de los becarios, técnicos e investigadores.
- Después de 10 años, se descongelaron las vacantes del CONICET para que una nueva generación de investigadores pueda ingresar al sistema científico. Cada año se incorporan 1500 nuevos becarios y 500 nuevos investigadores.
- Se invirtieron 50 millones de pesos en infraestructura y equipamiento para 550 laboratorios y centros de investigación de todo el país.

Ministerio de Educación, Ciencia y Tecnología
PRESIDENCIA DE LA NACION

Argentina
un país en serio



Cuentos completos
Oscar Wilde
Editorial Losada
Bs. Aires, 2005, 280 pp.
Traducción de Delia Pasini

Explayarse sobre la necesidad de leer a Oscar Wilde es redundante. Es sabido que Wilde mostró a través de sus relatos las costumbres imperantes de su época, en el mismo acto que las describía acababa destruyéndolas. Quisieramos centrarnos entonces en la edición en particular.

Muchas veces se suele pasar por alto el trabajo de los traductores. Aquellos que no disfrutamos del placer de leer a los autores en su idioma original, sabemos de la influencia que ejerce el trabajo del traductor. En este caso cabe remarcar el cuidado de esta edición y la traducción desarrollada por una poeta argentina, Delia Pasini, quien nos acerca una versión librada de esas expresiones ajenas a nuestro vocabulario, propias de las ediciones que se encarga su traducción al exterior.

El presente volumen no se consume simplemente en sus cuentos, dos apartados uno dedicado a los poemas en prosa que el irlandés editó en vida y otro con el ensayo "El retrato de W. H." abren el deseo de leerlo.

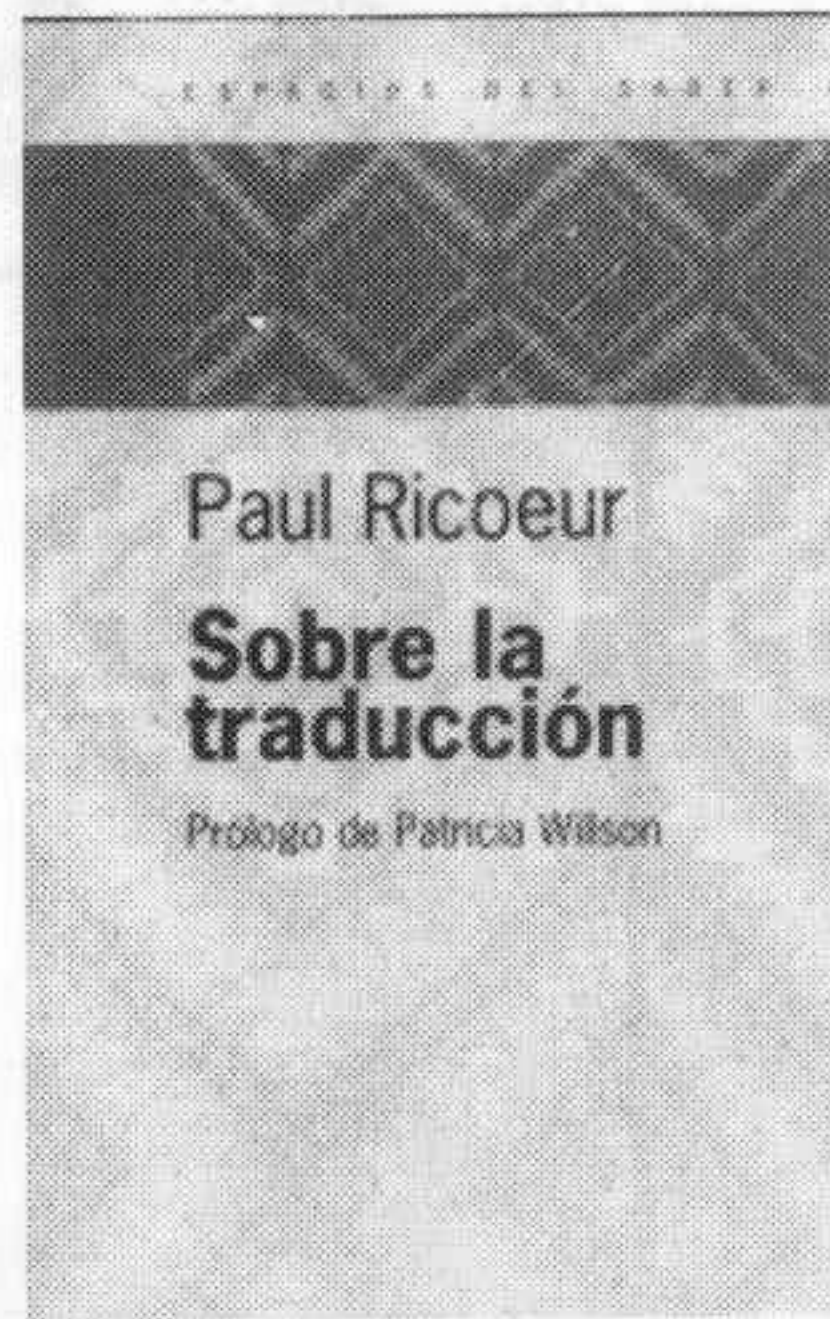
Imagen de Julio Cortázar
Claudio Martyniuk
Editorial Prometeo
Bs. Aires, 2004, 216 pp.



Claudio Martyniuk crea un híbrido entre ensayo y ficción al mezclar datos fehacientes con una prosa que remite a la ficción, una cadencia poética que fluctúa entre la precisión y la retórica narrativa. *Imagen de Julio Cortázar* recorre la vida del escritor argentino sin descuidar sus intereses particulares como el Jazz o el Box.

La muerte de Carol Dunlop y *Los astronautas de la cosmopista*, su posición política y *El libro de Manuel*, la vida de Cortázar se entremezcla con sus escritos a modo de reflejo en algunos momentos, a modo de explicación en otros.

"En una mesa redonda sobre el intelectual y la política, de abril de 1970, Cortázar dijo que todavía no habían aparecido los Che Guevara de la literatura latinoamericana y que se debían crear, cuatro, cinco, diez Vietnam en la ciudadela de la inteligencia. La revolución para Julio, guarda vinculación con un horror que se expresa en su literatura. Es el horror ante el mundo que estalla de miseria. Es el horror ante el hombre unidimensional. Lo expresó en el ocaso de la revolución como remedio y cura".



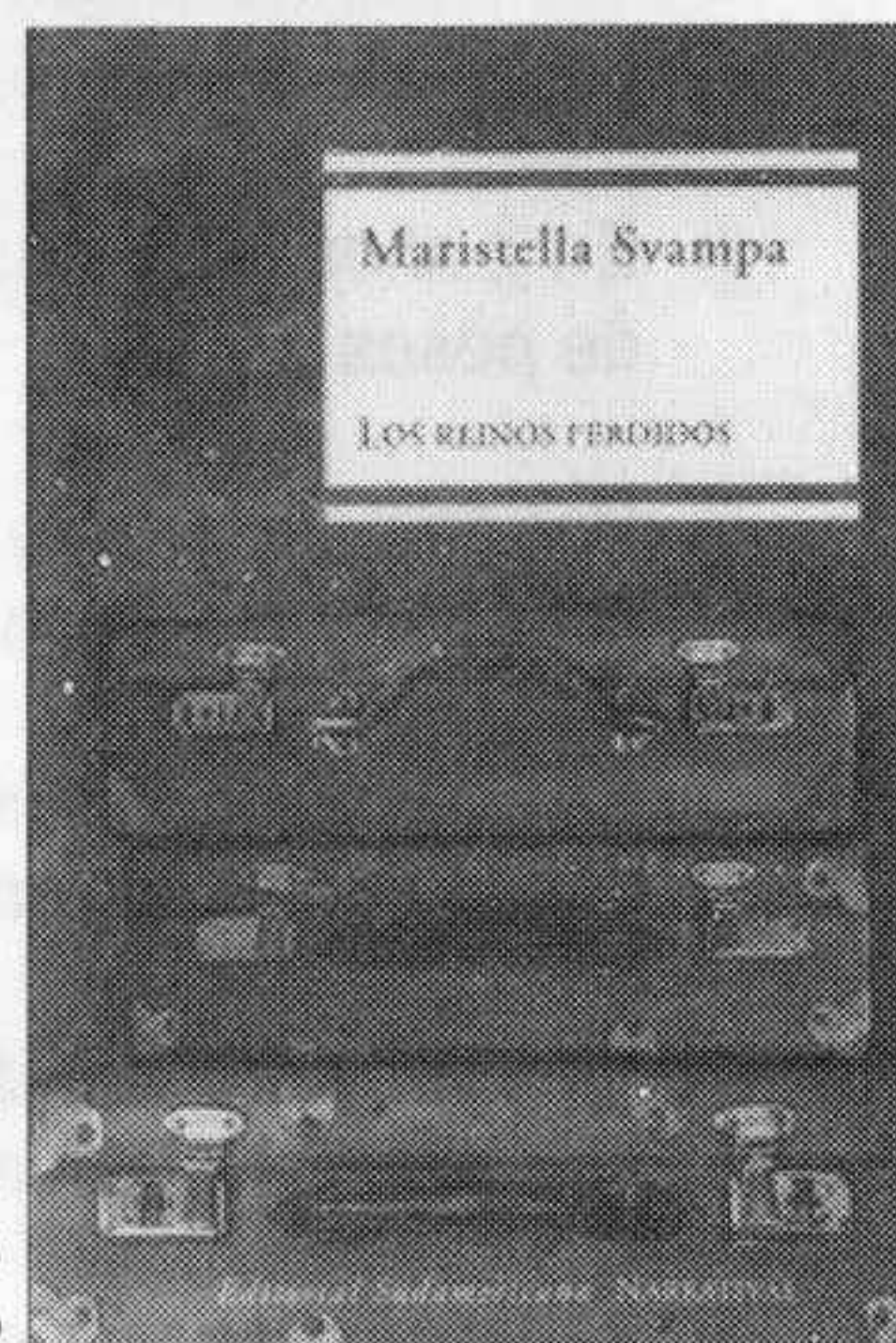
Sobre la traducción
Paul Ricoeur
Editorial Paidós
Bs. Aires, 2005, 80pp.

Ricoeur, uno de los más célebres filósofos modernos, fallecido hace pocos meses, deja en estas notas sus reflexiones en torno al estudiado fenómeno de la traducción. El libro reúne tres conferencias relaciona-das a esta temática donde Ricoeur,

que ha experimentado el oficio en las obras de Husserl, analiza detenidamente algunos de sus aspectos principales: postula la imposibilidad de la traducción como una copia literal, ya que ésta no reside allí sino en el sentido, y ateniéndose a esa definición sostiene que las mas complejas luchas del traductor se entablan frente a textos poéticos y filosóficos porque en ellos habitan sendos campos de la subjetividad.

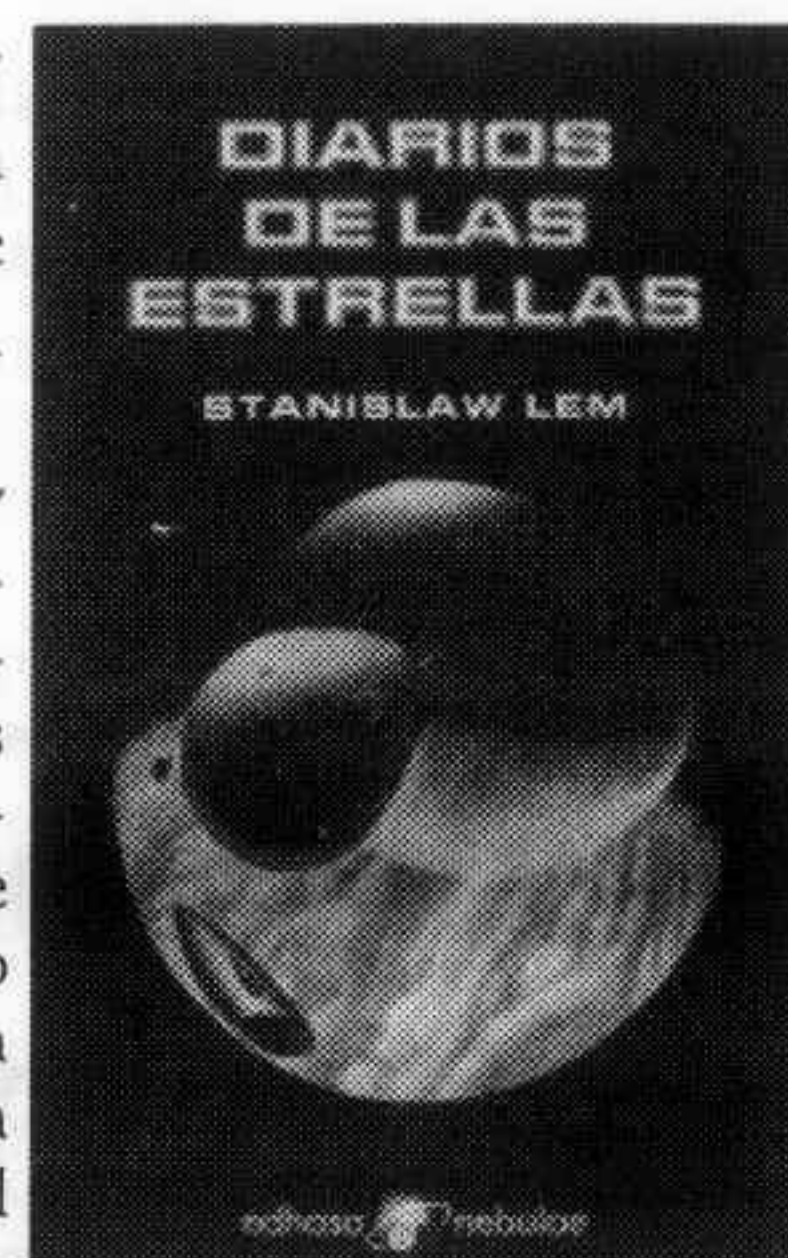
Ricoeur señala también la dificultad de vencer la hegemonía que pretende imponer la lengua madre y rescata el valor principal que encierra la traducción: la búsqueda de la felicidad de la comunicación con el otro. Una lectura donde la comprensión de lo "extraño" entra escena ante los tiempos actuales, negadores de la identidad.

Los reinos perdidos
Maristella Svampa
Editorial Sudamericana
Bs. Aires, 2005, 271 pp.



