

Lucera



CENTRO CULTURAL PARQUE DE ESPAÑA | NÚMERO 11 | VERANO 2005/2006 | ROSARIO | ARGENTINA

inter



Annemarie Heinrich Guillermo Saccomanno Nora Domínguez Daniel Santoro
Rubén Sevlever Edgardo Dobry Jorge Fandermole Especial Saer: María Teresa Gramuglio,
Elvio E. Gandolfo, Nora Catelli Mario Bellán

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



cuando

11

Int



Las derivas del trabajo y del tiempo

Tres ejes podrían proponerse para organizar la lectura de Lucera II.

Los artículos de Nora Domínguez y Guillermo Saccomanno y la entrevista a Daniel Santoro se generaron a partir de la realización, en septiembre, del seminario «El gran relato peronista», una aproximación a las construcciones textuales del peronismo, que indagó en la proliferación de textos que, desde las ficciones autobiográficas a la propaganda oficial, habrían arraigado y crecido en el imaginario social hasta ocupar «los intersticios más invisibles de su cultura», en palabras de Susana Rosano, autora de la iniciativa. ¿Persisten acaso allí como el núcleo prístino de la identidad peronista, si tal cosa existe? Más que arriesgar certezas, los textos ensayan genealogías. Los discursos analizados andan por esas páginas emparentados a los de Roberto Arlt, las Madres de Plaza de Mayo, las iconografías cristiana o marxista y la cumbia villera, y provocando, al menos, enternecimientos y escozores.

Nora Catelli, María Teresa Gramuglio y Elvio Gandolfo asumen en este número el ineludible especial Saer. Son tres miradas sobre la obra y la figura de uno de los mayores escritores de la lengua española que confirman su cualidad de clásico, la vigencia de su escritura más allá de las modas y de su desaparición física. Los tres textos dejan en claro que la obra se «termina» pero «no se cierra».

La poesía hila la página de Rubén Sevlever con la entrevista de Pablo Makovsky a Fandermole —una exploración a la vez certera y sensible de la carga poética de la canción como género—, y la reflexión de Edgardo Dobry, «Opinión pública y poesía escondida» —punto de partida y disparadora del seminario «Poesía y periodismo», coordinado en mayo último por el mismo Dobry—, que historia el itinerario divergente de la poesía, desde fines del siglo XIX, en un primer momento de la prensa periódica y seguidamente de los otros géneros literarios y hasta de su propia lengua.

En esta edición, en síntesis, nos hemos esforzado por dar cuenta de las derivas del trabajo y del tiempo, de lo que hemos hecho y lo que nos ha pasado. Cerramos con el bellísimo cuento de Bellatin, una voz que encanta y desconcierta, y en ese movimiento pendular y ascendente tan propio de su escritura, a la vez ajena y próxima, nos va llevando al territorio de creciente incertidumbre que le es familiar...



año 3, número 11
Revista del Centro Cultural
Parque de España/AECI
Rosario, Argentina
ISSN 1667-3093

Directora
Susana Dezorzi

Coordinador ejecutivo
Gastón Bozzano

Editor
Fernando Toloza

Escriben
Mario Bellatin
Nora Catelli
Edgardo Dobry
Nora Domínguez
Elvio E. Gandolfo
María Teresa Gramuglio
Homs
Pablo Makovsky
Guillermo Saccomanno
Rubén Sevlever
Fernando Toloza

Diseño y producción
Cosgaya, Diseño.

Preimpresión e impresión
Borsellino Impresos



4 Annemarie Heinrich
Autodidacta dama del gris

10 Guillermo Saccomanno
Los resentidos

16 Nora Domínguez
Vidas de madres...

24 Entrevista
Daniel Santoro
«No soy un pintor del peronismo»

32 Poesía
Rubén Sevlever
«Sólo me deslumbra» y...

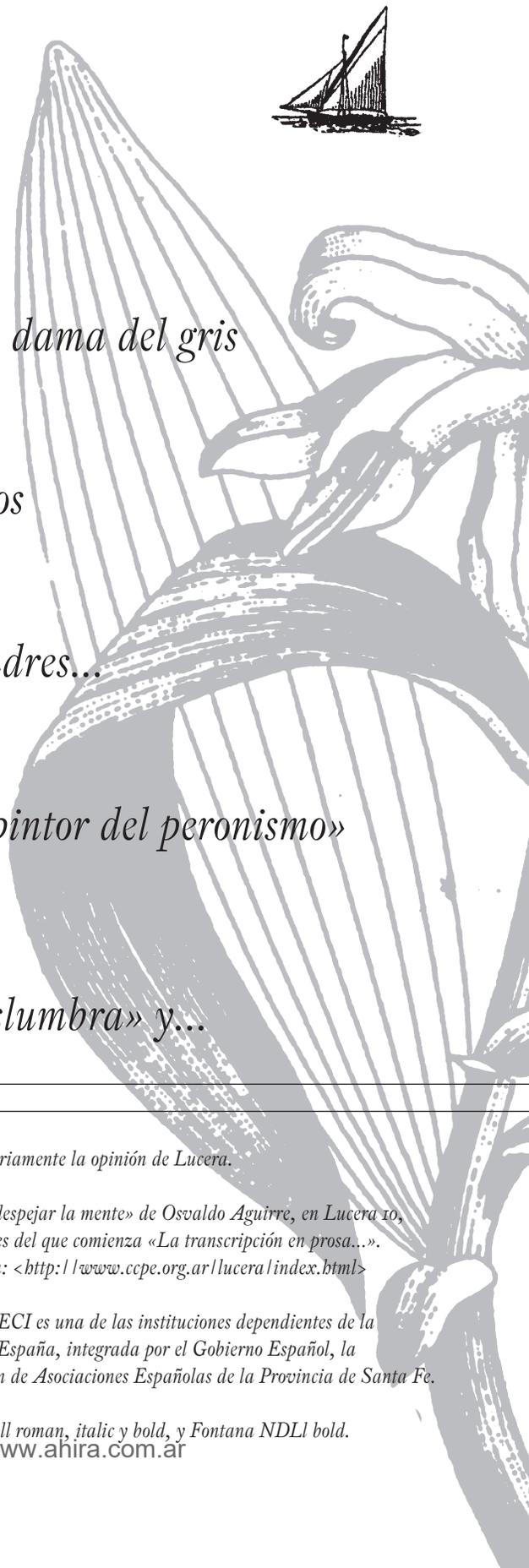
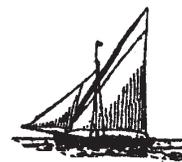
Los artículos firmados no implican necesariamente la opinión de Lucera.

Fe de errata: en el artículo «Versos para despejar la mente» de Osvaldo Aguirre, en Lucera 10, se omitió un párrafo en la página 27, antes del que comienza «La transcripción en prosa...». La versión completa se puede consultar en: <<http://www.ccpe.org.ar/lucera/index.html>>

El Centro Cultural Parque de España/AECI es una de las instituciones dependientes de la Fundación Complejo Cultural Parque de España, integrada por el Gobierno Español, la Municipalidad de Rosario y la Federación de Asociaciones Españolas de la Provincia de Santa Fe.

Esta revista se compuso con fuentes Pradell roman, italic y bold, y Fontana NDLI bold.

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



34 **Edgardo Dobry**
Opinión pública y poesía escondida

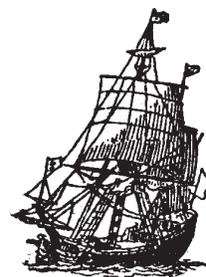
40 **Entrevista**
Jorge Fandermole
«La canción es un género poderoso»

47 **Especial**
Saer

48 **María Teresa Gramuglio**
La variación y el retorno

52 **Elvio E. Gandolfo**
Saer

60 **Nora Catelli**
Figura de artista



62 **Mario Bellatin**
La mirada del pájaro transparente



Annemarie Heinrich

Autodidacta dama del gris

Homs

La exposición de Annemarie Heinrich en el CCPE/AECI volvió a poner en evidencia la inteligencia, intuición y belleza que se dan cita en sus fotos. A continuación, un recorrido por el mundo de la creadora a partir de algunas de sus obras



El talento de la artista junto a la meticulosidad de la artesana han hilado una noble obra que por sí sola se sustenta, más allá de los rostros, en muchos casos muy famosos, que haya retratado, más allá de las redes y de las ruedas de las bicicletas y de las arenas de la duna.

Annemarie Heinrich es la fotógrafa de la época dorada del cine argentino. A su cargo estuvieron las tapas de la revista «Radiolandia» desde su primer número en la década del 30 hasta el 1976. Obtuvo premios y distinciones tanto en el país como en el exterior. A raíz de unas fotos que le sacó a Eva Duarte en sus épocas de actriz conoció de cerca el

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



Heinrich en su estudio, 1960

significado de un apriete. Padeció la censura estatal en los 80, en plena democracia, por un desnudo que data de los 30 y varias cosas más de las que no se enterarán aquí. Pero si eso es lo que desean pueden remitirse al estudio que Juan Travnik ha hecho para el catálogo de la exposición «Annemarie Heinrich. Un cuerpo, una luz, un reflejo».

Aquí sólo demostraré la absoluta vigencia de ese viejo axioma que dice que la palabra, que está hecha para cantar y seducir, raramente encuentra la idea.

Perdón por la cantidad de veces en que se echa mano a algunos vocablos.

Gris, luz, oscuridad, belleza, por ejemplo.

A fines de la década de 1920 la jovencísima Annemarie Heinrich, alemana recién llegada junto a su familia a Buenos Aires tras una breve estancia en la provincia de Entre Ríos, empieza a trabajar como ayudanta de laboratorio en talleres de fotógrafas emigradas de la Europa Oriental, personas entre las que su insuficiente manejo del español no era un impedimento para adquirir el oficio. Chica inquieta, a la experiencia adquirida en el hacer le sumaba, durante los fines de semana, ensayos sobre la luz muy a menudo con su hermana como modelo. De a poco instala su primer laboratorio, con la ayuda de



«Deseo», serie Tabarrís, 1940



«Desnudo XII», 1945

su padre, y comienza a sacar fotos de manera profesional. Su primer trabajo pago es el retrato de la señorita Suñé. La molicie de ese rostro, su manera laxa de contemplar, las cuentas brillantes del collar. Transparentando el más dulce de los estados, la foto era un regalo de la novia para su novio.

En el presente eterno y capturado, Annemarie Heinrich arroja sutileza por encima de las cosas. Artista de amplitud enorme a partir de elementos austeros. Con muy poco el todo puede volverse oscuridad y luz expandiendo contrastes armónicos.

Al momento de tomar contacto con vuestras majestades El Blanco y El Negro no hay que demostrar, por regla protocolar, actitudes vacilantes. En la elección de la máquina y de la lente, en el revelado, en el retoque posterior al negativo, el hecho artístico nace y se multiplica en la hacedora de la obra. En la puesta de sangre de una fotografía sutil. En las manos de la artista presentes en cada uno de los sucesivos pasos de todo el proceso.

Quien dice mano dice ojo e idea.

Heinrich armoniza sombras y luces que dan eclipses de presente.

Diáfana luminosidad. En cúspide de sublimación el momento es rescatado del discurrir. Tonos y líneas de grises que huyen del blanco y del negro. Instante de una tragedia desvirtuada. Quien sea espectador será también parte del coro narrándole un posible entorno a la situación.

Ante tanta belleza en presente artificioso, el vano tiempo se desvanece.

Foto eco óptico.

Sensibilidad puesta a disposición del emulsionar. Virtudes químicas.

Luz al amparo de un cero presuntuoso.

Líquidas formas de la ensoñación.

Es el presente, en su función estructurada, el que se quiebra en Heinrich. Un tris de tiempo en la confluencia de sombras y luces, valle de las miradas que se entrecruzarán muy por fuera de sus vectores.

Heinrich dulce juglar de los contrastes, pulsión de arrojar sombra o luz sobre sombra o luz.



Leve soplido, el viento fresco transportando la belleza a través del tiempo, Heinrich griega dormida al amparo del fino polvo que Afrodita vertiera en sus pestañas.

Verdaderos escudos protectores, volutas de gas, las pestañas se vuelven arqueados autómatas capaces de barrer la fealdad del mundo frente a los ojos de sus retratados.

Describir una imagen. Negligencia en la tozudez. Asomar por perspectivas equívocas. Ficticio el punto de partida, inexistente la llegada.

Adelante pues. Sigamos por el vano zig-zag de locuciones que sólo pretenden poner de manifiesto, por si hiciese falta, cuánta inteligencia e intuición y belleza hay en la obra de esta dama.

Annemarie Heinrich o la deidad de la delicadeza pavoneándose sobre la luz.

Una foto. «La sílfide». Rosella Higthower 1957. El espíritu elemental del aire, apenas un hálito, el recuerdo por venir de sobrevolar auroras, los muelles pliegues de una conciencia otra como de seda, la larva

que fui, la oruga que vendrá... más ahora es la sílfide, dulce mujer, hebra de luz. No hay oscuridad en ella, apenas grises. Alma del vapor, danza inco nexa de las moléculas de niebla, bailarina en estado de poesía.

Pero a veces el cortocircuito frío de la línea se hace insondable ausencia. Contrapeso ingrávigo. Sus retratos, sin ir más lejos...

Amalgama soberbia, dientes nacarados pieles aterciopeladas y angustia. Poca o mucha.

Una foto. Madelaine Ozeray, 1945. Es una mujer bellísima, mirando hacia arriba, con leves claridades sobre el rostro. El mentón es perfecto, despejada y lisa la frente, la inquietante acusidad de los ojos, ojos fuentes de agua. Y debajo de los pocos referentes de sus facciones comienza el cuerpo, una zona de oscuridades terrenas donde la nitidez del cuello se diluye sobre el negro uniforme. Pero no hay masa que guarde equilibrio durante mucho tiempo y la superficie opaca se interfiere por un brillo neto. Una parte de la cabellera ha sido alcanzada por algún haz de luz. Barrera de coral, ensortijado blanco, enmarañado cosmos claro, causalidad abisal...

«Deseo», serie Tabarís, 1940. Otra foto. Un hombre de frente, parecido al David Bowie más perturbador, es abrazado por una mujer a la que vemos de perfil. Las paredes del cuarto son una sucesión de rayas voluptuosas, la cálida luz, exterior o artificial, es frenesí en el ritmo de líneas. En diagonal, cruzando delante del cuerpo de la dama, una red tendida. ¿Soga fina, cordel potente, mediomundo arrojado por Cupido? Rombos del deseo. Esa red tiene un aro metálico, una pequeña circunferencia que brilla, a la altura del lóbulo de la oreja de la mujer. ¿Es su aro, es una parte de la red? Es un resplandor estratégico que hace de la pequeñez algo enorme.

«El pendiente», Legrand-Gibrián, 1951. Foto publicitaria del film. Otro estratégico esplendor sobre la nada en el aro de una mujer. Un hombre la abraza. Ambos miran hacia delante, se los ve de perfil. Podría decirse que están espiando algo, tienen una actitud extraña, hay satisfacción en sus rostros. Son elegantes y sofisticados, pero no buenos. Una maldad llevada a cabo con éxito es lo que ven. Tal vez se trate de un crimen, de avaricia envuelta en té con veneno. Y todo el inquietante suspenso pende de ese vaho de acero que al flotar se hace aro de finísima roca, como un hielo perfecto, la frialdad en



«Enrique Policastro», 1950



Serie «Sombrero». Anita Larronde, 1965

una situación caliente, el asesinato considerado como una de las bellas artes...