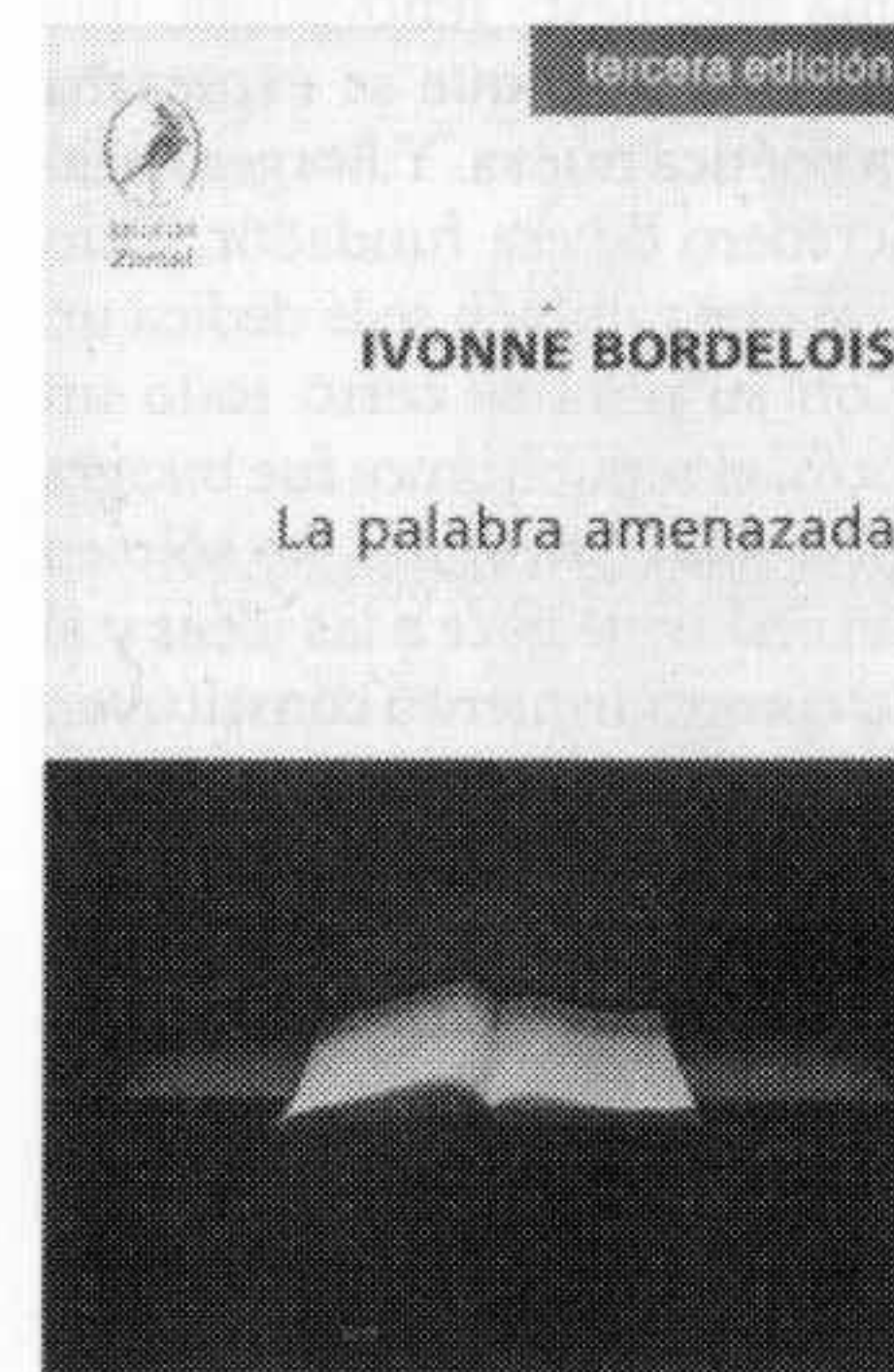
Situados a fines de la década del cincuenta, los personajes de *Los reinos perdidos* desfilan por el paisaje de la Patagonia exhibiendo sus preocupaciones y sus dolencias. La primera novela de Maristella Svampa recorre, a través de las reflexiones de Rodolfo Espósito, Fulvio Parente y Amelia Sede, el fin de la época peronista. La historia, dividida en tres episodios ("Viajantes", "Viajeros", "Visitantes"), intercala las acciones de un librero viudo que viaja de Buenos Aires al Sur, un inmigrante italiano que se escapa a la Patagonia sin saber muy bien para qué, y el litigio de una viuda por las tierras dejadas por su marido. Con un manejo cuidadoso del orden de los hechos, la autora se las arregla para ir y venir en el tiempo, y pasar rápidamente de un pensamiento sobre el pasado a una acción en el presente. El desierto y el paisaje cobran protagonismo a lo largo de la historia y se entremezclan permanentemente con las preocupaciones humanas de los personajes. Con delicada sencillez, *Los reinos perdidos* es descripción acabada de la Patagonia argentina, y de la inquietud del hombre de saberse en un lugar ajeno, pequeño y vacío.

Diarios de las estrellas
Stanislaw Lem
Edhasa Nebulae
Buenos Aires, 2003, 670 pp.



Los viajes de Ijon Tichy seducen desde el primer instante. Relatados en primera persona, describen situaciones en las cuales el personaje se ve envuelto, que en muchos casos se resuelven con un humor ácido que, al tiempo que provoca la risa, genera también cierta reflexión acerca de cómo el hombre percibe su propio mundo. La historia, contada con elipsis, es fragmentada y consiste en el relato de las experiencias de Ijon Tichy. En el viaje undécimo, Tichy retrata su incursión en un planeta de robots, al cual tiene que ir camuflado e investigar la desaparición de una dotación de voluntarios humanos que habían asistido a Rerecom para observar qué vida se desenvolvía allí.

Para el final queda lo más desopilante. Las "Memorias de Ijon Tichy", escritos audaces del protagonista de *Diarios de las estrellas* que recuerdan su paso por planetas extraños y vidas eléctricas. El genio de Lem, hoy miembro de la Sociedad Astronáutica de Polonia, deja su huella en cada una de las páginas de la excéntrica historia de un hombre que vive en una época muy lejana (nunca se nos dice el año), pero con discusiones muy contemporáneas.

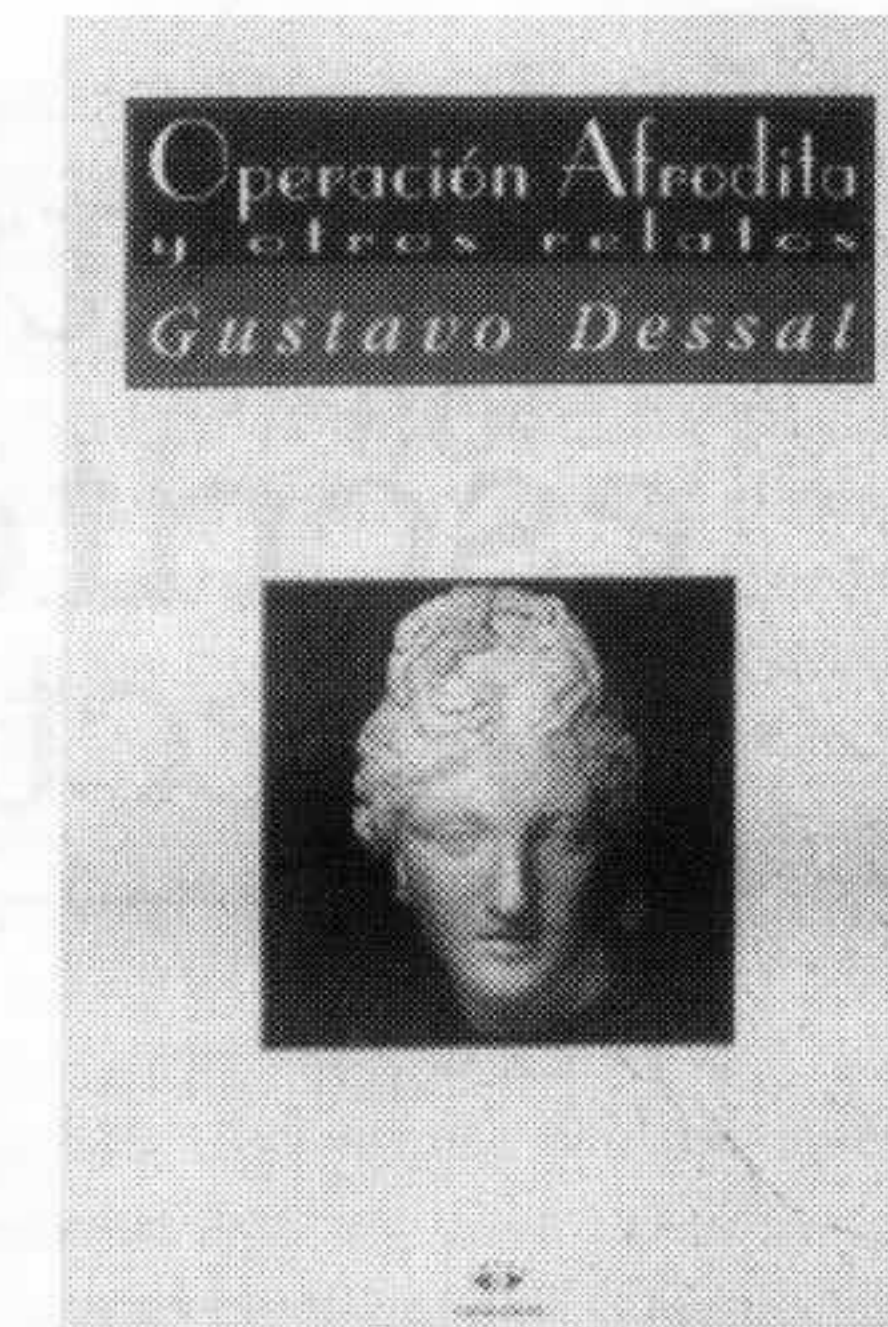


La palabra amenazada
Ivonne Bordelois
Libros del Zorzal
Bs. Aires, 2004, 108pp.
3ª edición.

El uso del lenguaje parece sólo abastecerse de las limitadas variantes del habla de nuestra sociedad, anclada en el consumismo capitalista. Sin embargo un sin fin de variables habitan en el entretejido lingüístico mas allá del fetiche y la propaganda comercial: la poesía, por ejemplo, que al decir de Guillermo Boido "es el intento de preguntarle a las palabras qué somos", se constituye en uno de esos factores que hoy día se acallan: "Creemos que el presente sistema está claramente decidido a formar esclavos del trabajo, de la información y del consumo, —escribe Bordelois— y nada favorece y robustece más la esclavitud que la pérdida del lenguaje".

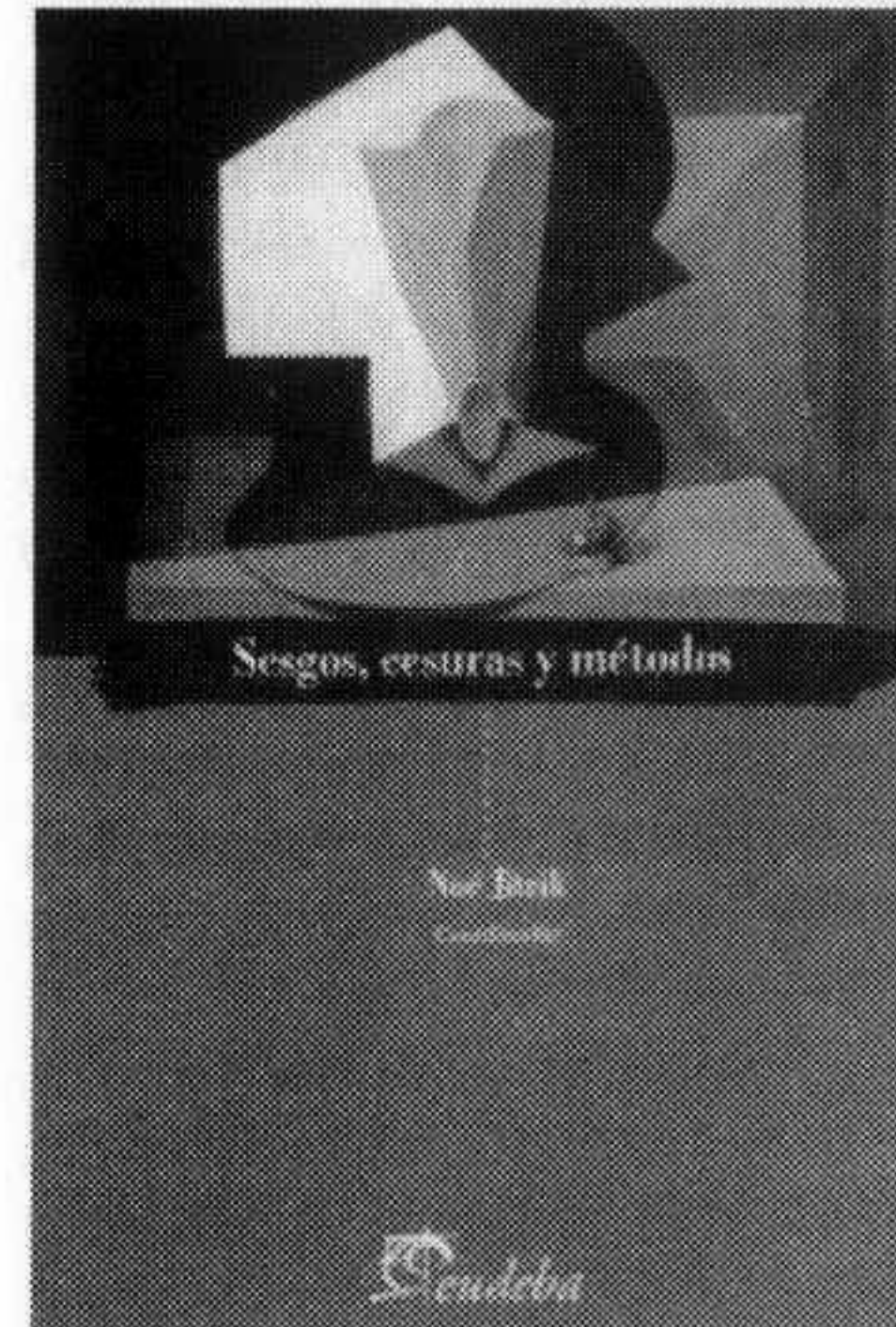
La autora propone el rescate del lenguaje, su reconocimiento como un inmenso territorio de tradiciones de los pueblos, su don de juventud y vitalidad innata en lo popular y en lo histórico, que construye identidad y que sella los sentidos escondidos de las palabras; en suma, una búsqueda por restituir la riqueza de pensamiento y revivir la "felicidad del lenguaje y la posibilidad de la poesía".

Operación Afrodita y otros relatos
Gustavo Dessal
Editorial Catálogos
Bs. Aires, 2005, 205pp.



Gustavo Dessal ostenta una prosa intensa que evita los detalles engorrosos y devela historias donde la narración lineal se destruye ante el juego del tiempo. Los escenarios se suceden pero la soledad y el desarraigo atrapan a cada uno de los protagonistas como un sello del escritor. Ni la soledad ni el desarraigo que juegan con el rol de conductores de los relatos le impide a Dessal deslizarse un poco de humor y desenfadado.

La fatalidad aparece como otro de los componentes esenciales a la hora del desenlace. "Al día siguiente, contemplando los magros cuerpos inertes de la mujer y el niño, el hombre se preguntó si el castigo de Dios ya se había cumplido, o acababa de empezar". El enfoque que propone el autor sobre el devenir humano sin duda está atravesado por su formación en psicología, sumado a su experiencia en el campo confluye en una interesante gama de personalidades que se plasman en sus relatos.



Sesgos, cesuras y métodos
Noé Jitrik (Coord.)
Editorial Eudeba,
Bs. Aires, 2005, 246pp.

Este libro reúne varios ensayos en torno a la creación literaria en los países latinoamericanos. Las vanguardias, el modernismo, el discurso científico y el literario son solamente algunas de las temáticas abordadas por un conjunto de destacados investigadores del Instituto de Literatura Hispanoamericana de la Facultad de Filosofía y Letras (UBA), a cargo de Noé Jitrik.

Entre los estudios que presenta este libro se destacan los trabajos de Celina Manzoni acerca de "La autorrepresentación de los intelectuales"; Ivonne Bordelois sobre la figura del arrepentido en Jorge Luis Borges; "El uso vanguardista de la tecnología en *Martín Fierro* y la *Revista de Antropofagia*", de Gonzalo Aguilar; "Tres tentativas en torno de un texto de Roberto Bolaño", de Ezequiel De Rosso y un trabajo sobre la "Biblioteca La Nación" en el marco del Centenario, de Graciana Vázquez Villanueva, además de los estudios acerca de la obra de Ramón López Velarde, Carlos Drummond, María Traba y, el ya clásico, Macedonio Fernández.