Foto a pintor bosquejando. Enrique Policastro, 1950. Un paisaje de pampa, cielo abierto de pocas nubes. Como para justificar el horizonte unos caballos aparecen por detrás del artista sentado en el piso, con un cuaderno sobre sus rodillas, su mano derecha traza líneas que el ojo no ve. El quid no se resuelve nunca en el lienzo ni en ningún lugar de memoria física.

El gesto del hombre es el apropiado para la función que está llevando a cabo. Placer, desconcierto, dolor, certeza, avidez, pavoras. Todo puede pasarle a ese hombre bosquejando el devenir de un pensamiento, el hilvanarle manchas a un significado, el pensar dos segundos después de haber tenido la idea.

Serie «Sombrero». Anita Larronde. 1965. Infinitos rombos le atraviesan la mirada. Ella es gris, e intuye.

Apenas una sombra cae sobre la pupila de su ojo

izquierdo. Trágicamente puro, el momento se torna musical. Suite de la tristeza. Su boca, perlada y glacial, se aparta del rostro. Duro es el remate de su mentón, dureza propia de un rostro bello.

«Desnudo XII», 1945. El pelo espeso y negro le confiere en cierta forma un aura a la mujer. Uno de sus brazos, extendido, es una línea blanca, rota con dureza por el otro brazo que es una línea negra. El ombligo es un punto oscuro sobre su resplandeciente vientre.

Estudio puro de la luz. Un ritmo indeterminado es el que acomoda de tal manera a los miembros en la perfección. Aquí una sombra, un arco de violín, el arco de la espalda, las telas dando un tono evanescente por el que flota, desnuda, una mujer.



Primer retrato profesional de Heinrich. «Elena Suñé», 1930

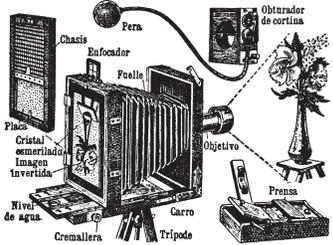
El primer estudio*

En 1930, en su cuarto de la calle Ballester, pudo instalar su primer estudio y laboratorio. Primero enviaba a revelar el material a una farmacia del barrio, lo habitual para la época. Comenzó a fotografiar a algunos vecinos, a hacer algunas fotos carnet. Al poco tiempo, ya revelaba ella misma. Su padre la ayudó mucho en esta etapa. Fabricó unos reflectores con latas de kerosene usadas y, con un tubo metálico, uno más estrecho para la luz de efecto. La cámara de placas pasó a manos de ella.

Alguna vez le preguntaron si había encontrado así su vocación. «Para nada», contestó. «Tenía un oficio que me permitía vivir, que es otra cosa. Hasta ese momento no había querido ser fotógrafa. Aprendí fotografía porque papá siempre decía: “Hay que tener un oficio para sostenerse”. A mí me hubiera gustado estudiar escenografía, algo casi imposible porque aquí no podía entrar en ninguna escuela. Entonces me vino muy bien empezar con la fotografía, que me gustó. Cuando empecé me gustó».

«De aquella época inicial, la foto que más recuerdo es la primera por la que me pagaron. Cuando la modelo, una joven que hacía una foto para el novio, la vino a ver, le gustó y me la pagó. Porque en aquel momento no se dejaba ni seña. Cuando el cliente veía el trabajo, si le gustaba la foto la pagaba y se la llevaba. Y si no, no. No recuerdo su nombre, pero su apellido era Suñé».

(* Fragmento del texto de Juan Travnik para el catálogo de la muestra «Annemarie Heinrich. Un cuerpo, una luz, un reflejo»



Homs Escritor y crítico de arte.



A propósito de "El amor argentino"

Los resentidos

Con «El buen dolor» Saccomanno ha comenzado una saga que indaga las relaciones entre violencia política y literatura. «El amor argentino» es la segunda novela de una trilogía sobre la violencia desde el 55 hasta los 70. Las reflexiones que publica Lucera, presentadas en el seminario «El gran relato peronista», dan cuenta de la relación de las ficciones de Roberto Arlt y «La razón de mi vida» de Eva Perón. (El profesor Gómez citado acá es el protagonista narrador de la saga)

Qué quiere decir resentidos. Que algunos sienten más. Quiénes. Quienes son víctimas. Los que están «re-sentidos», los que se «re-sienten» por «re-sentir». Lejos de estar anestesiados por las buenas costumbres, en su condición de víctimas, los resentidos al sentir exacerbado el dolor, tienen todos los sentidos en carne viva. En nuestra literatura, más iluminador que el antagonismo presupuesto (pero complementario) entre Arlt y Borges puede ser la afinidad entre Arlt y Evita. Una afinidad que, en términos arltianos, «combustiona». Ambos provienen del lado de los desclasados oprimidos y postergados. Ni Arlt ni Evita han pertenecido, en lo

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



Eva Duarte hacia 1940

concreto, al proletariado, aunque puedan pensarse como sus defensores. Arlt procede de la miseria de una clase entre media y lumpen. Evita, por parte de madre, del pensionado para viajantes del interior. Su inserción social no pasa por un lugar en el sistema a través de lo que se considera un «trabajo», sino de actividades que están relacionadas con la ideología: la literatura, el periodismo, la radiofonía, el teatro, el cine. Los dos no parecen corresponder tanto a la situación concreta de la explotación como al sentimiento de la postergación. Ninguno de los dos persigue la revolución. Porque tienen como meta la revancha en términos

de un éxito: la afirmación del yo. Por supuesto, a los dos les enerva la injusticia, pero la rebelión que cumplen, con sus estrategias respectivas, es individual: el escritor que afirma un estilo, la actriz que dramatiza la realidad y le da una voz. Ser una marca. Esto les importa.

El peronismo, en otro nivel, se jacta de ser un sentimiento antes que una ideología —un corpus filosófico, una forma de comprender y describir la realidad—. La emoción cuenta más que el análisis, el afán de venganza antes que la justicia. El justicialista es a la justicia, lo que un resentido al sentimiento: un exceso. Pero, al considerarse víctima el



peronista –no sólo asume una historia personal; asume también la Historia, su carga– y obtiene, en consecuencia, un beneficio secundario. La injusticia le concede a su venganza el perdón por el exceso emocional de ser víctima. Arlt tiene motivos para elegirse humillado y ofendido. Evita, no menos, al asumirse abanderada de los humildes. Sus sentidos están alterados. Sentidos alterados, se dice. Estar re-sentidos habilita al escritor y la actriz en la interpretación del resentimiento. Y al reivindicarlo, desnudan un mecanismo pietista que suele seducir, en sus lecturas, a los intelectuales de la corrección política. Aquello que en Arlt es «mala» literatura es en Evita lo «kitsch». «El juguete rabioso» y «La razón de mi vida» son dos caras de una misma moneda en una sociedad regida por la ecuación sexo-dinero-poder. El erotismo turbio de las narraciones de Arlt es, en su apreciación de la sexualidad, equivalente a la pulcritud escolar de los niños peronistas. Arlt demoniza el sexo. Evita lo reduce a la función reproductiva de criaturas peronistas. Entre el pecado y la purificación no cabe el goce. El deseo está reprimido. El escritor puede soñar con ingresar a una fuerza armada y su fantasía negra más temida es que la mujer lo abandone por un militar. La actriz torpe es una muchacha que sabe de ser forreada y en su ensueño se enamorará de un

militar de la nación para cumplir una redención social, siendo capitana, militarizándose, que se ilustra en ese cliché de viviendas justicialistas (chalecitos de techo a dos aguas, la Ciudad Evita) que despreciaría un loco poseído por la invención y la patente para ganar dentro del capitalismo. Cabe preguntarse si no hay acá una prefiguración de una emblemática que coincide con imaginarios de la clase media: una industria que garantice una existencia disciplinada, un orden.