La literatura, los escritores y los lectores

una relación triangular

P.: Siempre dijo que consideraba imposible escribir una historia de la literatura. Sin embargo, pronto va a editarse el sexto volumen de la colección que usted dirige, Historia crítica de la literatura argentina. ¿Sigue pensando lo mismo?

R.: Sí. El tipo de historia que yo critico es la cronológica literaria; pienso que sigue ciertos modelos, impuestos por paradigmas exteriores a la literatura, períodos políticos o situaciones canónicas. Creo que eso no sirve para nada, ni siquiera para informarse porque en la actualidad cualquier mortal puede enterarse de todo lo que quiera, que por ejemplo Lugones era fascista aunque fuera un gran poeta. Lo que se busca desde *Historia Crítica...* son acontecimientos que marquen, decisivamente, un camino para el proceso literario, pero no desde un punto de vista valorativo propio de los colaboradores, sino desde una instancia que llamo "significación" y que provendría de un conjunto de operaciones verbales, no sólo de los textos considerados sobresalientes. Por ejemplo, la presencia casi clandestina del teatro anarquista, a principios del siglo XX, es una marca muy violenta de la transición del siglo XIX al XX. Puede ser que los textos sean malos si se busca en ellos lo que está en otros, canónicos o consagrados, pero la significación que se puede ver en ese fenómeno reside en la irrupción de ese teatro en una atmósfera "normalizada". Pero la misma mirada se puede dirigir al modernismo, aunque esta manifestación esté en las antípodas de la otra: cualquier historia que circula en el ámbito cultural vincula el modernismo -lo que de todos modos es cierto- con la visita de Rubén Darío a Buenos Aires, donde el poeta actuó casi en forma de esos héroes que dejan una estela a su paso: vino, escribió y se fue a abrir caminos en otros lugares. Nosotros tratamos de enriquecer esos datos. Es, en consecuencia, función de la crítica entramarse con la historia desde la significación que objetivamente se desprende de los hechos y no desde juicios de valor, inevitablemente personales, sesgados e ideológicos.

P.: Siempre remarca la necesidad de escribir cosas nuevas, de escapar a lo ya dicho o hecho. ¿Cómo se hace para escribir una historia de la literatura argentina sin caer en la trampa de idealizar a referentes como Borges o Cortázar?

R.: Como lo insinué, o se desprende de lo que dije antes, la crítica no puede reducirse, aun si es inevitable, a considerar si los textos con los que se encuentra son buenos o malos. Más allá de ello, se trata de considerar ese plano que designamos como "escritura" -que no es el simple hecho de llenar una superficie lisa con trazos que son palabras o números o signos- buscando en sus pliegues y repliegues el revés de la trama, lo que está oculto, lo que subyace y que no es sólo el tema real debajo del tema aparente sino el sentido que tiene la acción de escribir. Es bastante corriente creer que un juicio

crítico equivale a un pronunciamiento, a favor o en contra de un escritor determinado o de un texto. No es cuestión, para ser críticos, de negar la importancia de Borges, Cortázar, Macedonio o Saer; lo esencial es encontrar, en cada uno, lo que le sería propios, su orden de producción de significación que es, por otra parte, sólo una búsqueda, no un hallazgo. Existe, por cierto, una permanente necesidad social de tener ídolos pero eso no acaba la posibilidad de un "hacer" con los textos que emanan de ellos: ese es un objetivo de la crítica. Por esa razón, si nos acusan por preferir dedicar en la *Historia crítica...* un volumen a Macedonio Fernández en lugar de homenajear otra vez más a Borges, a causa de la anchura de su consagración, no tendremos en cuenta la objeción, porque el lugar que le conferimos al primero, cuya trascendencia es innegable en el sentido de lo que produjo su obra de ruptura: se opuso al modernismo con una propuesta renovadora, que no era ni sencillista ni vanguardista, sino que se expresaba con un lenguaje propio, con una poética nueva. Y Borges nació de su costilla, como natural heredero de ese fundador. Otro caso patente es el de Sarmiento al que también se le dedica un volumen en dicha *Historia*. Con su obra se cerró todo un período, el colonial, y se abrió otro, el republicano: fue bisagra entre dos tiempos no cronológicos sino culturales, no sólo en términos políticos, sino también en lo que hace a las ideas y al pensamiento. Tanto Macedonio como Sarmiento constituyen fenómenos que cierran y abren perspectivas. Eso es lo que se trata de buscar y de entender.

P.: A la hora de escribir, ¿piensa en el posible lector de sus obras?

R.: Creo que es inevitable figurarse mentalmente el tipo de público que puede llegar a tener lo que uno escribe. En mi caso, sería un público que podría denominarse culto.

Entre la gente que va a ver ballet, música de cámara, festivales de cine, que compra libros, se conforma un público minoritario que es capaz de llegar al texto y comprenderlo. Nos dirigimos a ese público. También nos dirigimos a especialistas, universitarios y estudiantes del colegio secundario. Pretendemos generar interés a partir de puntos de vista acerca de fenómenos literarios que pueden llegar a ser excitantes. No creo que haya que bajar el nivel de complejidad. No comparto esa postura, y nunca escribiría pensando en eso.

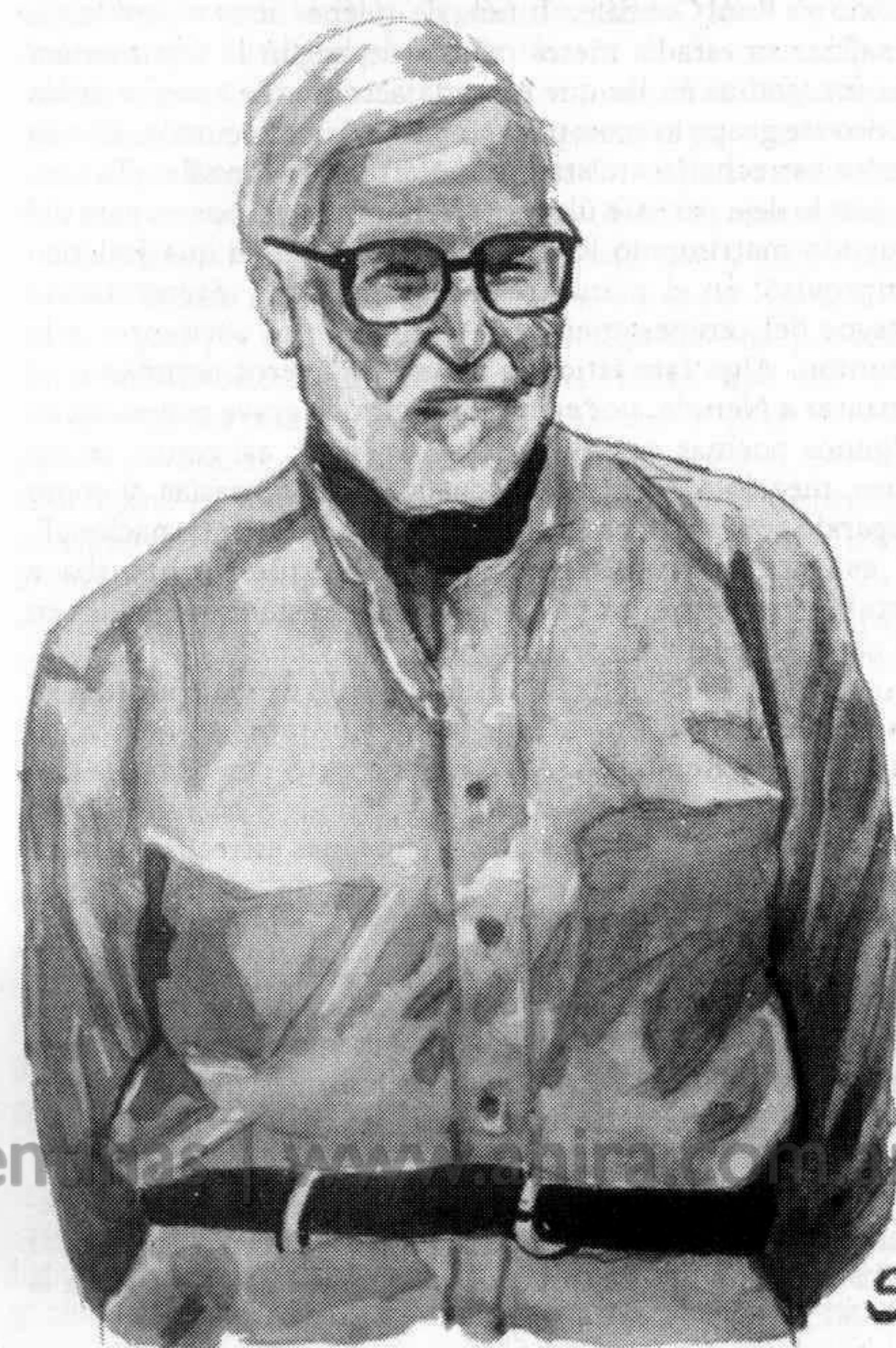
P.: ¿Cómo aparece la decisión de volcarse hacia la crítica?

R.: En mi caso, desde joven se me hizo evidente el hecho de que había textos que me interesaban mucho, que generaban en mi interior sentimientos que iban más allá de la simple y placentera lectura superficial del texto. Mi primer artículo fue en una revista de los estudiantes de Filosofía y Letras. Hice algo sencillo, pero nada menos que sobre *Moby Dick*. Por

supuesto que el texto me sobrepasaba, pero si lo pude hacer posible fue porque había algo en el texto de Melville que me impulsó a dar un paso más, dejando de lado los riesgos que implicaba.

P.: ¿Qué diferencia hay entre ese proceso y la escritura de un texto narrativo?

R.: Me arriesgaría a decir que ninguna. En la dimensión crítica se crea un texto propio a partir de otro. En uno narrativo, lo construyo a partir ya sea de una vivencia, o de una anécdota, o de alguna experiencia que dejó alguna marca en mí. Pero es lo mismo. Hasta podría decir, inclusive, que ambos procesos, crítico y narrativo, confluyen. En otras palabras, cuando me pongo a escribir narración se hace presente el discurso del crítico, que no interfiere sino que aconseja y aún nutre las formas que va adoptando la narración: el discurso crítico penetra el narrativo y viceversa, el discurso narrativo impregna el modo del crítico. Me es imposible dividirme, como lo hizo el Dr. Jekyll que desaparecía para que Mr. Hyde hiciera de las suyas. Creo que nadie, si las tiene, puede escapar de lo que piden las dos personalidades. En algo que estoy escribiendo ahora, convencionalmente una narración, el narrador es abstracto pero tiene una voz propia que lo lleva a emplear una primera persona del plural -sería muy diferente si fuera del singular- y eso le permite opinar sobre el alcance que pueden tener ciertos hechos que destaca: en una escena de *Citas de un día*, por ejemplo, el narrador se entromete y declara: "Y en este momento los personajes podrían tener algún tipo de relación sexual, pero como eso ya ha sido muy dicho en la literatura, pasaremos a otro tema". Eso quiere decir que al tiempo que se narra, se pone en movimiento un mecanismo que viene de la crítica.



P.: Cortázar fue amigo suyo. ¿Qué le dejó esa experiencia?

R.: Julio era un hombre muy agradable, muy cordial y sencillo. Nos conocimos en Cuba, en 1966, y dos años después caminábamos juntos por las calles de París mientras ocurrían los sucesos de Mayo del 68. Cortázar se caracterizaba por una envidiable capacidad de abandonar lo seguro y aceptar el riesgo de la innovación. La ecuación "maestría verbal/experimentación" explica la trascendencia de su obra, aunque hay que señalar que lo más perdurable de ella son sus cuentos, de todas las épocas. En cambio, las novelas como *Rayuela* o *Los premios* o *libro de Manuel*, si bien fueron escritas siguiendo el mismo paradigma, no tienen a mi juicio el mismo alcance; fueron pensadas, creo, con una mentalidad "moderna", o sea para lectores a quienes se les quería decir algo propio de esas épocas. Las lecturas que puedan hacerse hoy de esas novelas son radicalmente diferentes para quienes tienen veinte o veinticinco años que para los que tenían esa misma edad en la década del sesenta. Las discusiones filosóficas de hoy no son las mismas y las condiciones objetivas tampoco. En ese momento estaban en boga el existencialismo, el marxismo, el psicoanálisis. Hoy todo ha cambiado y eso determina inevitablemente las lecturas.

P.: Actualmente, una discusión profunda tiene que ver con el arancelamiento de la universidad pública, la imposición de un cupo... ¿Cómo ve al ámbito universitario de hoy?

R.: Un problema serio es el de la explosión demográfica en la Universidad. En Letras, por ejemplo, hay más de cinco mil estudiantes; se supone que todos quieren terminar la carrera. En Comunicación debe haber cuatro veces más. Es demasiada gente para tan escasa infraestructura. Obviamente, la solución no es cerrar la universidad o establecer un cupo, sino invertir más dinero en ella, mucho ciertamente. Pero el Estado no parece tener esta preocupación para encarar una salida de este tipo. Los edificios de las universidades privadas son gigantescos y en algunos casos hasta disfrutaban de un merecido lujo. Por contraste la UBA es la pobreza pero aun así, milagrosamente, todavía sigue siendo la mejor del país. Poner atención en ella y destinar más que el magro porcentaje presupuestario actual implica un cambio de mentalidad, que no sería difícil asumir si las condiciones sociales y políticas ayudaran.

P.: ¿Existe un paradigma que pueda mencionar como propio de la literatura del momento?

R.: Diría que, felizmente, no lo hay. Las diferencias son muchas, tantas como las opciones y las alternativas de escritura que se ofrecen. El escritor actual aprovecha, o debería aprovechar, sus lecturas, en un sentido amplio, para imprimirlas en lo que toma de ellas y escribe un sesgo o un tono propio. Me parece que esto es básico porque, creo, no tiene sentido escribir lo que ya ha sido escrito. Dicho de otro modo, cualquier escritor debe, por un lado, ser capaz de apropiarse de lo que ha leído y, por el otro, de dejar de lado el enamoramiento que estalla en la lectura de determinados textos para poder luego crear algo que los roce pero que no se deje tragar. Lo inventivo consiste en querer escribir pensando que lo que se está por hacer nunca antes ha sido escrito, aunque tenga conciencia de que eso es casi imposible. Como decía Macedonio Fernández, a propósito de la ilusión de originalidad, "cuando Dios se puso a crear el mundo oyó que le decían 'ya está todo hecho', y sin embargo, se puso a trabajar". Ese es el desafío: ponerse a trabajar.

Una carta de Raúl González Tuñón a Conrado Nalé Roxlo

por Ariel Fleischer

Conrado Nalé Roxlo (1898-1971) y Raúl González Tuñón (1905-1974), dos de los principales poetas de la generación *martinfierrista*, se conocieron en los primeros años de la década de 1920. Según el testimonio de Tuñón, el primer encuentro se produjo en el *Café de La Puñalada*, ubicado en las calles Rivadavia y Libertad: "No sé por qué se llamó de *La Puñalada*, si nunca corría sangre y sólo iba gente inofensiva como cocheros, que en ese entonces había muchos en Buenos Aires, canillitas, choferes, poetas, poetas en cierne, caricaturistas ambulantes como Jimeno. Era un café espeso, lleno de humo y yo tenía la pinta que puede tener ahora un chico de veinte: pelo largo, patillas y usaba corbatita voladora estilo Lavallipere porque pensaba que me daba pinta de inteligente. En eso se abre la puerta y aparece Nalé Roxlo con anteojos y bastón. Yo lo conocía por foto y había leído su famoso soneto "El grillo", y otros poemas de él. Jimeno era amigo de Nalé, se saludaron y se acercó a la mesa y me dijo ¿vos escribís versos? Por mi pinta, me lo dijo. Yo con cierto temor, después de lo que me había pasado con Calou, le dije sí, pero con timidez. Decíme alguno, acotó, y yo le dije "Sinfonía en rojo y negro", que apareció después en *El violín del diablo* y que se lo dedico, porque me hizo mucho bien con sus palabras. "Está muy bien, seguí escribiendo". Y por ese consejo es que ahora sigo abrumando a la gente con poemas".¹

Allí es donde se conocieron los dos poetas, quienes escribirían —años más tarde— en *Crítica*, así como también en el periódico vanguardista *Martín Fierro*. Con este grupo compartirían todas las reuniones vinculadas a la literatura, estableciendo un fuerte lazo de amistad.