En esta configuración del destino personal, no cuenta tanto la construcción de la propia historia y la colectiva como el golpe de suerte. Porque al negar el determinismo social –es decir, la formación de una conciencia de clase– la realidad frustrante se puede cambiar tanto a través de la astrología como del golpe de Estado. La consulta al zodiaco es equivalente, en esta operación, al asalto al poder. En estos dos gestos el discurso es el mismo: el yo romántico, el héroe/la heroína encarnando fuerzas desencadenadas de la naturaleza. Los desposeídos tienen una razón en la vida (una razón que no es la atributiva de una clase ilustrada). Y esta razón, una razón de ser, se encarna en el destino redentor de la barbarie.

Es acá donde el discurso del re-sentido merodea y finalmente incurre en una zona que es la del pánfilo al asumir, con el cuerpo, una política de

El peronismo, al definirse como sentimiento, encuentra así una explicación para sus epifanías y tragedias. El sentimiento es una reacción del cuerpo guiada por una fuerza espiritual poderosa, fuerza que puede provenir tanto del líder como del cielo o, si se quiere, del líder como delegado celestial. Estamos entonces sujetos a un poder que supera lo humano.

su escritura. El re-sentido no escribe desde la «iluminación» de la clase alta y/o la pequeña burguesía (que confían en los libros, una cierta «razón» enfrentada a la naturaleza bárbara, las bellas letras) sino desde la oscuridad de la violencia revanchista. A veces, su revancha puede ser justificada, puede coincidir con expectativas revolucionarias, pero la alternativa revolucionaria nunca está en primer plano. En Arlt la revolución pasa más por emular a un Krishnamurti o un Ford. ¿Por qué no también Valentino como representación masculina de un ideal de «cinematógrafo»? Lenin y Mussolini son citas menores en este punto: son «políticamente correctas» en el contexto bien pensante del período en que Arlt escribe. Krishnamurti y Ford son el espíritu y la máquina. Valentino la imagen física. (Podría decirse que, en el mismo nivel de bipolaridad Lenin es el espíritu y Mussolini, la materia). Maniqueísmo puro el mundo visto desde Arlt y Evita. Reduccionismo funcional para justificar el re-sentimiento. Volviendo a la oposición Krishnamurti y Ford: el aura espiritualista y el inventor capitalista como polaridades.

En Evita la escritura tiene unos ribetes «ingenueos». Su discurso está centrado en una ingeniería humana, que coincide con el desarrollo de una industria nacional. El sexo está elidido en su escritura, la que aun apócrifa, es asumida como pro-

pia, oficial y representativa de un proyecto de gobierno populista. Al elidir el sexo la dogmática evitista coincide con el puritanismo arltiano que, si bien lo constituye en una obsesión enfermiza, lo resuelve como elemento de la contradicción vida pura/vida «puerca». Una anécdota: «El juguete rabioso», razón de la escritura arltiana, iba a llamarse en sus orígenes «La vida puerca».

El peronismo, al definirse como sentimiento, encuentra así una explicación para sus epifanías y tragedias. El sentimiento es una reacción del cuerpo guiada por una fuerza espiritual poderosa, fuerza que puede provenir tanto del líder como del cielo o, si se quiere, del líder como delegado celestial. Estamos entonces sujetos a un poder que supera lo humano. (Pensar en Levinas: «El hitlerismo es un despertar de sentimientos elementales»). Ese poder ha «escrito» nuestro destino. Y quien pueda descifrar el destino escrito se transformará en traductor esotérico de la historia, determinada de antemano por arcanos y poderes celestes. Como el resentido escribe su historia sólo con su cuerpo (comercio de la carne, carne de matadero, carne de cañón) su escritura es antagónica a la escritura de las clases acomodadas que además de disponer, de hecho, de una cultura que se define en oposición a la barbarie, son dueños de una razón positivista que puede trasuntarse a

Guillermo Saccomanno

Roberto y Eva



través de un diploma: doctores en leyes, doctores en cuerpos. El título habilita para intervenir con leyes prerrogativas de una clase en la política de los cuerpos esclavos.

En una sociedad donde el poder se mide por campos y vacas (un título de propiedad) o por la portación de un diploma (un título universitario), Arlt y Evita son, cabe subrayarlo, autodidactas debatiéndose un país manejado por «doctores». Frente a la razón bienpensante (que es no sólo la positivista de los «doctores» sino también de las izquierdas evolucionistas inspiradas en las experiencias de lucha de clases europeas) las ciencias ocultas como reacción política y también como confrontación de una poética. Es en este nivel donde Arlt se inclina, pasión mediante, hacia el asalto al poder. Cuando no se tiene dinero para estudiar, se roba una biblioteca. Y lo que se roba es el discurso lugoniano que, más tarde, respaldará el golpe de Estado. El Astrólogo, como discurso, más que como personaje, es quien viene a enunciar el desarrollo de la teoría política como conspiración secreta. Habría que ver hasta dónde lanzar llamas no es convertir en cenizas y cómo las cenizas son lo que queda de la experiencia crematoria del nazismo.

Los libros entonces son un arma para resolver no la lucha de clases sino el ascenso social, pero

no a través del estudio: a través del robo, pero no a través de cualquier robo: a través del robo de libros de poesía. En este aspecto, una razón poética (una re-acción re-sentida) se conecta con lo oculto al contrario de la narrativa, cuya prosa es descriptiva, utilitaria. Es, ni más ni menos, que la diferencia entre visión y narración. La visión es fugaz, reveladora. La narración, en cambio, se toma su tiempo: menos efervescente, se detiene en los detalles. Y los detalles se articulan en continuo que requiere trabajo: es decir, una idea de producción de sentido y no de relámpago. La poesía, en la medida que quien la cultiva es vidente, es el equivalente literario de una fuerza esotérica. Es decir, el poeta como astrólogo. Y el astrólogo como un Rasputín moderno en los entresijos de la política justicialista. Si la poesía es tomar la razón por asalto, el resentimiento es el asalto del poder. Y tomar el poder por asalto, en nuestro país, es una tradición tan frecuente como el cautiverio y el matadero.

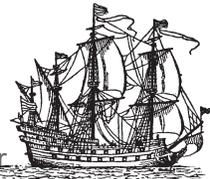
Una discusión queda abierta: si Borges encarna un modelo de intelectual conservador cipayo de clase alta, habría que estudiar hasta dónde Arlt, su antagonista, no es su complemento resentido de clase media (elitista, a pesar de su popularidad como cronista de época) en la medida que su escepticismo con respecto a lo social encuentra un cauce

transformador a través del golpe de Estado. (A revisar, en suspenso ahora, hasta dónde Borges y Arlt son, como Arlt y Evita, simulacros literarios, discursos individualistas y no más: revanchismos. Gorilismo, fascismo y populismo). Así como Borges desconfía de la democracia por entenderla un triunfo de las estadísticas, Arlt recela de la misma al analogizar a Lenin con Mussolini y –aislando las diferencias entre uno y otro como programas– toma partido por la violencia de los resentidos antes que por su posible programa. Los cuchilleros borqueanos, guapos parroquiales, son logotipos como lo son, por su lado, los poseídos arltianos.