Una interesante anécdota de aquellos años vincula aún más a los amigos. En 1924 Nalé viajó a la provincia de La Rioja. Consiguió a través de Natalio Botana, director de *Crítica*, un puesto en la intervención federal dictada por el gobierno de Alvear. Por entonces, González Tuñón viajaba por algunas provincias del interior del país: primero Santa Fe, luego Córdoba y finalmente La Rioja. "Estaba sentado en un banco de la plaza, cuando había acequias alrededor, mirando el monte Velazco y en eso veo providencialmente venir a Conrado Nalé Roxlo. (...) Cuando Nalé me ve, me dice: ¿qué hacés acá? No sé, le respondí y me llevó a su pensión. Ahí estuve cuatro días hasta que conseguí trabajo en un semanario y lo liberé. Pero la primera noche, desde un colchón que él me hizo poner en su cuarto, le leí veinte poemas, lo abrumé".² "Traía muchos poemas nuevos —contó para un reportaje Nalé—. Raúl siguió siempre el consejo de Darío: la primera ley, creador, crear. Bufo el eunuco y cuando una Musa te dé un hijo, queden las otras ocho en cinta".³ A raíz de esto, el sulfuroso humor de Nalé concibió un irónico ovillo recogido más tarde por el periódico *Martín Fierro*:

De versos trajo un baúl / Raúl;
Los trajo para mis males / González;
¡Ya me ha leído un montón / Tuñón!
¡Que se te lleve un ciclón
Tus versos, hoja por hoja
Lo mas lejos de La Rioja
Raúl González Tuñón!⁴

Los años veinte terminaron y el mundo volvió a sacudirse. El ascenso de los fascismos europeos y los continuos golpes militares en Latinoamérica marcaron la nueva época. La Argentina atravesó lo que se dio en llamar "la década infame", un período gobernado por militares que "triunfaban" en elecciones mediante el fraude. Estos años dejaron de lado la militancia vanguardista y profundizaron el compromiso de algunos intelectuales con los sectores populares. Allí encontramos a González Tuñón. Nalé, si bien menos involucrado, también perteneció al sector de la oposición al régimen, ya que la década del 30' no dejó lugar para la neutralidad. Todos los intelectuales se posicionaron ante los fascismos: los más, lo repudiaron; los menos, lo exaltaron. Y si unos apoyaron a Mussolini y a Hitler, otros vieron en la República Española la nueva forma de la libertad.

Un nuevo hecho reafirmó las relaciones entre los intelectuales argentinos y los españoles. El 12 de octubre de 1933 llegó a Buenos Aires Federico García Lorca. Todo el ambiente cultural de la ciudad se aprestó a recibir al poeta, dueño de un don de gentes que cautivaba. La noche siguiente a su llegada, García Lorca asistió a una cena en su homenaje que le brindaron el escritor Pablo Rojas Paz y su esposa Sara Tornú. Allí conoció a Pablo Neruda, Oliverio Gironde, a su mujer Norah Lange, al poeta Amado Villar, a Conrado Nalé Roxlo y a Raúl González Tuñón, de quienes no se separó hasta finalizar su estadía meses más tarde, según lo testimonian las fotografías en las que en cada acto donde aparece Lorca todo este grupo lo acompaña. A partir de esta reunión, García Lorca estrecharía amistad con Neruda y González Tuñón, según lo deja ver este último: "Volvimos a vernos en casa del querido matrimonio Rojas Paz, una noche en que Federico improvisó, en el piano, retratos musicales interpretando rasgos del temperamento de varios de los asistentes a la reunión. Algo fantástico: a través de ligeros compases, al retratar a Neruda, por ejemplo, sugirió la grave sugestión de algunos poemas de *Residencia en la tierra*, así como, en mi caso, mezcló a un ritmo adecuado a mis fantasías, y como jugando con las teclas, la clásica tonada de 'La Internacional'. Y esa noche yo aún no sospechaba que pronto iba a establecerse entre los tres una firme amistad, quebrada, en el caso de Federico, por el crimen".⁵

En 1935 González Tuñón partió de viaje junto a su mujer, Amparo Mom, a España. Su compromiso político lo vinculó a la República. Allí se reencontró con Lorca y con todos sus otros amigos poetas: "Volvimos a encontrarlo en Madrid, en 1935; allí se estableció una más estrecha amistad. Yo fui uno de los asiduos parroquianos de la Cervecería de Correos, donde él presidía con su luminoso ingenio una Peña de escritores y artistas ciertamente singular, ya evocada por mí en otras páginas. Casi a diario le vimos hasta el día en que organizó para nosotros un banquete memorable de despedida en la calle de la Luna. (...) No sospechábamos que estábamos viviendo entonces las vísperas de la muerte del querido amigo".⁶

En 1935 Pablo Neruda, entonces cónsul en Barcelona, fue trasladado a Madrid, lo que lo llevó a frecuentar más asiduamente al grupo de poetas que se reunían en la

Cervecería de Correos, donde se reencontró con García Lorca y González Tuñón. La poesía absorbió los recuerdos de su estancia entre los poetas como una constante. Impresionado por la experiencia de la guerra civil, tras el asesinato de Lorca, compuso *España en el corazón*, donde escribió unos famosos versos dedicados a los amigos: "Mi casa era llamada // la casa de las flores, porque por todas partes // estallaban geranios: era // una bella casa // con perros y chiquillos. // ¿Raúl, te acuerdas? // ¿Te acuerdas, Federico? // ¿Federico, te acuerdas? // debajo de la tierra, // ¿te acuerdas de mi casa con balcones donde // la luz de junio ahogaba flores en tu boca?".

La carta que hoy reproducimos, escrita por González Tuñón y destinada a Conrado Nalé Roxlo, permaneció inédita durante 70 años. Es un testimonio de las impresiones del segundo viaje de Tuñón a España, cercano a las vísperas de la guerra civil, y de las relaciones de amistad del grupo de poetas que se conocieron en Buenos Aires: Neruda, Lorca, González Tuñón y Nalé Roxlo. Su publicación permitirá aportar a la reconstrucción de una época de sueños y luchas tristemente olvidadas.

Agradezco con mi más profunda gratitud y amistad a Tomás Martín Gronzona, fino e inquieto espíritu, el permitirme reproducir esta carta.

"MI QUERIDO CONRADO: Madrid! Al fin! Te diré que conozco casi toda la Argentina, buena parte de Sud América; que he estado cerca de un año en Francia y que conozco 'por lecturas', el resto del mundo. Bien. No creo, que ahora, hoy, exista un país más interesante para nosotros, poetas, que España. Otros países viven. Otros países mueren. Este país vive y muere al mismo tiempo. Sevilla es maravillosa y más maravillosa Toledo donde todo está vivo y todo está muerto. Donde la gente —contra lo que sucede en Francia e Italia— pasa por sus ruinas, por su grandeza acabada, por sus reliquias históricas, con desenvoltura, tanta, que uno se avergüenza del poco turista que lleva adentro. A pesar de los guardias de asalto, de las tremendas injusticias que se cometen aquí, como en todas partes, España tiene un color distinto, un clima distinto y de la lucha entre lo sombrío de Felipe II y lo luminoso de los árabes —que perdura en el alma de los españoles— surge algo, ha de surgir algo que no será Europa ni África ni América sino simplemente España. La vida y la muerte, y la sangre, que es la frontera, se ven más de cerca en España que en ninguna otra parte.

Madrid tiene una parte nueva y una parte vieja. Prefiero la vieja con sus tabernas y sus calles del Pozo, de la Luna, del Barco, sus arcadas y sus plazuelas, su vino oloroso y dorado. Qué noches. Qué madrugadas. Qué gusto vivir, y hasta sufrir, aquí, en una ciudad con tabernas y lunas a cada paso.

Perez Mariluz, Neruda, Federico, Ramón, Biliken Muñiz, Oliveski, Blanco Amor, Arteché, amigos de antes y de hoy, son de lo más cariñosos con nosotros. Neruda, Delia del Carril, Cotapos, y la barra de la Cervecería de Correos, —Ugarte, Federico, Maruja Mayo y muchos otros (Alberti está en Cuba)— nos han recibido con mas cordialidad que la que imaginábamos. Neruda está mas afectuoso, mas confidencial, mas amigo. Nos ha dado grandes pruebas. Federico entusiasta y, como Neruda, recordándonos a todos ustedes a cada rato.



Sé por mucha gente que Federico ha dicho aquí que tú eras el hombre de más ingenio que él había conocido en su vida. Y yo lo creo así.

'Ciudad' es una revista semanal que hacen Oliveski, Arteché, Blanco Amor, Perez Mariluz, Biliken y a la que me he incorporado con un gran saludo de presentación, notas mías, volantes por las calles que hablan del 'ilustre periodista' y el 'gran poeta argentino' y otras mentiras amables. Yo les agradezco mucho porque 'Ciudad', además de refugio, será para mí un puente. No sé adonde llegaré. No sé si publicaré un libro, estrenaré un pieza teatral, etc., pero aunque no haga nada ni nunca llegue a interesar en Madrid, jamás olvidaré la acogida generosa de "Ciudad".

Hay una gran confusión política. Atmósfera de temores y venganzas. Muchos fósiles. Muchos jóvenes notables. Una inmensa inquietud. Un tronco madre al que deberíamos agarrarnos nosotros, que, ciertamente, somos españoles de América. Creo que la veleta señala hacia acá. Ellos nos aceptan con nuestra impetuosidad, nuestra juventud, nuestras nuevas palabras y nosotros recibimos de ellos un viento denso, torres y pozos, vino y lunas, y en el cruce de los ríos misteriosos de la raza, de la sangre, nuestro espíritu es el mismo. Yo no me siento en Europa, no. Me siento en España, en nuestra casa, en nuestra gran casona, en la matriz, de la que somos la primer sucursal. No quiero decirte con esto que dependemos cien por cien de 'Madrid, meridiano espiritual', pero sí que aquí tenemos derecho a opinar, a servirnos de lo que nos guste, porque nunca seremos forasteros. Es decir, lo somos solo para sentir una cordialidad que los españoles no se suelen gastar entre ellos.

El pobre Enrique ha sufrido mucho con Nara, que ha estado gravísima. Ahora anda bien. Amparo muy contenta, aunque con frecuentes ataques de nostalgia. Yo, nervioso, ávido, pero aparentemente tranquilo como si algo estuviera madurando en mí. La vida como en Buenos Aires, ni mas barata ni mas cara. Escribo unas notúculas para la Andi, pero me cuestan mucho trabajo. Tan distraído estoy con lo que me rodea.

Te escribiré con frecuencia, aunque no me contestes. Olvidaba decirte que Ramón y Luisa, Guillermo de Torre y Norah, también nos recibieron muy cariñosamente. Todos te mandan saludos y Amparo y yo un inmenso abrazo y otros para Teresita, Rosita y las chicas. Escríbeme a —Redacción de CIUDAD. Palacio de la Prensa—. ¡Te esperamos! ¡Sería lo mejor que podría ocurrir! ¡Decídetele!

Raúl

Madrid. Abril 19. [1935]"

Notas

¹ Requeni, Antonio: *Las peñas literarias de Buenos Aires*.

² Salas, Horacio: *Conversaciones con Raúl González Tuñón*. Bs. Aires, Ediciones La Bastilla, 1975. (Págs. 27-28).

³ *Ibidem*. (Pág. 29).

⁴ Lacau, María H.: *Tiempo y vida de Conrado Nalé Roxlo. Entre el ángel y el duende*. Bs. Aires, Editorial Plus Ultra, 1976. (Pág. 203).

⁵ *Martín Fierro*. Periódico quincenal de arte y crítica libre. (Bs. Aires), Segunda época, Año II, nro. 21, agosto 28 de 1925.

⁶ Testimonio de Raúl González Tuñón. En "Pablo y Federico", en *Crisis*, Año 1, nro. 4, agosto de 1973. (Pág. 38).

⁷ González Tuñón, Raúl: *La literatura resplandeciente*. Bs. Aires, Editorial Boedo-Silbalba, 1976. (Pág. 127).

“Escribí por el momento”

Acerca del Planeta urbano

“Abandone totalmente lo que usted pueda pensar, Si es que tiene algún signo o decir algo especial, No pretenda tanta suerte, nadie lo va a escuchar, No notan la diferencia: lo que ocurre de verdad...”
El Carpo Napolitano. “Longchamps Boggie”

por Leonardo Sai

El caminar Travesti. Ello se contorsiona, ello transita, ello se esconde: ello explota en todas partes. La noche es el temor de los lobos: convoca la certeza de Hobbes. El éxtasis divino es química, entre los curiosos autos circulares, los árboles y el placer desesperado: las calles rojas erigen la micro-economía de los cuerpos desobedientes. Lou Reed no era un turista. Su mirada, canción, captura la pasión del antropólogo de las urbes: cierto voyeurismo. Una experiencia maquina con otra como la soldadura de un camino ininterrumpido. Lo primero que se ve es acción: los cuerpos caminan. Una teatralidad sobreexpuesta, una pasividad exagerada. Sin embargo, el cuerpo es rígido, duro: plasticidad y rudeza. El travesti fascina sórdidamente. Travesti vestido de secretaria, con anteojos, mini-falda. “Acá mandamos nosotras”: el travesti diagrama su micro-poder territorial. Palermo oscurece y un áspero goce emerge contra los árboles de la familia dormida. El territorio travesti fluye y su límite es el amanecer. En ese instante, la belleza producto del sufrimiento y la alteración cierra los ojos. Mientras se dispersan, el viejo compra su diario argentino: “Rajen de acá, putos de mierda”.

Mal de Tango. Hace poco, el esforzado filósofo Tomás Abraham presentaba el nuevo libro de otro filósofo argentino Gustavo Varela, quien emprende la labor nietzscheana de pensar la genealogía moral de una música que construye su identidad al tiempo que marca el espacio social, por eso mercancia exportadora y turismo. ¿Cómo se adiciona, se cruza, el discurso moral a una música de origen prostibulario? Varela sostiene que el tango emerge porque tiene algo que decir sobre sí y se afirma en su singularidad, es decir, no se construye en contra sino que enuncia lo que vive en él. ¿Bajo que fuerzas se resignifica el tango? Son preguntas de una pasión filosófico-social. Gustavo Varela es un pensador urbano y su paladar filosófico la baja filosofía: pensador que husmea la podredumbre disimulada por la pastoral ciudadana. Nos reencontramos hace poco en una librería, le referí mi inquietud por esa voluntad documentalista del realismo. El realismo es el arte de las escenas mínimas, cotidianas, veraces. “El realismo hace de la vida un montaje para la creación. “El Bonaerense” es como el “American Psycho” de Ellis, nacido en el interior, devenido yuta en el conurbano. Varela me decía “El arte contemporáneo es un arte desesperado, un intento desesperado de decir lo que nos pasa...”.