Quién puede comprender lo que estos discursos, el arltiano y el evitista, transmiten sino otro marginal. El profesor Gómez compulsado a ocultar su identidad sexual del mismo modo que el discurso arltiano y el evitista moralizan la sexualidad. Si se revela su «inclinación» puede ser expulsado del ámbito educativo, donde está empleado. Es decir, la educación requiere, cuando no identidades definidas en términos de la reproducción de un sistema, una neutralidad aséptica que no es sino aquella de la razón pedagógica. Lo que Gómez «enseña» con su historia es lo que esconde una identidad en función de una sobrevivencia. Tan víctima de la represión como su Roberto, su Eva, al ser tabicado su «sentir», Gómez se transforma en resentido. Si un género hay que puede expresar el sentimiento sin temerle al abismarse patético ese es el melodrama. Como género, el melodrama no sólo es marginal con respecto a la cultura del establishment y su circuito de prestigios. Lo es también con relación a otros géneros populares: la historieta, la novela policial y de aventuras. Es que el melodrama se corresponde con la evasión femenina. Aquello que Gómez persigue en sus búsquedas, tanto amorosas como intelectuales (y ambas le son inseparables), es la emoción prohibida, un sentimiento que se supera a sí mismo sin esquivar lo cursi: un re-sentimiento. ¿No es acaso un saber horoscopero, pertinente a una ideología amorosa del melodrama? ¿Qué otra elección puede hacer frente a una sociedad que discrimina al diferente? Como intelectual le gustaría pertenecer a un sector social que, en su comportamiento, se identifica con el cine de teléfonos blancos y entredos amorosos que se resuel-

ven de manera mágica. El amor, entonces, como acontecimiento del azar. Pero por su condición de cabecita negra sabe que estos ambientes donde imperan la riqueza y el lujo, ambientes rubios, le están vedados. A menos que uno «asalte el poder». A su manera, su identificación con la dupla Arlt y Evita no es distinta a la que pueden establecer entre sí los integrantes del binomio. El amor de Gómez por un joven obrero de la carne, en su proscripción, no es distinto de la simpatía que Arlt y Eva manifiestan ante los desposeídos. Es una simpatía consciente de su propio desclasamiento. El obrero de la carne es un proletario. Si bien más tarde su inserción en el aparato productivo, clausurada por la proscripción y el terror, derivará en la quiniela, su suerte será como la de muchos obreros argentinos, una suerte obrera. Pero ni Arlt, ni Evita, como tampoco Gómez tienen como marca una conciencia de clase. Sus lealtades están prismadas por la traición. Así como en Roberto la superación de sus contradicciones reside en la novelística y la invención, y en Eva en el cine y la teatralización de la política, en Gómez el destino se resuelve de forma melancólica al admitir que sólo se pierde aquello que no se tuvo. A Gómez le está reservado un destino vacilante entre la Historia (pública) y la historia (privada), juntar los testimonios íntimos, escritura clandestina del deseo. Entre la observación culta y la errabundia, Gómez comprueba una y otra vez una sociedad en la que al estar castrada la justicia, a las víctimas no les queda otra alternativa que el re-sentimiento.

Villa Gesell, agosto 2005



Guillermo Saccomanno Escritor. Ganó el Premio Nacional de Novela con «El buen dolor». En 2006 se publicará «La partera de la historia», última novela de la trilogía que también componen «La lengua del Malón» y «El amor argentino».

Vidas de madres: entre la autobiografía y la ficción

Las relaciones entre maternidad, Estado y escritura vistas a través de dos momentos históricos y de dos figuras: Eva Perón y las Madres de Plaza de Mayo

Sólo en las últimas décadas del siglo XX y como efecto de las maneras trágicas que asumió la política argentina en los años setenta, las figuras de madres comienzan a adoptar una identidad pública que asume la primera persona en sus discursos. En algunos textos literarios del período y de los años que siguieron es posible rastrear estos enclaves del yo como sitios donde se instala una voz materna y leer en ellos no sólo las vinculaciones con la historia política sino las derivas literarias de una emergencia simbólica. A continuación presento un conjunto de ideas que intentan pensar las relaciones entre maternidad, Estado y escritura. Para ello voy a situar dos momentos: el primer peronismo (1945-1955) y la dictadura de 1976-1983 y me voy a referir a las figuras de Eva Perón y las Madres de Plaza de Mayo como personajes históricos y como objeto de figuraciones literarias.

La disrupción de los modelos maternos

La aparición de las Madres de Plaza de Mayo en 1977 en la escena pública trae nuevos modos de concebir la política. Ellas hablan desde un lugar inédito: el lugar de madre y desde allí reclaman verdad y justicia. En el imaginario cultural de esos años la idea de madre estaba todavía asociada fuertemente al modelo de la madre doméstica. El carácter disruptor que adopta el grupo conceita atributos contradictorios: por un lado, lucha y resistencia; por otro, locura. Las Madres de Plaza de Mayo eran consideradas por ese Estado asesino como Las Locas de la Plaza. La salida del ámbito familiar para ubicarse en la plaza transforma y trastorna la condición de madre y también la del hijo, caracterizados ambos por la singularidad porque el imaginario materno está sostenido sobre la idea de que madre hay una sola y de que el hijo



Las Madres de Plaza de Mayo hicieron de la maternidad una construcción biológico-simbólica de oposición al poder político

siempre es único para ella. La reformulación de este modelo hegemónico que produce el grupo coincide, entonces, con la reformulación de los modos de hacer política.

La mitad del siglo constituye otro momento de politización de la maternidad, la figura de Eva Perón lo resume. Las Madres de Plaza de Mayo hicieron de la maternidad una construcción biológico-simbólica de oposición al poder político; por el contrario, el peronismo como partido gobernante construyó a través de la figura de Eva Perón una maternidad simbólica absolutamente funcional a su proyecto. En ambos casos y a pesar de sus colocaciones diversas, la figura del hijo único se diluyó y amplificó en todos los desaparecidos o en todos los descamisados. El pasaje a la esfera pública que implica el contacto con el poder político pluraliza en ambos casos la relación de materni-

dad, aunque a través de mecanismos y de acuerdo con objetivos y proyectos diferentes.

Cuando las Madres «toman la palabra»¹ se produce un viraje en lo que puede llamarse el relato hegemónico de la maternidad que es cultural y a la vez político. Las madres salen a hablar y a petionar como madres, intentan forjarse una nueva identidad a partir de constituirse en sujetos políticos que asumen sus propios discursos y prácticas y así conforman escenas en las que se ponen en juego las batallas por la palabra, los lugares y el reconocimiento. En estos pasajes recurren a un discurso «viejo» –la defensa incondicional de la vida del hijo– pero para dar vuelta o invertir el carácter disciplinado de su condición.

La emergencia del grupo permite ver no sólo una relación particular entre madres y Estado sino que demuestra el carácter cambiante e histórico del mo-



delo materno y, en este sentido, revela el tipo de vinculación subordinada que los proyectos de Estado conciben para las mujeres y sus descendencias. La novedad que aportan es la capacidad de disputarle al Estado los términos que él dispone para esa función. Al dotar a la identidad de madre de una identidad política dispuesta a perseguir la verdad, demandar justicia y encauzar una acción ética transforman los espacios tradicionales de la política.

Las Madres se vuelven sujetos de la política y el universo de significados de la maternidad se abre hacia otros dominios. Descubren los sentidos revolucionarios que la identidad también puede contener y que pueden dispararse en determinadas coyunturas históricas. Sentidos ocultos por el dominio y la eficacia con que habían actuado los otros tipos de modalidades maternas. Es decir, ocultos por los encorsetamientos de la madre moderna que privilegió desde su constitución el ámbito doméstico y el orden de los sentimientos, haciéndolos aparecer como desligados del mundo del trabajo y de los pactos sociales que se entablan en la esfera pública.³ También ocultos por las manipulaciones oficiales de la madre republicana que, aunque constituía un modelo del siglo anterior, disponía de formas residuales que podían despertar sentimientos de reivindicación nacional y ser adaptados a las conveniencias de los partidos gobernantes a lo largo del siglo XX.³

El modelo materno que las Madres descubren, si bien se revela en su radicalidad, no deja de estar en contacto con esta historia de representaciones ma-

ternas. Hacia la mitad de este siglo el peronismo produce codificaciones poderosas alrededor de la figura de la madre, al considerarla un centro generador de sentidos sobre lo que debe ser una buena madre peronista; es decir, una mujer tenazmente comprometida con el interés nacional. Esta modalidad logra combinar aspectos de la madre republicana, reconciliados en su base con los de la madre doméstica que fueron expresados de manera rotunda por ejemplo en la imagen de la «trinchera hogareña», formulada por Eva Perón en uno de sus discursos, en 1947. Figura de exaltación que a su vez está flanqueada por el carácter misional y sagrado del modelo católico de la entrega y el sacrificio que la refuerzan y que se halla disperso en infinidad de discursos dirigidos a las mujeres («Perón el sufragio femenino lleva en sí, algo más. Lleva una responsabilidad. Lleva un *compromiso sagrado*» o «para la formación del ciudadano del mañana no hay mejor academia que la determinada por la madre que vota»). Eva era, además, la madre idealizada, construida con rasgos excepcionales desde el mismo corazón del poder, encarnada en una mujer sin hijos que despertaba deseos contradictorios entre los diferentes sectores de la población; a su lado y también como un modelo fomentado políticamente desde el Estado, las mujeres del pueblo debían responder con sus acciones al ideal del ama de casa entregada al cuidado de sus hijos. «La mujer al votar se definirá por lo que atañe a la conservación de su hogar, de su familia, de su fe católica», dirá Eva Perón en otro de sus discursos. Sin embargo, a pesar de estas capas de sentido, en gran parte convencionales, que resonaban sobre la construcción de la idea de madre, el peronismo alentaba la participación política de las mujeres. Una de las contradicciones centrales del peronismo se entabla entre la fuerza de este discurso sobre la maternidad, tradicional y conservador en sus términos, y la fuerte presencia femenina en el espacio público alentada por el mismo Perón y por Eva.

De modo que durante el gobierno peronista de los años cincuenta conviven diferentes configuraciones maternas que mantienen entre sí relaciones complementarias o divergentes. La retórica empleada en los discursos procura una fuerte apelación de las mujeres a través de un ejercicio de identificación constante entre Eva y sus seguidoras. El discurso peronista alienta la construcción de un modelo de madre que no persigue ninguna apuesta a favor de la emancipación femenina. Por otra parte, son conocidos los desencuentros entre los grupos feministas y el peronismo. El sufragio

de las mujeres fue una reivindicación de los grupos feministas de finales del siglo XIX y comienzos del XX y estuvo en sus plataformas de trabajo y acción desde ese momento. Cuando el peronismo llega al poder, estos grupos, muchos de los cuales estaban formados por mujeres socialistas, eran parte de la oposición peronista. Ellas no pudieron entender el paso que estaban dando Eva y Perón a favor de esos derechos. Por el contrario, lo interpretaban como parte de las acciones demagógicas de la pareja y como una manera de lograr un bagaje de votantes amplio para las siguientes elecciones. Creían que el derecho al voto debería ser fruto de una lucha de las mujeres y no una concesión paternalista. Para el matrimonio, el feminismo era un movimiento europeizante, cuyos miembros no eran mujeres guardianas de los valores de la familia y tenían costumbres y aspecto masculinos.⁴ Miradas más actuales, incluso, miradas feministas más actuales que se nutrieron en los despliegues teóricos aportados por los estudios de género, pueden evaluar las acciones de unos y otros protagonistas según parámetros más amplios que tienen en cuenta no sólo las motivaciones político/partidarias que impulsan determinados proyectos sino los efectos de los mismos sobre los sujetos, sus derechos y sus prácticas.⁵

Para observar los cambios en el imaginario materno no puede olvidarse que cuando el peronismo llega al poder en 1945 el psicoanálisis como discurso y práctica clínica ya había tenido un desarrollo autónomo en la cultura argentina y ya era considerado un objeto de consumo cultural que proveía de herramientas para interpretar las relaciones familiares y la subjetividad a un sector cada vez más amplio de la población, especialmente dentro de la clase media. Hugo Vezzetti señaló que en la década del cuarenta ya puede hablarse de la existencia de una «cultura psicoanalítica» que alcanzará difusión masiva en los años sesenta. Los efectos de estas circunstancias dejan sus marcas en el modelo de la madre moderna que adquiere ahora un perfil propio y se vuelve una madre psicologizada.⁶

Así hallamos que en cada franja histórica puede haber más de una modalidad materna en circulación y la emergencia de una versión nueva no indica la desaparición definitiva de una anterior. Las posibilidades de asentamiento de uno de los tipos no están determinadas solamente por las colocaciones y acciones de las mujeres frente al Estado sino también por el tráfico de discursos y saberes, por la ampliación y vaivenes del mercado

laboral y las prácticas de consumo, el acceso a la educación y a los bienes simbólicos. Las versiones revelan el carácter construido del modelo, su vinculación estrecha con las condiciones sociales, políticas y culturales en las que se inscribe y desde las cuales hay que pensarlas.

Ninguna de estas versiones podía anticipar la versión trágica pero al mismo tiempo rebelde que iba a definir a las Madres de Plaza de Mayo en los años setenta. Punto álgido de una nueva articulación, la madre en estado de resistencia, de la que resultará la figura de la militante, apela como una de sus marcas evidentes a la pluralización. En ellas el discurso de la domesticidad sufre una conmoción inigualable –aunque no un abandono– que puede seguirse en la variedad de relatos donde cuentan cómo dejaban la casa para ir a la plaza o cómo debían combinar el cuidado de los otros hijos o de los nietos con la búsqueda de la verdad y sus nuevas actividades militantes.

En síntesis, los años del primer peronismo y los de la dictadura son momentos en que en medio de fuertes conmociones sociales y crisis política también se altera y politiza la función materna. En las autobiografías de Eva Perón y Hebe de Bonafini⁷ se pueden recorrer los procesos de politización y de construcción de un yo y, en este sentido, ofrecen un campo diverso donde examinar las tensiones entre maternidad y política.

Antes de la ficción, la autobiografía

Las vidas de Eva Perón y de Hebe de Bonafini valen como ejemplares y, en este sentido, merecen ser contadas y convertidas en testimonio, criterio sustentado en el grado de representatividad que ellas alcanzaron y en la utilidad pública e histórica de su relato. El género autobiográfico será el espacio revelador de esa voluntad.

La «autobiografía» de Bonafini pero también «La razón de mi vida» de Eva Perón son textos que se hacen cargo de los relatos maternos. La entrada a la política se manifiesta como una nueva vida, como un quiebre instaurador de imágenes y discursividades. Hebe de Bonafini (y el grupo de Madres de Plaza de Mayo) ingresa a la escena pública como madre. Sin embargo, un nacimiento da origen al proceso de conversión y construcción de identidad que estos sujetos van forjando: «La creación de Madres de Plaza de Mayo es una cosa insólita, única en el mundo. Yo siempre digo que nuestros hijos nos *parieron* a esta lucha porque ellos desaparecen e, inmediatamente, nosotras *na-*

cecos.»⁸ Hijos que paren, madres que nacen para nombrar la desaparición y no la muerte. Así se van fijando los terrenos de otros nacimientos. Hebe de Bonafini, una madre acechada por la tragedia familiar, relata el proceso de conversión en una madre resistente que continúa el legado del hijo.

Cuando Eva Perón entra en el universo de la política lo hace al lado de Perón. Se asume como esposa e hija del líder y, por uno de esos avatares de la historia, los que serán sus hijos simbólicos irrumpen simultáneamente con ella en la escena política. Eva nace como hija simbólica de Perón y casi al mismo tiempo es ascendida a madre de los descamisados.