La cultura dominante y su reconocimiento. Pensar lo villero del tejido social no supone la alabanza socialista de la “resistencia popular”. Los dominados oponen su “mal gusto” o su “falta de gusto” al gusto dominante; de un modo, quizás muy relativo, sacan partido de su aislamiento, exacerbando su ignorancia; La sordera al sistema educativo vuelve contra aquello mismo que los excluye: expresa la voluntad de afirmarse en lo que es, voluntad simple y tenaz de no dar el brazo a torcer, de elegir lo que se tiene y no lo que se nos niega, es decir, el reflejo vital de preferir, cueste lo que cueste, lo propio a lo que nos rechaza. Esto al mismo tiempo irrita a la derecha de modo obvio y se aleja aún más de la compasión izquierdista que busca convertir a las masas al arte culto. Los dominados se dividen en dos: quienes rechazan lo que los rechaza y quienes le hacen reverencia cultural a los “modelos” vehiculizados por la *mass media*. Para

Weber, el poder es amorfo, es una probabilidad en la relación social de influir o hacer ceder una resistencia: los grupos dominados son sometidos a una pedagogía que les hace saber acerca de la ilegitimidad de su cultura vernácula. Al mismo tiempo, las clases medias y medias altas se divierten, se encaran, se chamullan, en discos, fiestas de quince, cumpleaños, fiestas privadas, asados, bajo el baile de la música popular. No es la primera vez que escucho: “escucho cumbia villera en el boliche, pero en casa no... ni en pedo...”.

Mario Diamant. Es un cronista del *american dream*. Retoma bajo la forma de columna en el diario *La Nación* (según el sutil D’Elía a propósito de su subdirector “un vocero de la oligarquía vacuna con olor a bosta”) el quehacer periodístico del diabólico novelista Tom Wolfe: lo demasiado humano de los poderosos norteamericanos. Cuenta que una agencia (FDA) que regula medicamentos suspendió el uso de siliconas en 1992 ya que causa lupus y esclerodermia. Acaba de recomendar que se vuelvan a autorizar, pero los implantes fabricados por la empresa Mentor Corp. Nos informa que, aun con la veda, un cuarto de millón de norteamericanas se someten anualmente, y las adolescentes las demandan como regalo de graduación. Papi concede. Los sociólogos advierten que la cultura erótica en América es frontal; a los latinoamericanos y a los africanos nos erotiza el consabido culo y para los japoneses: la nuca. En los Estados Unidos, a partir de los 13 años, las niñas estadounidenses reciben presiones para que ofrezcan una apariencia de experiencia sexual y sofisticación: la palabra virgen equivale a un insulto y la palabra “tener una cita” es aún más anticuada que la palabra proletariado o perversión. Hace falta sólo una seña. El auge del feminismo facilitó la vida sexual del hombre al punto de volverlo pasivo: algunas mujeres están convencidas de que “deben ser” tan activas como los hombres. Ellos aceptan ya que los libera de cualquier responsabilidad y obligación de ser caballeros. Del romanticismo al sexo divertido. Esto se mezcla con un ideal social imperante: hay que aparentar tener 23 años y vestir como si no se pasara de los 13. Tom Wolfe dice que el sexo moderno es antierótico, si por erótico entendemos el vuelo de la fantasía o la progresión romántica. El sexo —sostiene— es una presión que afecta a todos. Importa poco lo que Wolfe considere erótico. Lo que sí es interesante es la manera en que descubre una interacción entre sexo y *status* social.

Moralistas. Mientras tanto —en la Argentina *posdefault*— el personal de servicio nómada vía agencias de empleo, constituyen los “San Cayetano” de los basureros: restos de la noche agitada y la protestante clasificación weberiana:

- 1- “La juventud” vía tetra dormida en las paradas de colectivo —el tipo ideal lo suministra Lucas Prodan en “Amanecer en el Abasto”, ¿recuerdan el “Resero”?
- 2- Los que orinan portones —el tipo ideal en las salidas de las canchas de fútbol. En particular, cerca de Plaza Italia, en el corazón de la *Metrópolis*.
- 3- Los que vomitan en el colectivo —el tipo ideal de bilis en el cuerpo del chofer.

- 4- Los que le tocan la cola a la chica que viene de trabajar su turno noche —el tipo ideal es “la apoyadita”, estilo subterráneo japonés
- 5- Las peleas callejeras como espectáculo esperado —el tipo ideal es una especie de “Fight Club” resentido por el “rebote” femenino y viceversa.
- 6- Quienes provocan a la policía porque es políticamente correcto —el tipo ideal son los *sketchs* en Cha, Cha, Cha.

La cumbia y las *raves* son fiestas y pasiones populares no digeribles por cierta moralidad ciudadana. El arte pertenece a la fiesta: incluye la Burla a los espíritus de Seriedad. Lamentablemente, la pregunta de Lenin para muchos se responde en la primera media hora de *Trainspotting*. Nihilismo Real. *Poscromañón*, el terreno está fértil para que nos adoctrinen:

- 1- la ausencia de compromiso político (la misa revolucionaria)
- 2- la ausencia de moral y valores (las misas sociológicas de los Grondonas)
- 3- la ausencia de Estado de Bienestar (la misa peronista)
- 4- la ausencia de esfuerzo y proyecto individual para componer una vida (la misa liberal)
- 5- la afirmación dionisiaca del arte, la fiesta que incluye el exceso y la insolencia (la misa nietzscheana)
- 6- acerca de la esencia de la juventud (misa de vejestorios verdosos, divorciados, seniles y afines)

Es cierto que el estado anómico de nuestra sociedad invoca la eutanasia, y que el debate acerca de las drogas ya no es el debate sobre el uso del LSD para poetas y escritores que recetan formas de inspiración, sino que es una discusión en el interior de una problemática social que incluye decisivamente lo que sucede en una villa miseria. La palabra “droga” es abstracta. Mezclar lavandina con cerveza es envenenamiento puro. Fugarse del trabajo cotidiano, de la rutina y de lo que muchos reducen a “realidad” forma parte de un aprendizaje en la perspectiva, implica un descanso, un reposo, un suministro de energía: puede ser un mini ritual místico en formato hogareño, una pastilla el

sábado, la “autoconciencia” hegeliana o simplemente pochoclo, cine y *shopping* —para alimentar *papers* de los nuevos/as Beatrices Sarlos del mañana. El puritanismo es ascetismo dirigido a los otros para mejor satisfacer libertades propias. Criterio contra objetos y prácticas de deseo social: es quien pide mano dura mientras acaricia la rodilla de quien podría ser su nieta.

El Peso de la verdad. “La estabilidad cambió los hábitos de la familia. La gente pudo realizar compras en cuotas, desde electrodomésticos hasta automóviles. Poco a poco, reapareció la posibilidad de acceder a una vivienda a través del crédito a largo plazo, algo que la inflación había hecho posible...”. “Para que la estabilidad de los precios se mantenga por décadas en la Argentina es muy importante que en la discusión de la desocupación y de la pobreza no se vuelva a engañar a la gente con el argumento de que una política monetaria activa y discrecional puede ayudar a resolver esos problemas. Afortunadamente, los argentinos estamos cada vez más preparados para advertir que sería un engaño”. “Puede ser paradójico que sea el propio ahorro familiar el mecanismo de financiamiento de la creación de nuevos empleos...”. El desapego de una sociedad a una política —que debió ser meramente transitoria— tensiona la textura psíquica de una megalomanía y dibuja el rostro de Domingo Felipe Cavallo: la voluntad de poder que encarnó el deseo de una mayoría.

Esa noción “deseo de una mayoría” en lugar de cumplir una función de denuncia debe servir, en todo caso, para plantear el problema del poder.

El 13 de julio de 2001, su asesor Guillermo Mondino decía: “No hay problema, los bancos están muy sólidos. Nadie va a cometer la locura de tocar los depósitos”. “Vamos a invitar a los gobernadores a que se sumen a este esfuerzo. Es momento de tomar el toro por las astas y que todo el mundo cobre un poquito menos, pero que todo el mundo cobre”. “Cavallo es un chico que cuando se sentó en el autito va a manejarlo y manejarlo y manejarlo, y no hay forma de bajarlo. Pero no lo va a romper”. En algo tenía razón nuestro copiloto: “La realidad se impone sobre la fé” (*Página 12*, julio de 2001).

En este planeta urbano el sol volverá a bendecirnos con su luz por la mañana. Corre el año 2005.

Lic. Laura Náñez

Psicóloga UBA

Terapias Breves

Primera entrevista sin cargo

Tel.: 4826-3704

15-5126-1414

LIBRERÍA “EL TÚNEL”

Compra - Venta

Libros antiguos

Primeras ediciones,
antiguos y usados

Avenida de Mayo 767

Capital Federal · Tel: 4331-2106

e-mail: el_lenu@hotmai.com

Consultores
Integrales
de Empresas S.A.

Realizamos asesoramientos
impositivos y previsionales
Auditorías y Balances,
Conducción estratégica
de Recursos Humanos

Lavalle 643. 8° “A”

Tel: 4-326-6024 / 4-326-6026

A toda máquina

por Jorge Hardmeier

Federico Pedrido cuenta en *Hablan de Macedonio Fernández* que, siendo joven, fue a visitar con un amigo a Macedonio. Y Macedonio tardaba en aparecer. Había una cortina larga y se escuchaba el arrastrar de unos pasos detrás de ella. Parecía que Macedonio iba a aparecer y no aparecía. Ese mecanismo de dilación es utilizado por el mismo Macedonio Fernández en la escritura de su *Museo de la Novela de la Eterna*, con su incesante sucesión de prólogos. Y ese mecanismo de dilación, ya autónomo, parece actuar en la influencia de Macedonio sobre la literatura argentina que lo prosiguió: aparece y desaparece, se muestra y se oculta. Uno de los ejemplos más lúcidos y logrados de su influencia es *La ciudad ausente*, de Ricardo Piglia, y esto al margen de la polémica en la que se vio envuelto por el caso *Plata quemada* o *Cómo quemarse por Plata*. Allí, en esa novela, habita La Máquina de Macedonio.

Si en una novela un viajero

Macedonio Fernández no tenía vocación de viajero. Apenas un fugaz paso por Uruguay, la residencia por cuestiones laborales en Posadas, Misiones, donde actuó como Juez de Paz y un fallido intento por fundar una colonia anarquista en Paraguay. Salvo estos viajes, se dedicó a permanecer en la ciudad de Buenos Aires. Sin embargo, en otro sentido, Macedonio fue un viajero incansable, un viajero por los diversos estados de la conciencia y el pensamiento. En el *Museo de la Novela de la Eterna* hay un personaje o personaje que no figura que se llama, justamente, Viajero: *Mi Viajero vive allí enfrente. Y no sabe de su casa sino a la hora de fin de capítulo en la novela*. Este Viajero, *El personaje que no figura, sale de su casa con la misión de deshacer los momentos de alucinación en que el lector cree que lo narrado acontece*. El Viajero aparece cuando el lector cree estar leyendo vida. Esto era lo que intentaba ejecutar la literatura realista: una copia de la vida misma, hacer creer al lector que estaba leyendo algo real, vivido. Macedonio rechaza la tradición realista y desnuda el proceso creativo. El *Museo de la Novela de la Eterna* es un viaje sin pasado: *Aquí dejad vuestros pasados y trasponedme y vuestro pasado no os seguirá*, dice la leyenda escrita en los pilares de entrada a la estancia La Novela, hogar de la no existencia donde habitan los personajes del museo. Un viajero de calidad, para Macedonio, posee la facultad de olvidar y el deseo de ser olvidado. Esto es Junior, el personaje de *La ciudad ausente*.

Junior es un viajero múltiple: es hijo de ingleses y como tal toma la herencia de los viajeros ingleses del siglo XIX, inventores del periodismo moderno, *porque habían dejado atrás sus historias personales: olvido, operación que, por otra parte, es capaz de realizar la Eterna: anular el pasado de alguien y otorgarle otro, nuevo*. Junior, separado de su mujer, se dedica a viajar: viaje geográfico. Luego, establecido en Buenos Aires, se dedica al periodismo como sus ancestros: viaje hereditario. Viaja por los circuitos marginales de Buenos Aires y por pueblos de la provincia en búsqueda de información sobre La Máquina de Macedonio: viaje de investigación. Y seguirá viajando: Junior, al investigar el asunto sobre La Máquina encerrada en el Museo, comienza a viajar por dos sistemas:

los circuitos marginales y clandestinos de una Buenos Aires sitiada, controlada y fantasmagórica y por el sistema virtual creado por la Máquina: navega, como si se internara en la Red, por los diversos relatos e historias creados por la Máquina. Tal como los personajes del *"Museo de la Novela de la Eterna que cuando andan por las calles de Buenos Aires se sienten reales y ansían volver a latir en la novela, van a la ciudad como a la Realidad, vuelven a la Estancia como al ensueño"*. La novela de Macedonio es la novela en estados: no hay sujeto, sólo una serie de estados, un viaje, una sucesión por diversos estados de conciencia. Así, la novela de Piglia es una sucesión de relatos por los cuales viaja Junior, como si se tratara de un sistema virtual. El último de los viajes será hacia la Isla - Utopía del lenguaje. Esa isla que Macedonio buscó incesantemente. Era esa su utopía.

Relato de un naufragio

En el prólogo a la versión cómic de *La ciudad ausente*, Piglia relata la historia de un fotógrafo del barrio de Flores: ha construido una ciudad microscópica. *El hombre cree que la ciudad real depende de su réplica y por eso está loco. Es decir, por eso no es un simple fotógrafo*. El fotógrafo trata de construir, como Macedonio, un mundo utópico, el diagrama de una ciudad futura. No trata de representar o copiar la realidad, mero realismo aborrecido por Macedonio, sino de reproducir, de producir réplicas. Russo -el inventor de La Máquina de Macedonio-, el fotógrafo de Flores, Macedonio Fernández, son inventores, artistas que crean réplicas de objetos imaginarios: *es un filósofo y un mago, un inventor clandestino de mundos, como Fourier o Macedonio Fernández*. Cuenta Piglia que, al visitar el taller del fotógrafo, vio la réplica de la ciudad: era más real que la realidad, *menos indefinido y más puro*. Es que la tensión entre objeto real y objeto imaginario no existe: todo es real.

En *La ciudad ausente* la Buenos Aires real es una ciudad fantasmagórica: las luces siempre están encendidas, las patrullas recorren las calles, hay todo un submundo marginal en los pasajes de la 9 de Julio: conviven refugiados, adictos, vagabundos, policías y agentes del gobierno. Frente a la Ciudad - Realidad que representa la Historia, lo Real, el Tiempo dividido en tres tiempos, se opone la Utopía del No Lugar: la Estancia de la Novela en el *Museo de la Novela de la Eterna* y la isla en *La ciudad ausente*. En la Isla y en la Estancia se vive en Presente, no en los tres tiempos, el tiempo histórico: *cuando se vive históricamente no hay más parte adonde ir la Pasión; hay una marcha de la humanidad que es el énfasis de la Historia; un presente de Pasión, habido una vez, hace ociosa la marcha*, escribió Macedonio, para quien no existía otro tiempo que el Presente. Los personajes del *Museo de la Novela de la Eterna* intentan la Conquista de Buenos Aires para la belleza. Sería el intento por lograr la utopía de la ciudad presentista: *en la ciudad presentista algo hizo al tiempo no transcuriente, como la Historia, sino un Presente fluido, con memoria sólo de lo que vuelve cotidianamente a ser, no de lo que no se repite, como los aniversarios. Por eso el almanaque de la ciudad tiene 365 días de un solo nombre: "Hoy" y la avenida principal se llama también "Hoy"*. Sin embargo, esta conquista, esta sociedad utópica, no fue posible: la ciudad, para Macedonio, es una fealdad irremediable. La

ciudad es generadora de guerras y un organismo destinado a la ruina. Hay que retirarse a la Estancia, a la utopía, al no lugar, a la isla. La ciudad, el *El museo de la novela de la Eterna*, queda fuera de la novela. Todos los inventores, los creadores de mundos clandestinos, se refugian en una isla, fuera de la ciudad. La ciudad está ausente. En la novela de Piglia la utopía lingüística se da en una isla y en ella se mezclan todos los lenguajes, pero el único lenguaje posible para los habitantes es el último: presente. Russo, el inventor que construyó La Máquina junto a Macedonio, se ha refugiado en una isla del Tigre. La isla es la utopía, el no lugar, el presente como único tiempo pregonado por Macedonio. El que hace un informe sobre la isla del lenguaje, en *La ciudad ausente*, dice: *he de volver a la ciudad de los tres tiempos*. Es decir: a la Realidad - Historia - Ciudad - Tiempo dividido en pasado-presente-futuro. La obra de Macedonio representa, por el contrario: Ensueño - Presentismo - Utopía - No lugar. Los personajes del *Museo de la Novela de la Eterna* volvían a la ciudad como a la Realidad y a la Estancia como al Ensueño. La isla utopía del lenguaje es la isla del Finnegans y, entonces, sumamos otro utopista: James Joyce, cuya obra, como la de Macedonio Fernández, es una isla ella misma.