La idea de maternidad que se organiza alrededor de la figura de Eva Perón se liga con el peronismo gobernante como brazo funcional de sus políticas. «La razón de mi vida» es un claro ejemplo de la construcción de una autobiografía oficial, adecuada y productiva para los intereses de ese partido y de acuerdo con el carácter fundacional de los actos que éste encara. En cambio, las Madres de Plaza de Mayo constituyen su discurso público de Madres de oposición al Estado terrorista, un discurso de denuncia, resistencia y confrontación. En el nuevo contrato social que arma la figura del líder con el pueblo peronista, Eva funciona como la intermediaria. A la inversa, «Historias de vida» de Hebe de Bonafini es el relato de una vida enfrentada al poder político, en el contexto de un contrato social quebrado y donde la denuncia de los crímenes perpetrados por ese poder son el eje principal de definición de esa vida. A una vida en lucha le corresponde una autobiografía contraoficial, contestataria, sediciosa.⁹

Creo que tanto en Eva Perón como en Hebe de Bonafini, a pesar de las colocaciones divergentes y disímiles que mantienen con respecto al Estado, el relato de sus vidas puede leerse como la puesta en marcha de una serie de cuestiones: otras formas de la política, la visibilización de los cuerpos destacados de mujeres en el centro espacial del Estado, la transformación del carácter único de la maternidad que se hace patente en el sintagma «madre hay una sola» y en la pluralización del lugar del hijo. Es decir, un entramado simbólico de maternidad y política que se manifiesta con acciones y discursos en los que una voz que se reconoce como hija puede volverse madre (Eva) o una voz de madre presentarse como hija (Hebe). Las políticas que se desprenden de sus acciones inciden fundamentalmente sobre los derechos de ciudadanía (el derecho al voto con el primer peronismo) y en las

políticas de demanda de justicia y de derechos humanos (de los años de la dictadura y posteriores). Inciden también en las formas de pensar e imaginar las relaciones posibles entre mujeres y Estado.

Eva Perón y Hebe de Bonafini no escribieron de puño y letra sus autobiografías, las dieron a escribir y ellas supervisaron y pautaron (en el caso de Eva con limitaciones) las construcciones textuales que hacían de su yo el eje de los relatos de vida. Se trata de textos de formatos diversos y considerados al margen de las versiones canónicas del género autobiográfico.

Estas autobiografías cuentan sin duda historias de poder femenino donde la condición de madre es fundamental para los mecanismos de exaltación y construcción simbólica. «La razón de mi vida» disemina diversas autorrepresentaciones de lo materno. El encuentro con Perón, futuro esposo y presidente de la Nación, se constituye en la revelación absoluta y centro configurador de la transformación de Eva y sella la entrada en la política. Amor por el hombre, amor por la patria y amor por el pueblo se imbrican de manera estrecha y con irradiaciones mutuas.

El nombre propio es efecto de un proceso de construcción, una conquista, un modo de ser y de estar en el mundo de la política, un elemento central en la autoconstrucción del personaje de Eva. El diminutivo acerca, saltea las mediaciones, establece un lazo que es sobre todo familiar y sirve además para que ese lazo se funda con los valores de una madre. Llamarse Evita es llamarse como una madre: «Cuando un pibe me nombre «Evita» me siento madre de todos los pibes...» (pág. 75). A pesar de la lista de identificaciones que el texto despliega, la de la madre prevalece: «La verdad es que, sin ningún esfuerzo artificial, sin que me cueste íntimamente nada, tal como si hubiese nacido para todo esto, me siento responsable de los humildes como si fuese la madre de todos...». La forma Evita, objeto de atribuciones múltiples en un decidido y eficaz proceso de amplificación y expansión. Los títulos pomposos de los discursos oficiales («Dama de la esperanza», «Madre Espiritual», «Mártir de los descamisados», etcétera) la acercan e identifican alternativa y simultáneamente con una heroína, una madre o una santa. Sin embargo, la autobiografía no es el sitio textual donde dar cuenta de estos pasajes. El proceso complejo de búsqueda de un nombre propio que siguió Eva queda por fuera de este relato que privilegia el nacimiento político y olvida gran parte de la historia personal que la condujo a él. Así se

diluye la fuerza del melodrama, género en el que puede caber la historia de su vida y dentro del cual se la ubicó como un producto genuino de la cultura de masas a favor de un reforzamiento del relato de conversión, de aprendizaje y descubrimiento. El nombre Evita es, entonces, tanto el efecto de un proceso de nominación y de autorrepresentación como el punto de apertura de otro recorrido.

La edificación de un consenso para lograr «unidad espiritual» era una de las obsesiones de Perón¹⁰. En este contexto, la promoción de Eva como madre y Jefa Espiritual de los argentinos era fundamental para lograrlo. En «La razón de mi vida» se lo explicita sin tapujos y se lo reitera a través del despliegue de una misma identificación (yo soy como ustedes) que persigue una respuesta amplia y extendida:

«En este gran hogar de la Patria yo soy lo que una mujer en cualquiera de los infinitos hogares de mi pueblo.

Como ella soy al fin de cuentas mujer.

Me gustan las mismas cosas que a ella: joyas y pieles, vestidos y zapatos... pero, como ella, prefiere que todos, en la casa, estén mejor que yo. (...)

Como todas ellas me levanto temprano pensando en mi marido y en mis hijos...

(...)

¡Es que me siento verdaderamente madre de mi pueblo!

Y creo honradamente que lo soy.»

(233-234)

La emergencia de una palabra de madre al servicio del cuidado de los excluidos y más débiles es funcional a las políticas del Estado benefactor. Sin embargo, la figura también se erigía como una defensa contra las versiones fraguadas por la oposición. Aquí se gestaba y circulaba otra representación de madre, todopoderosa y despótica, simultáneamente perversa, peligrosa y temida que era producto y a la vez generaba una cantidad de relatos y mitos populares.¹¹ La figura de Eva no era sólo el terreno de disputa simbólica que separaba a peronistas y antiperonistas, lugar, por otra parte, en el que ella participaba activamente para mantener la división; su condición de madre simbólicamente legítima o abyecta y espuria era lo que estaba en entredicho. Cada facción dirimía su deseo de madre a través de la invención de las distintas Evas. La maternidad figurada de Eva era



decididamente una cuestión de Estado. La maternidad violentada de las madres, desde otro punto de vista, también.

La historia de aprendizaje, de conversión y descubrimiento es la contrapartida de un relato anterior. Los relatos de bastardía y, el de Eva Perón es el más representativo de la historia nacional, tienen como preocupación central las resoluciones imaginarias que se entablan entre legitimación y deslegitimación social.¹² La deslegitimación tiene dos lados: la autoexclusión del mundo que el yo rechaza y del cual se siente expulsado y la autoinclusión en otro mundo que, puede ser visto potencialmente como una utopía social y creativa. Así, el mito del bastardo puede constituirse como amenaza o como desafío. Su protagonista sostiene el centro como víctima o lo usa en su provecho, cuestionándolo o no. La biografía de Eva Perón responde exactamente a esta matriz pero la construcción autobiográfica, el libro, manipulado en exceso, la desplaza sin anularla. Desdibuja la fábula de ilegitimidad, la invierte y así diluye el melodrama para apostar en su lugar por la narrativa heroica, cuyo origen está en una historia de amor.

Eva era hija de la ilegitimidad y logró a través de Perón la legitimidad máxima: la de ser esposa del presidente, la de primera dama. Pero, también logró por acciones y movimientos propios un lugar mucho mayor y trascendente en la historia nacional. Su historia personal logró invertir el carácter marginal de los relatos de bastardía. Usó la deslegitimación como un impulso de relegitimación social y personal. Pero el proceso fue objeto



de cortes y censuras por parte de un gobierno, el suyo, que necesitaba convertir a la autobiografía en un discurso del régimen. Este guión que la autobiografía desdeña ha sido apropiado desde el momento de la muerte de Eva Perón hasta el presente por una cantidad vasta y diversa de ficciones literarias, teatrales y filmicas.