Russo le comenta a Junior: *Macedonio se convirtió en un naufrago (...) vivió en una isla imaginaria años y años de soledad*. En ese naufragio, en esa isla, el mago inventor crea una máquina para recuperar a la mujer amada. Es el mito iniciático de la isla, el mito de Nolan: con los restos de una radio, con los restos del naufragio, fabricó una mujer con la que hablar. La mujer llegó a amar a Nolan. Luego Nolan se suicidó. La mujer, en la orilla de la isla, siguió hablando. Tal el caso de Macedonio Fernández que, muerta su mujer, Elena de Obieta, se convirtió en un naufrago que llevaba en una caja lo que había conseguido rescatar de las aguas. *Vivió en una isla imaginaria años y años de soledad*. Macedonio, como Nolan, construyó con los restos a la mujer perdida. Y en *La ciudad ausente*, su propia obra lo sobrevive: como en el caso de Nolan, su creación, La Máquina, en la orilla, en la orilla de la isla y en la orilla de la novela, ella, ellas, las máquinas, son las que continúan hablando ante la ausencia de su creador. Son ellas, esas máquinas narrativas femeninas, las que no pueden parar de emitir relatos. Hay que seguir hablando, no se puede parar.

Anheló que me animó en la construcción de mi novela fue crear un hogar, hacerla un hogar para la no existencia. Lectura psicologista: Macedonio perdió su hogar, muerta Elena, abandonó sus hijos y creó, entonces, un hogar virtual mediante su escritura. Puede ser, en parte. Filosóficamente, Macedonio brega por el no lugar y el no tiempo. Quedan afuera la Realidad, la Ciudad, la Sociedad de los tres tiempos. Macedonio constituyó, claro, una isla dentro de la literatura argentina: en su época, para distanciarse de la ciudad, los escritores recurrían a la novela campera, la novela gauchesca, la novela de la tierra. Macedonio, ajeno a ese interés, descubrió el misterio en los circuitos marginales de la ciudad y en el lugar utópico, el no existente. Como hemos visto, en *La ciudad ausente*, Junior, cual Macedonio, recorrerá los circuitos marginales de la ciudad, la realidad virtual de lo no existente. La ciudad es lo real, y Macedonio decretará la irrealidad del mundo y buscará, en su propia isla, la clave de todo lo existente. Todo acto no utópico, para Macedonio, se tornará ineficaz.

Evita vive

Es sabido que Macedonio Fernández perdió a su mujer, Elena de Obieta, muy joven, y que abandonó todo - hijos, profesión, hogar, posición económica, amplio etcétera - para construir su obra. También es sabido, no tanto, que Macedonio sostenía que los cuerpos son intermediarios, no poseedores, de un psiquismo universal siempre existente.

Para Macedonio hay un estar en el cuerpo, pero su ser está en la conciencia y sólo en ella la eternidad es posible. Y el amor perfecto es opción definitiva por una eternidad. Entonces, Macedonio construye su obra para rescatar a Elena de la muerte. Macedonio quiere abolir la muerte a través del amor: *yo todo lo voy diciendo para matar la muerte en ella*. La nombra, porque la muerte no es el fallecimiento físico; la muerte es la caída en el olvido de lo que fue amor. Para rescatarla de la muerte, Macedonio le habla, escribe una obra, como Nolan, como otros micro-relatos presentes en *La ciudad ausente*. Macedonio trata de recuperar a la mujer amada sin caer en la muerte como búsqueda de igualación (suicidio a la romántica) ni escribiendo la vida de la amada para intentar llenar el vacío (relato biográfico), sino que crea una obra, un artificio, para hacer presente a la mujer amada. Esto ocurre con cada uno de los hombres inventores de *La ciudad ausente*: Nolan, el personaje Macedonio, Russo. *En esos años había perdido a su mujer, Elena de Obieta, y todo lo que hizo Macedonio desde entonces (y ante todo la máquina) estuvo destinado, le explica Russo a Junior, a hacerla presente*.

En *La ciudad ausente*, narrar es dar vida a una estatua, a una máquina parlante, a una autómatas, siempre femenina. *El que ha perdido a su mujer modela sin tregua una estatua y piensa en ella. Vivir solo o fabricarse la mujer perdida*. En "La ciudad ausente", espejo de la obra de Macedonio, los relatos, con leves diferencias, se repiten. El tema de la construcción de una maquinaria de narrar femenina, una autómatas, la invención de un organismo que regrese a la mujer perdida, se repite una vez y otra. *La historia de los autómatas siempre le había interesado a Macedonio Fernández. Por eso se conocieron, le dice Carola - mujer de Russo - a Junior, cuando falleció la señora*. Entonces, en la novela de Piglia: en el mito de origen de la isla, Nolan, naufrago desterrado, construye una mujer con los restos del naufragio; Macedonio, convertido en un naufrago tras la muerte de Elena, con sus restos crea una obra y crea, junto al inventor de autómatas Russo, la Máquina de Macedonio. Nolan y Macedonio vivieron años en una isla de soledad; ambos construyen una máquina narrativa. Y una máquina narrativa es la que han encerrado en un museo, en *La ciudad ausente*: la Máquina de Macedonio. Y no pueden dejar de narrar: como la creación de Nolan, que al encontrarla estaba hablando, loca, desesperada de amor por el suicidio del hombre, como la Máquina de Macedonio, que al final de la novela de Piglia continúa narrando, resistiendo a pesar de que las patrullas han tomado la ciudad.

En una versión apócrifa de la "Divina Comedia", Virgilio le construye a Dante una réplica de Beatrice. Macedonio necesitó, según Piglia, su propio Virgilio y este fue Russo, el inventor refugiado en la isla del Tigre. Russo creó, junto a Macedonio, La Máquina. Los creadores (Nolan, Macedonio, Dante, Poe) mueren pero sus creaciones, sus mujeres - autómatas continúan narrando, no pueden parar de narrar, la narración es incesante y es femenina. Elena, Beatrice, Eleonora, Ana, La Máquina de Macedonio. Narrar y narrar. La mujer creada por Nolan, luego del suicidio de su creador, en la orilla, continúa hablando.

La obra de Macedonio sigue narrando. La Máquina de Macedonio, Eterna, al concluir *La ciudad ausente*, sigue hablando. Sigue narrando, el discurso se sucede, los relatos se propagan. Y es Elena, y el discurso se disgrega, y es la Amalia de Mármol, y es Molly de Joyce, es todas las mujeres y es, entonces, Evita Perón y entonces es la resistencia - la resistencia peronista comenzó con Eva - claro: la resistencia de la narración que es femenina. Pero es Evita Perón viva, no momificada porque el cuerpo nada es, nos dice Macedonio. No se conserva a la mujer amada embalsamando un cadáver, se la recupera creando una obra - autómatas que narre y narre.

Esa es la Eva: la resistencia. El hombre inventor da nacimiento a la mujer: ella es la que narra.

La lengua extranjera

Gabriel del Mazo contaba que Macedonio Fernández, su primo, rasgueaba la guitarra buscando los acordes fundamentales de los cuales, tal vez, decía, derivaría toda la música, como si buscara una suerte de célula primordial. *La prosa será como la música: sucesión de estados sin prolijidades de motivación.* Macedonio buscará, en sus escritos, también, una suerte de célula primordial del lenguaje. Toda su obra es la búsqueda de ese lenguaje imposible.

Una de las características de *La ciudad ausente* es la repetición, con variantes, de ciertos núcleos narrativos. Uno de ellos es la de personajes que hablan una lengua extranjera, al margen del lenguaje convenido. Macedonio Fernández escribió, él mismo, desde su propia lengua, una lengua extranjera, al margen del discurso. Intentó crear una obra innovadora y para ello utilizó un lenguaje propio, no como los vanguardistas en sus manifiestos, que enumeran sus ideas e intenciones en un lenguaje antiguo. *Es que se trata de sí y lo que él está jugando no es el arte sino su vida y la escritura como medio para procurarse una identidad (cuya realización es la ausencia de identidad: lo eterno).* Así, entonces, en *La ciudad ausente*, Renzi comenta el caso de un profesor famoso de Budapest, el mayor especialista europeo en el *Martín Fierro* que, refugiado en La Plata, escapando del nazismo, debe aprender el castellano para dictar una conferencia sobre el poema de Hernández. *Siempre pensé que ese hombre que trataba de expresarse en una lengua de la que sólo conocía su mayor poema, era una metáfora perfecta de La Máquina de Macedonio. Contar con palabras perdidas la historia de todos, narrar en una lengua extranjera.* Otros relatos repiten la misma estructura: sujetos que deben expresarse en su propia lengua, una lengua extranjera, al margen del lenguaje.

La expresión máxima es la Isla – Utopía del lenguaje: *En uno de los últimos relatos aparece una isla, al borde del mundo, una especie de utopía lingüística sobre la vida futura.* Ese es el último relato de La Máquina de Macedonio. Russo, el creador de la Máquina, claro, tenía dificultades con el lenguaje. Macedonio era el único que lo entendía: dos inventores, dos creadores expresándose en una lengua extranjera. *Después descubrieron los nudos blancos, la materia viva donde se han grabado las palabras. En los huesos el lenguaje no muere. Yo le voy a hacer ver ese lugar donde los nudos blancos se han abierto, es una isla: allí el lenguaje cambia continuamente y sus habitantes olvidan la lengua anterior.* El libro sagrado de la isla es el *Finnegans Wake*: siempre es posible leerlo, está escrito en todos los idiomas: *el Finnegans cambia como cambia el mundo y nadie imagina que la vida del libro se pueda detener.* Como tampoco se puede detener la Máquina de Macedonio. Hay muchos paralelos Joyce – Fernández en *La ciudad ausente*: es que ambos estaban en la búsqueda de un lenguaje utópico, primordial, que se vislumbra en obras como el *Finnegans Wake* y *El Museo de la Novela de la Eterna*. En la Isla del lenguaje no hay recuerdos; se olvida la lengua anterior y con ella los hechos de la memoria. Macedonio, que vivió muchos años en una isla, tras la muerte de Elena, *había descubierto la existencia de los núcleos verbales que preservan el recuerdo, palabras que habían sido usadas y que traían a la memoria todo el dolor. Las estaba anulando de su vocabulario, trataba de suprimirlas y fundar una lengua privada que no tuviera ningún recuerdo adherido.* Macedonio, voluntariamente, intenta ejecutar aquello que ocurre en la Isla del lenguaje. *Muerta Elena*, le cuenta Russo a Junior, *él ya no podía vivir y sin embargo seguía vivo.* Descubrió, Macedonio, que las formas del lenguaje del amor quedan grabadas en los huesos del cráneo. Entonces concibió la idea de entrar en el recuerdo y de quedarse ahí, en el recuerdo de ella. La Máquina de Macedonio es el recuerdo de Elena. La

verdadera muerte no es la corporal, siendo los cuerpos meros instrumentos de un psiquismo universal siempre existente, sino el descaecimiento de lo que fue amor, el olvido. Entonces, allí está Elena, Eterna, La Máquina de Macedonio que narra no puede parar de generar relatos. En este mito de la lengua extranjera, en *La ciudad ausente*, los inventores –Nolan, Macedonio– mueren, y sus invenciones –La Máquina, la Mujer de Nolan– continúan, en los bordes –en tanto extrañan a sus creadores– hablando, en la orilla, en los márgenes, *un cuerpo es un cuerpo, sólo las voces sirven para amar*, resistiendo frente a la realidad y a las convenciones del lenguaje: quien controla la lengua controla la realidad, otra convención.

La resistencia

Adolfo de Obieta, hijo de Macedonio, le cuenta a Germán García que su padre era un individualista. Tenía terror del Estado. *La consigna de Macedonio era: mínimo de Estado, máximo de persona.*

En *La ciudad ausente*, El Estado controla la realidad, tortura, asesina, sitia la ciudad, se infiltra para obtener información y manejar las conciencias. Es un Estado terrorista, manipulador de cuerpos y de mentes. Al intentar controlar la realidad, el Estado intentará, también, controlar el lenguaje. Quien controla el lenguaje controla la realidad. *El Estado argentino es telépatas, sus servicios de inteligencia captan la mente ajena*, le dice Fuyita, guardián del Museo donde está la Máquina, a Junior. En esto resiste la Máquina de Macedonio: sus relatos se filtran, se inmiscuyen en la ficción narrativa del Estado. La ficción del Estado es mentirosa pues se autoproclama como la verdad. Los relatos de ficción ponen, por el contrario, al descubierto su maquinaria inventiva. Por esto también Macedonio aborrecía del realismo: como el Estado, narra una ficción intentando que ese relato sea tomado como verdadero. El Estado reprime y miente. Los policías dicen: *nosotros somos la realidad.* Ante eso hay que resistir: hay que influir sobre la realidad, sobre el modelo que se autoproclama como real, ese que, para Ricardo Piglia, se refleja en el modelo japonés de vida –el modelo japonés del suicida feudal, con su cortesía paranoica y su conformismo zen, era para Macedonio el enemigo central– y en la televisión: la televisión es una transmisión de lo que piensa la mayoría.

La inteligencia del Estado es básicamente un mecanismo técnico destinado a alterar el criterio de realidad. Hay que resistir. La Máquina de Macedonio resiste, los que habitan islas del lenguaje, resisten. *Han fundado el estado mental, dijo Russo a Junior, la realidad imaginaria, todos pensamos como ellos piensan y nos imaginamos lo que ellos quieren que nos imaginemos.* Por eso llevan la Máquina a un museo: quieren transformarla en una pieza muerta. Pero no logran detenerla. Los relatos se suceden. La resistencia es posible. Es posible oponerse a la maquinaria ficcional del Estado. A Russo lo confundían con Ritcher. Ambos, de alguna forma, resisten, burlan al aparato narrativo del Estado con su propia ficción. El Ingeniero Ritcher le vendió una fábrica atómica a Perón, justamente a Perón, sólo con palabras, con la ficción de su acento alemán. Para resistir, entonces, hay que crear una lengua extranjera y propagar relatos, como La Máquina de Macedonio.

¿Quieres ser Macedonio Fernández?

En una entrevista, hace algunos años, en Radio Cultura, surgió el tema Macedonio Fernández. Conjuntamente, pusieron en el aire a Abelardo Castillo, vía telefónica. La opinión de Castillo, que representa la de un sector más o menos amplio de la literatura argentina y de la crítica, fue que Macedonio era un gran conversador, el maestro de Borges, claro, y un humorista ocurrente. Este folklore, esta leyenda en torno a la figura de Macedonio, opaca su escritura pero, sobre todo, como bien dice Germán García, vuelve ridícula a mucha literatura argentina escrita mientras vivía y después

de su muerte. Abelardo Castillo no debe haber leído en profundidad la obra de Macedonio u opina esto, tal vez, porque Macedonio no era un desesperado por publicar, como la gran parte de los escritores: se concentró en su pensamiento y en su escritura misma, ajeno a toda oficialidad literaria. Macedonio escribió al margen del discurso y, aún en estos tiempos, es un marginal muy a pesar suyo.

Macedonio no intentaba producir réplicas sino una máquina de producir réplicas. Como en el caso del fotógrafo de Flores, del que escribiera Piglia, Macedonio intenta producir, de inventar un lenguaje nuevo. Un lenguaje a la escala de su pensamiento, así como el fotógrafo de Flores construyó una ciudad a la escala de su imaginación. *Tengo seguridad que nadie vivo se ha entrado en la narrativa pues personajes de fisiología son de estética realista y nuestra estética es la inventiva*, postula Macedonio que aborreció, siempre, de la escuela realista, pues es obra con final cerrado, mero intento de copia, mentira por lo tanto, ya que quiere hacerle creer al lector que está leyendo vida. Y Macedonio, entonces mostrará al lector, toda la artificiosidad de la escritura. *Sólo el arte realista, que no es belarte, dice, carece de personajes, es decir, estos no sueñan ser, porque creen ser copias.* Macedonio intentó, y lo hizo explícito, que el lector no cayera en la alucinación de realidad, quiere que su lector sepa que está leyendo novela, un artificio: *Yo no doy personajes locos, doy lectura loca y precisamente con el fin de convencer por arte, no por verdad. En esta novela el hombre que fingía vivir no es visto ni aludido, no figura.* Para Macedonio, el arte no es copia de la realidad, así como los objetos de la realidad no son copias unos de otros. Belarte: invento, artificio. La novela perfecta es la que muestra su propio proceso de creación, la que establece un diálogo con el lector, la que evidencia la irrealidad del texto literario, la obra no concluida: *fíjese que su novela no sea con "cierre hermético" sino con salida a otra, porque soy personaje de transmigración. La ciudad ausente es una novela en la cual los personajes de Macedonio han entrado, en su viaje.*

Macedonio respondió siempre sólo a sí mismo. Por eso ocupó un lugar marginal, en su época, sin proponérselo. Tuvo un breve paso por el grupo Martín Fierro pero luego dejó de pertenecer a él pues era solamente fiel a sus propios y personales postulados. Dejó de lado el mito de la misión del escritor, el del escritor que se debe a sus lectores y se descubrió como un hombre envuelto en su lenguaje, en duelo personal con su forma de significar la vida. Es por eso que, en *La ciudad ausente*, la Máquina narra la historia del comisario Lugones, a la vez albacea de la obra de su padre, a la vez inventor de la pizana eléctrica, arma favorita del Estado terrorista que intenta controlar los cuerpos y el lenguaje. La tortura es el punto cúlmine. *Macedonio lo consideraba un digno hijo de su padre, relata la Máquina, el hijo más digno de su enemigo principal, ya que el comisario, obedeciendo estrictas órdenes del poeta Lugones hizo perseguir y vigilar por la Policía a Macedonio Fernández, durante todos esos años, por puros celos literarios, por envidia del respeto que la sobria actitud de Macedonio suscitaba entre los jóvenes, que despreciaban a Lugones por ser un ejemplo del escritor que siempre*

se deja usar por los gobernantes y los poderosos y entonces lo acusaba a Macedonio, con razón, de anarquista y antiargentino. Por un lado, Lugones: el poeta nacional, el escritor oficial durante décadas; y, por el otro, Macedonio: anarquista individualista, perseguidor tan sólo de sus propios ideales, utopista, escritor marginal. No es raro que la obra de Macedonio suscite resquemores, aún entre los escritores oficiales de hoy en día, que son tan celosos del canon oficial de la literatura a la que, claro, creen, deben pertenecer. *Se comienza por querer ser diferente y se termina frente al vértigo de no poder recuperar la semejanza*, escribió Germán García.

El papá de todos

Hay escritores y escritores magos: estos últimos buscan la utopía del lenguaje, la isla, el lugar donde el lenguaje cambia, no se solidifica. Buscan, estos inventores que escriben, que su obra pueda ser leída en todas las lenguas. Es por eso que hay tantas referencias a James Joyce en *La ciudad ausente* y, especialmente, al *Finnegans Wake*. Macedonio Fernández fue algo así como un Joyce a la americana. Junior, en sus investigaciones sobre la Máquina, buscando a Fuyita, el cuidador del Museo, da con Lucía Joyce: amante de aquel, alcohólica, ex-adicta (entre paréntesis, como de hecho lo está: el discurso de Lucía en esa habitación de hotel, sobre la heroína, es un extracto de un reportaje a Luca Prodan hablando sobre los efectos de esa droga). En fin, que Lucía se llamaba la hija de Joyce.

La isla utopía del lenguaje es la isla de Finnegans: está todo dicho. En esa obra Joyce intenta la máxima en su utopía lingüística. El libro sagrado de la isla es, claro, el *Finnegans Wake* que está escrito en todos los idiomas. Así como la Máquina de Macedonio no puede parar de narrar y de generar relatos, en la isla, *nadie imagina que la vida del libro se pueda detener.* Macedonio influyó tanto en la literatura argentina como Joyce en la literatura europea. Y no se detienen. La Máquina de Macedonio continúa generando relatos: *más allá de sus imperfecciones simetizaba lo que vendría. La primera obra, había dicho Macedonio, anticipa todas las que siguen*, y recordemos que el *Museo de la Novela de la Eterna* es la primera novela buena. Macedonio anticipó a toda la literatura argentina posterior a él: *se supo que hasta los cuentos de Borges venían de La Máquina de Macedonio.* Borges confesaba haber imitado a Macedonio hasta el plagio. Borges es una de las grandes creaciones de la Máquina de Macedonio. Macedonio anticipa también a Cortázar: la sucesión de prólogos de la Novela de la Eterna es el modelo adoptado por Cortázar en *Rayuela*: el libro se puede comenzar a leer por donde uno quiera. Cada lectura obedece a un orden hermético. El fragmentarismo y la discontinuidad es una notable influencia de Macedonio en el Cortázar de *Rayuela*. Macedonio inaugura una nueva tradición literaria: nuevo concepto del lector como autor, desaparición del argumento, desnudamiento del proceso creativo, diálogo lector – autor – personajes, collage.

Lo dejo libro abierto: será acaso el primer libro abierto en la historia literaria; literatura como palimpsesto; cada novela es un juego, una lectura sobre las anteriores, la literatura es un diálogo entre libros y de los libros con sus lectores. El libro queda abierto, entonces, para sus sucesores: Marechal, Borges, Cortázar, Saer, el mismo Piglia. *Dejo autorizado a todo escritor futuro de impulso y circunstancias que favorezcan un intenso trabajo, para corregirlo y editarlo libremente, con o sin mención de mi obra y nombre. No será poco el trabajo. Suprima, enmienda, cambie, pero, si acaso, que algo quede.* Y, entonces, los relatos se suceden. La Máquina de Macedonio produce historias, indefinidamente, relatos convertidos en recuerdos invisibles que todos piensan que son propios. La Máquina está llena de historias, no puede parar, no puede parar. Este informe es su último relato.

Soleil
Bar - Café

Tucumán 1651
teléfono 4372 - 2302

Las iglesias sucumben,

"Si pensáramos que dios está al pendiente de la tierra y sus habitantes, que se preocupa porque se respeten sus leyes y se haga su voluntad, debemos llegar a la conclusión de que Dios ha sido derrotado por los hombres, ya que en la tierra nadie hace su voluntad, ni respeta sus leyes. Creo que el hombre ha creado un dios absurdo, es decir, un dios a su imagen y semejanza..."
Thomas Mann

por Víctor Malumán

Demostrar la existencia de Dios es tan absurdo como probar que no existe, y esto escapa a cualquier razonamiento lógico. Sus devotos fundan la explicación en la fe y no en la razón. La efímera longitud de este artículo no pretende influir en el pensamiento de quien lo lee, simplemente dar a conocer otras formas de percibir la realidad que han sido sistemáticamente omitidas o destruidas. Al abordar distintas posiciones dentro del pensamiento teológico cabe anteponer la tolerancia hacia aquel que arriba a conclusiones opuestas a las nuestras.

A pesar de los eficaces intentos de la iglesia católica por eliminar cualquier tipo de pensamiento contrario a su dogma, como la inquisición que ejecutó a miles de herejes en el viejo continente o la reconversión de los pueblos originarios de América latina, que culminó con la quema de las bibliotecas incaicas¹, han subsistido una serie de pensadores que se resisten al caluroso abrazo de la hoguera.

Gonzalo Puente Ojea sugiere que adquirimos el grillete de la fe durante los estadios iniciales de nuestra vida, cuando somos más permeables a la influencia de las instituciones sociales. La misma creencia que el niño acepta como dada encontraría una resistencia tajante en un individuo con un juicio racional desarrollado. El adoctrinamiento trabaja con la dinámica de un sistema de pertenencia. Mediante la aceptación mutua se consolida un grupo afín donde el sujeto, rodeado por otros que comparten su sentir, es integrado².

La institución eclesiástica es definida por Freud³ como una masa artificial sobre la cual actúa una coerción exterior para evitar su disolución y cualquier tipo de modificación en su estructura. La aceptación de esta creencia conlleva determinadas condiciones cuyo incumplimiento es castigado socialmente. La iglesia incurre en una ilusión de permanente custodia, de un superior que todo lo sabe. El desvanecimiento de esta ilusión desembocaría en la disgregación del grupo. La explicación del fenómeno se basa en la psicología colectiva, en la limitada libertad del individuo al ser asimilado y la fuerte propagación de los sentimientos dentro de un grupo determinado.

Las tribus politeístas utilizaban la religión a modo de dilucidación de los fenómenos desconocidos como la lluvia o el amanecer⁴. Bertrand Russell cree que la religión continúa usufructuando ese espacio, dosificándose a modo de tranquilizante. Ante una situación dada, se suprime el intento de reflexionar cómo se desencadenó el acontecimiento, se relega la responsabilidad a Dios al creer que Él lo quiso de esa forma por alguna misteriosa razón que se desconoce. Así se logra el desdoblamiento de la culpa de haber tomado una decisión errónea. Este papel de gran hermano se observa en

"La religión es una obra maestra del arte de entrenar animales, porque entrena a la gente sobre cómo deben pensar".
Arthur Schopenhauer

Dios ha sido derrocado

otras situaciones cuando ante la inminente pérdida de un ser querido se ruega a una instancia que supera nuestro entendimiento para que interceda en pos de un bálsamo de calma.

La imposibilidad de lidiar con la muerte de un ser querido por una carencia de herramientas emocionales, se conjuga en la aceptación de cualquier instancia que permita una resolución menos dolorosa, guiados más por la comprensible desesperación que por un acto de la razón⁵. Algunos pensadores arriesgan que la creación del paraíso no sólo es la contrapartida del dispositivo disciplinante del infierno sino un alivio para aquellos que sufren una pérdida irreparable.

Nietzsche imploró el nacimiento del Superhombre y declaró que Dios había muerto. Según el filósofo alemán, la "muerte de Dios" se inició en la antigüedad clásica con el surgimiento de la filosofía racional de Sócrates y Platón. Ese proceso estalló de forma definitiva en la época del racionalismo ilustrado del Siglo XVIII, tal como lo interpreta Kant. La "muerte de dios" simboliza el abandono de todo fundamento último y de una verdad universal capaz de fundamentar todo orden del saber. La ya acaecida "muerte de Dios" fue un proceso necesario para el surgimiento de un supra-hombre (*übermensch*).

Ludwig Feuerbach supone que las creencias son actitudes para alcanzar sentido. La fe en un Dios significa crear a ese Dios y como es él quien nos renueva la fe, en realidad ese Dios se está creando a sí mismo al conformar casi un círculo vicioso. La religión cumple el deseo insatisfecho del hombre de verse liberado de lo que no comprende, de lo desconocido, del pecado, de los poderes malignos y del dolor. La fe crea su propio objeto. Para evitar este tipo de cuestionamientos, el sofisma religioso se cubre de ambigüedades. Feuerbach supone que la creación de Dios es un producto de la alienación humana en las sociedades donde el trabajo se enmarca dentro de un sistema capitalista, como obstáculo para una revolución social. Marx le demuestra su equívoco al dedicarle un capítulo de *La ideología alemana*, en el cual desarrolla la ideología como concepto.

La religión utiliza soportes mágicos para explicar las incongruencias que profesa. La posición que marca a los ateos como carentes de la capacidad necesaria para entender el poder ilimitado de Dios obvia dos puntos importantes. El primero lo teoriza Sebastián Faure⁶ al aseverar que nuestra mente de humano es limitada, pero pregunta: ¿acaso aquellos creyentes que llaman a los ateos limitados por no creer en Dios no tienen la misma capacidad mental que los ateos? Entonces, ¿cómo es posible que ellos logren comprender y los ateos, no? La paradoja se completa cuando se toma

conciencia de que ese mismo Dios que controla el acontecer de sus vidas de forma incomprensible fue el mismo que los creó limitados. ¿Por qué crear un individuo que no podrá comprender las acciones de quien lo concibe y sufrirá por ello? Nos es imposible articular respuesta alguna porque hemos sido creados para no comprender.

Slavoj Zizek⁷ lleva la pregunta a otro nivel. "El problema que se presenta aquí [...] es la condición subjetiva de Cristo: cuando estaba agonizando en la cruz, ¿sabía que resucitaría? Si lo sabía entonces todo era un juego, la divina comedia suprema, sabía que su sufrimiento era sólo un espectáculo con un buen resultado garantizado [...] Si no lo sabía, entonces, ¿en qué sentido preciso Cristo era (también) divino? ¿Dios padre había limitado el alcance del conocimiento de la mente de Cristo a la medida de la conciencia de un ser humano común, de modo tal que Cristo creía efectivamente que estaba muriendo abandonado por su padre?". Es condición necesaria el desconocimiento para que cualquier cuestionamiento explote ante la ambigüedad y la falta de comprensión.

Quizás el argumento de la Primera Causa sea el que más fácil ha sido rebatido. La vida tal como la concebimos se desarrolla al compás de causas y consecuencias. Ante esta afirmación, Dios se erige como la Primera Causa que gestó el mundo. La filosofía se permite dudar sobre esta aseveración mientras los ateístas esbozan que "Si todo debe tener una causa, entonces Dios, también debe tener una causa. Si puede existir algo sin causa, podría ser tanto el mundo como Dios, así que ese argumento no tiene validez"⁸.

Entre las pruebas extraídas de algunos conceptos relacionados al campo de la física, se alza la teoría de la conservación de la energía. Explica que la materia no se crea ni se destruye, tan sólo se transforma. No puede existir materia nueva, no puede crearse materia de la nada. En la antigüedad esta postura fue expuesta por Aristóteles: la imposibilidad de crear desde la nada, simplemente se pueden combinar elementos preexistentes para dar forma a uno nuevo. Mezclar letras, organizar oraciones para formar sentido. Entonces el universo podría ser la mera conjugación aleatoria de los elementos primarios que tarde o temprano estaba condenada a existir⁹.

Otro rasgo que no escapa a la visión atea es la intolerancia intrínseca que profesan algunas religiones. Todo aquel que no comparta su pensamiento es automáticamente derivado al sector de los paganos con destino final al infierno. Karl Marx comparó la religión con una droga que ofrece una falsa felicidad mientras mantiene un *statu quo* dentro de la sociedad y estimula a las personas a ver el cielo como una forma de vida superior, para poder soportar mejor las penurias en la tierra, sin pensar en cambiar el orden existente en el lugar donde viven.

Karl R. Popper nos facilita una prueba que se basa en la lógica. Nos explica que "para que un enunciado tenga sentido ha de tener una forma tal que sea lógicamente posible tanto falsarlo como verificarlo"¹⁰. Carece de sentido afirmar que Dios es bueno a no ser que se pueda describir cómo tendría que ser el mundo para que Dios sea malo. La misma encrucijada debe recorrer el enunciado Dios existe: se necesita de un enunciado que describa como sería el mundo si Él no existiera.

Otra perspectiva se basa en la perfección. Ante la pregunta, ¿puede lo perfecto producir algo imperfecto? no hay escapatoria. La posibilidad de que un ser perfecto engendre algo imperfecto parece un *oxímoron*. Lo perfecto es lo absoluto e incorruptible, aquello que no necesita cambio alguno ya que ha alcanzado su forma suprema; lo imperfecto es lo relativo y fugaz. Existe una valoración tan directa entre la obra y su autor que suele utilizarse para medir su nivel intelectual. El universo es bello y no caben dudas, nuestro planeta está plagado de paisajes deslumbrantes, pero de esa

aseveración a creer que es perfecto o es el mejor de los mundos posibles, como consideró Leibniz, existe una distancia insalvable.

El último argumento de esta breve lista nos lleva al *Plan Maestro*. Todo en el mundo está hecho para que podamos vivir en él, el más leve cambio nos impediría habitarlo. A veces este argumento toma una forma curiosa; por ejemplo, se arguyó que los conejos tienen las colas blancas con el fin de que se pueda disparar más fácilmente contra ellos¹¹. La parodia de Voltaire sobre el inevitable fin de la nariz a sostener los lentes ejemplifica la inversión de sentido que logra este argumento. Desde la aparición de los escritos de Darwin entendemos por qué las criaturas vivas se adaptan al medio. El medio no fue adecuado para ellas, sino que evolucionan adecuándose al medio. El sustento de un *Plan Maestro* se diluye hasta convertirse en meros indicios que, al forzar la realidad, puede leerse en cualquier patrón de la naturaleza.

La verdad escapa a nuestros sentidos. El dilema existencial está planteado, por un lado, que una reconfortante seguridad de justicia divina nos aguarda; por el otro, la certeza que nuestros actos tienen sólo un culpable y que su castigo se da en la tierra y no en el purgatorio. Será esta la razón que dobliga a las víctimas que observan a sus victimarios esquivar la justicia de los hombres y se arrodillan a rezar por una justicia divina ineludible.

Notas

¹ Báez, Fernando *Historia universal de la destrucción de libros*, Ed. Sudamericana, Bs. As., 2004, p. 144.

² Puente Ojea, Gonzalo *Elogio del ateísmo*.

Los espejos de un ilusión, Ed. Siglo XXI, Madrid 1995.

³ Freud, Sigmund, *Obras Completas. El porvenir de una ilusión*, (1927), Trad. Luis López - Ballesteros y De Torres, Ed. Biblioteca Nueva, Madrid 1973.

⁴ Tylor E. B., *El animal divino*, Ed. Pentalfa, Oviedo, 1996.

⁵ Bertrand Russell, *¿Por qué no soy cristiano?*, Ed. Edhasa, Barcelona, 1999.

⁶ Faure, Sebastián, *Las 12 pruebas de la inexistencia de Dios*, Ediciones Internacionales Anarquistas, París, 1927.

⁷ Zizek, Slavoj, *El títere y el enano, el núcleo perverso del cristianismo*, Paidós, Bs. Aires, 2005.

⁸ Pronunciado en una conferencia el 6 de marzo de 1927 en el Ayuntamiento de Battersca, bajo los auspicios de la Sociedad Secular Nacional.

(Sección del Sur de Londres)

⁹ Bertrand Russell, *La pesadilla del teólogo*

¹⁰ Popper, Karl R., *La lógica de la investigación científica*

¹¹ *Idem* 8

Avendaño & Primbas
ESTUDIO DE ARQUITECTURA

30 AÑOS DE TRAYECTORIA

PROYECTO Y CONSTRUCCION DE
OBRAS NUEVAS- RECICLAJES- REFORMAS

GORRITI 4478 CDAD. AUTONOMA DE BUENOS AIRES
TELS. 4831-2682 / 4834-6261 primbas@ciudad.com.ar

Narración y vida cotidiana

por **Hernán López Winne**

¿Hay algún modo más preciso, distinto de la narración de historias, de dar cuenta de nuestra existencia? ¿Seríamos capaces de afrontar un día entero sin contar una anécdota, un suceso, algo "digno de compartir con otros"? El relato de nuestra vida cotidiana es el mecanismo de autodefinición que tenemos interiorizado y automatizado. Nuestra mente funciona como un archivo de acontecimientos que luego seleccionamos para comunicar. En todas las expresiones acerca del mundo en que vivimos, aparece el lenguaje como instrumento crucial de descripción y explicación; las palabras son las encargadas de proveernos de maneras de asimilar nuestras vivencias. Y no hay otra forma de hacerlo sino a través de la narración.

El interés por lo narrativo puede remontarse a Aristóteles, a la noción de mimesis como "imitación (representación) de la naturaleza". En la *Poética*, el filósofo griego estudia la tragedia, la poesía épica y la comedia con un método similar al que luego utilizará Todorov¹. La mayoría de los estudios que se interesaron posteriormente por abocarse al arte de contar historias surgieron muchos siglos después. El primer gran teórico de los relatos populares fue el formalista ruso Vladimir Propp que, en 1928, publicó la *Morfología del relato popular*. Los posteriores aportes de Bajtin, Barthes, Todorov y Greimas, entre otros, dieron forma a un estudio intensivo de los elementos que intervienen en las narraciones literarias: la formalización de los cuentos populares; el análisis de lo ficcional-no ficcional; el desarrollo de esquemas que podrían explicar qué acciones son primarias y cuáles secundarias dentro de una historia. Pero el abordaje de lo narrativo en la vida cotidiana tuvo que esperar a la corriente fenomenológica de la sociología norteamericana. En este sentido, los aportes de Harold Garfinkel son esenciales para entender la puesta en marcha de la utilización de lo narrativo como dispositivo de entendimiento del mundo.

La etnometodología, disciplina que estudia "el hecho de que el mundo se dé por sentado"², incursionó en la década del 60 en un terreno inexplorado por las ciencias sociales: se abocó a pensar sobre aquellas operaciones previas a las acciones humanas que hacen que estas sean previsibles y dadas por descontadas. Responder "bien" a la pregunta "¿cómo estás?", aunque uno esté en el peor de sus días, es el ejemplo perfecto de lo que Garfinkel describe a través de su tesis. Entramada con eso que no se cuestiona, aparece la narración. El sujeto, a lo largo de sus días, vive y puede comunicarse gracias a que puede contar historias. La narración *obliga*, de alguna forma, a interactuar. Nadie explica lo que le ha pasado durante el día frente al espejo, o solo, en su habitación, mientras descansa. El carácter relacional de la narratividad es otro aspecto fuerte que no puede ser dejado de lado. Incluso en los diarios íntimos el Yo se cuenta historias a sí mismo. Pero no deja de haber comunicación: el sujeto se conecta con su interior. Se transmite a sí mismo descripciones de aquello que le aconteció. "Los ambientes en los que nos movemos, hablamos, actuamos, las personas con las que estamos en interacción, representan para nosotros un universo normal (...) los métodos con los que planteamos la normalidad, continuidad y estabilidad de la realidad social de la vida cotidiana, son el objeto del estudio

etnometodológico"³. Esos métodos no son más que la puesta en discurso de nuestras acciones.

Las explicaciones sobre el comportamiento humano que brinda Garfinkel convergen todas en un mismo punto: el carácter reflexivo de las prácticas sociales; reflexivo en el sentido más lato de la palabra. El individuo vive, se mueve en el mundo y al mismo tiempo, explica ese mundo. En esa explicación lo que hace es *narrar* lo que ha hecho. Es decir, que lo acontecido es también discurso. Para explicar lo cotidiano es necesario decirlo, nombrarlo a través del lenguaje. Y ese lenguaje es la condición de existencia de lo que Bruner ha llamado *la Fábrica de historias*⁴.

¿Cómo explicamos la ansiedad que nos genera saber algo oculto a los demás? ¿Cuánta importancia tiene para nosotros poder contarle detalladamente a nuestro mejor amigo la hazaña que conseguimos al aprobar un examen oral o al conseguir un buen trabajo? La presencia de este elemento heroico es lo que define en gran medida el discurso del sujeto sobre su cotidianidad. "(...) nos referimos a acontecimientos, objetos y personas por medio de expresiones que los colocan ya no simplemente en un mundo indiferente, sino antes bien en un mundo narrativo: 'héroes' que condecoramos por su 'valor' (...) y cosas semejantes"⁵.

Volvamos a la Grecia de Aristóteles. Los juicios se resolvían según la *plausibilidad* de los discursos de quien estaba siendo juzgado. La capacidad para convencer al auditorio de su inocencia era lo que le valía para ser condenado o absuelto. Hoy, en los juicios con jurado, como en Estados Unidos, ese valor se mantiene. La narración, la gestualidad y la oratoria del abogado es lo que pesa más, independientemente de las pruebas. Lo retórico cobra envergadura, desplaza a lo fáctico.

En definitiva, es imposible negar el carácter esencial de lo narrativo en nuestras prácticas. Aunque podamos considerar que es algo tan automatizado que actúa, en algún sentido, de forma inconsciente, nunca escapamos de su red. Las explicaciones que nos piden nos inducen a lo narrativo. El ocio y los encuentros sociales nos llevan hacia el ímpetu de contar historias. Todo se hace relato, los acontecimientos se transfiguran en discurso. Se falsean, se amplifican o minimizan. Y se constituyen como eje de nuestra vida.

Notas

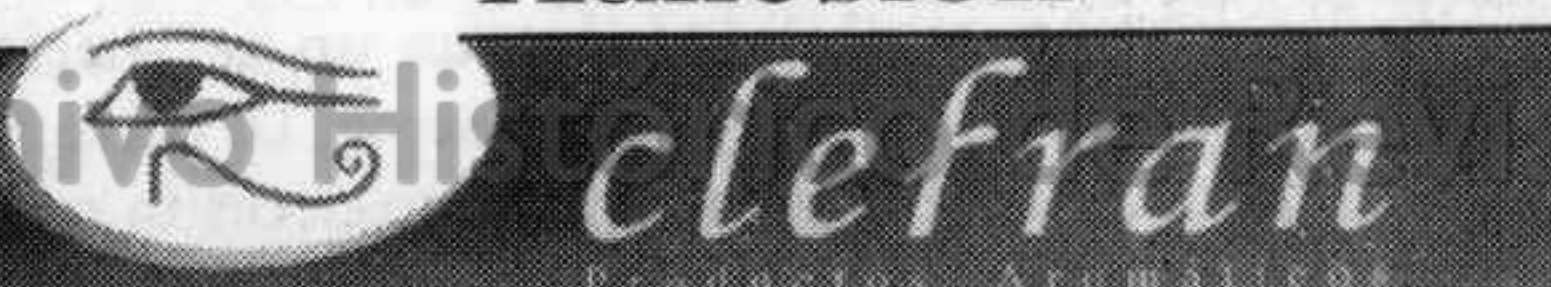
¹ Aristóteles, *Poética*, Ed. Leviatán, Buenos Aires, 2002.

² Wolf, Sergio, "Harold Garfinkel o la evidencia no se cuestiona", en: *Sociologías de la vida cotidiana*, Madrid, 1988.

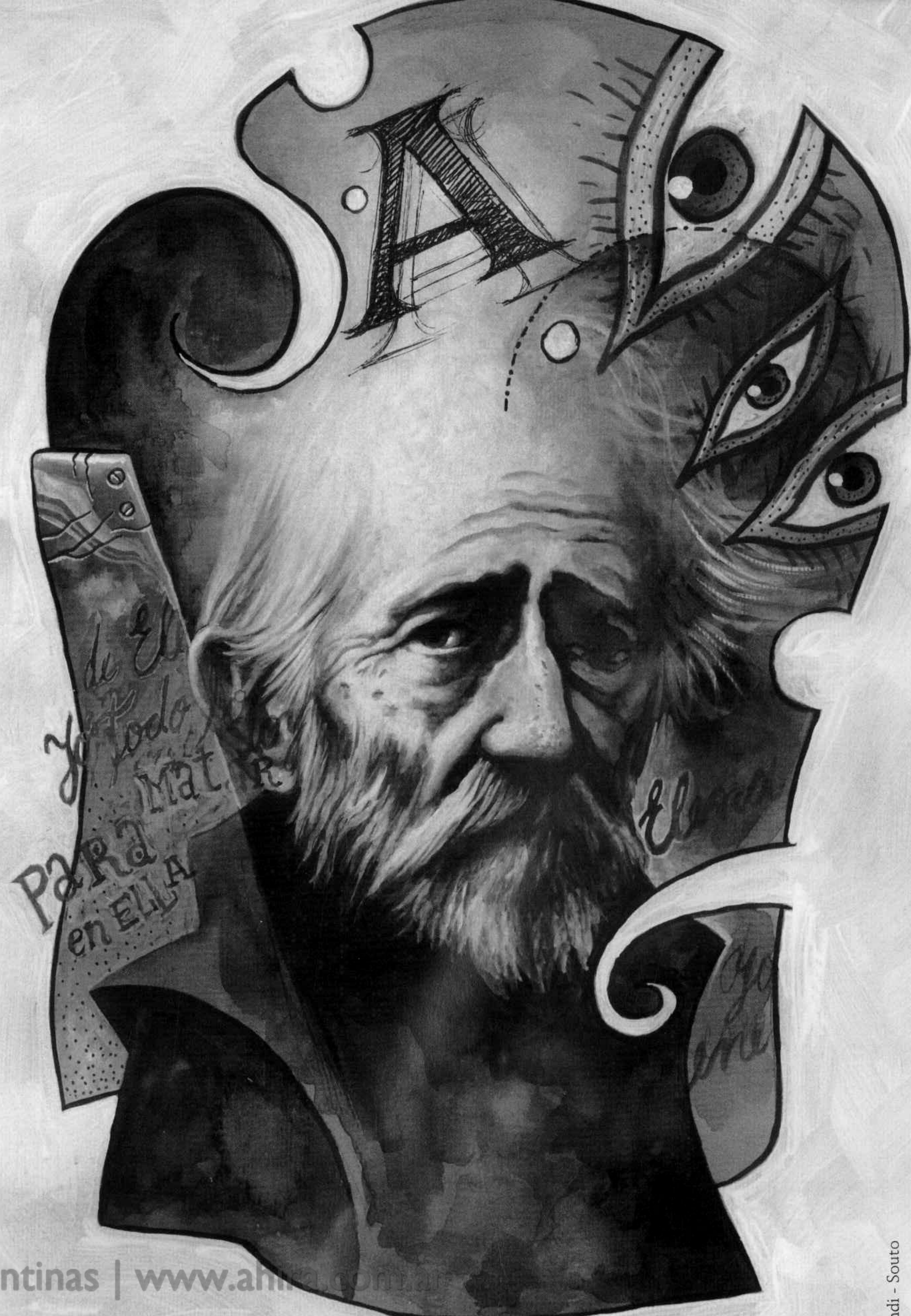
³ Op. cit.

⁴ Bruner, Jerome, *la Fábrica de Historias*, Editorial Fondo de Cultura Económica, Bs As, 2003.

Adhesión



Producción Automatizada



Macedonio Fernández