El poder de la ficción

La aparición de un grupo de madres en la escena pública asumiendo un discurso en primera persona es una de las condiciones que dan lugar a la experimentación literaria con otros tipos de voces y relatos. En 1981, en plena dictadura, la literatura argentina acudió a múltiples procedimientos de figuración indirecta, transversal, velada para dar cuenta de ese presente siniestro. «Río de las congojas» de Libertad Demitrópulos, aparecida en ese año, utiliza la novela histórica, el desplazamiento espacio temporal, entre otros recursos, para aludir a la situación política.¹³ Se ocupa de narrar las fundaciones de Santa Fe (1573) y de Buenos Aires (1580). Su opción narrativa apela al montaje de voces subalternas (de mestizos, negros, soldados, mujeres), a una separación de funciones masculinas (fundar ciudades) y femeninas (fundar familias) y luego a un ensamblaje, a una superposición de formas verbales «arcaicas» con otras que dan cuenta de una inteligibilidad cultural vinculada con el presente de escritura.

La novela es generosa en las divisiones. Los placeres del sexo corresponden a María Muratore; la experiencia de la maternidad, a Isabel Des-

calzo. María, amante de Garay, desdeña el matrimonio, se desplaza por los espacios siguiendo a los hombres en sus historias de fundar ciudades. Isabel establece casa y tiene muchos hijos de Blas de Acuña –mestizo, enamorado de María. Isabel no solo reproduce hijos sino que reproduce la historia de María a sus descendientes. María hace la historia, Isabel la transmite. La novela niega el poder simbólico del padre al inscribir sobre la familia que se funda el nombre de una mujer.

En la novela circulan distintas versiones acerca de la muerte de María. Una sostiene que es una «desaparecida» y el texto se ocupa narrativamente de responder a lo que constituye una función central de las familias: enterrar a los muertos. Pero María reaparece protagonizando otras peripecias y más tarde, disfrazada de hombre, muere en un combate. La línea narrativa de valoración que va de «desaparecida» a «muerta en acción» es la que autoriza el cierre de la historia familiar. Es decir, el acto de reconocer y enterrar a los muertos permite crear una memoria para esa familia y poder transmitirla. La novela realiza narrativamente lo que anticipa y proclama el epígrafe de Yannis Ritsos: «Conviene que guardemos a nuestros muertos y su/ fuerza, no sea que alguna vez/ nuestros enemigos los desentierren y se los lleven/ consigo». El texto genera dos versiones para la muerte de María y apuesta por una de ellas. «Río de las congojas» separa nítidamente los roles femeninos de los masculinos, distingue verticalmente a gobernantes y gobernados, a españoles y criollos. De un lado, los conquistadores; del otro, los mestizos, negros y mujeres. La novela relata historias de marginalidad desde las voces de sus protagonistas y privilegia esta forma de valoración.

Entre las dos mujeres, María Muratore concita mayor protagonismo. La construcción de su vida es la base textual sobre la que se conforma el mito. Su personaje aparece dotado de independencia en las decisiones, autonomía en el uso de los placeres, valor y coraje para manejar armas y participar en las batallas, conocimientos de lectura y escritura y astucia para disfrazarse de soldado y cumplir con su deber e interés políticos. Concentra, además, otra serie de rasgos significativos: es «bastarda» y está ligada al poder político pero reniega de él cuando lo percibe enemigo de los desamparados, está marcada socialmente y por eso es forzada a habitar en la «calle del pecado», tiene un cuerpo ante la muerte sobre el que otros operan y escarban, padece de una muerte dudosa o, mejor, resulta un cadáver perdido que no se en-

cuentra y sobre el que se fraguan una serie de versiones que interpretan su destino, protagoniza una vuelta al campo de acción con disfraces de guerrera y revolucionaria, es una mujer sin hijos pero que es convertida, por la riqueza de la trama, en madre simbólica. Sin duda, en estos por menores textuales que «Río de las congojas» enreda y desenreda se vislumbran los vectores de sentido que remiten a la figura de Eva Perón y a la construcción de ella como figura mítica.

En el personaje de María Muratore, Demitrópulos sintetiza dos cuestiones centrales de la política y la historia argentina y del papel que determinadas mujeres tuvieron en ella. Por un lado, la transformación y realización ficcional de un deseo político. El nunca pronunciado por Eva Perón pero simbólicamente verosímil a su figura: «volveré y seré millones» encarna en los descendientes de Isabel Descalzo que toman por madre a María. Por otro, la posibilidad de que a través de la red de versiones acerca de su muerte, especialmente la que recorre el arco que va de «desaparecida» a «muerta en acción», se trame el diálogo con el presente de la dictadura y las consecuencias de sus políticas en los familiares de las víctimas y, a la vez, con el pasado, a través de un cadáver de mujer que deambula en busca de una tumba. Un cadáver que, como el de Eva Perón, permite que se tejan y fabulen una variedad de versiones. A partir de las «figuraciones» literarias el texto resiste las lecturas «oficiales» de la historia, impuesta desde los gobiernos militares tanto en 1955 como en 1976 y, por esta misma resistencia, establece un marco de alianzas políticas con los desamparados, los subalternos, los desaparecidos y sus militantes familiares.

De modo que entre la figura de Eva Perón y las Madres de Plaza de Mayo, «Río de las congojas» dispone un cañamazo literario, político y simbólico que tiene a las madres como protagonistas. La figura de Isabel Descalzo despliega estas funciones y funda una estirpe basada en la transmisión del mito de «la finadita», adereza su historia ensalzando siempre el amor y la audacia y procura que sus hijos la aprendan y difundan. La decisión de adoptar un nombre de mujer para la estirpe contribuye a la postulación de un nuevo imaginario familiar. El texto acude a una solidaridad entre mujeres que se distribuyen cuerpo y relato, historia y memoria, hijos y esposos, tierras y nombres.

«Río de las congojas», en 1981, forja un relato que reescribe el mito nacional de Eva Perón bajo la clave de su presente de escritura donde otras ma-

dres asisten y protagonizan historias trágicas y luchan para evitar la conformación de nuevos mitos nacionales basados en la violencia y la injusticia.

Notas

- 1 El término pertenece a de Certeau, M., «La toma de la palabra y otros escritos políticos». México. Universidad Iberoamericana, 1995.
- 2 En 1880 con el proyecto de constitución del Estado se reformuló en nuestro país la relación mujer-hogar en términos modernos, científicos y tecnológicos. La mujer obtuvo un poder, conocido como poder doméstico, y se constituyó como un tipo de madre que permanece cautiva en el espacio del hogar y, a la vez, protegida por sus límites.
- 3 La madre republicana fue la típica construcción del ideal femenino a partir de la Revolución Francesa. Un modelo según el cual las mujeres ofrecían su servicio al Estado a través del producto de sus vientres y cuidaban y protegían a sus proles para hacer de ellos ciudadanos virtuosos. En la Argentina, el ideal de la «madre republicana», que formaba parte del ideario de los letrados independentistas, se vio alterado a partir de 1880 con los procesos de modernización.
- 4 Ver especialmente el capítulo de «La razón de mi vida», «El paso de lo sublime a lo ridículo». Perón, Eva. «La razón de mi vida y otros escritos». Buenos Aires, Planeta, 1997. Todas las citas corresponden a esta edición.
- 5 Ver Bianchi, Susana. «Las mujeres y el peronismo», en Duby, G. y Michelle Perrot (eds.) «Historia de las mujeres. El siglo XX. La nueva mujer». Tomo 10, Madrid, Taurus, 1993, Barrancos, Dora. «Inclusión/Exclusión. Historia con mujeres». Buenos Aires, FCE, 2002 y el libro de Marysa Navarro «Evita». Buenos Aires, Planeta, 1994.
- 6 Ver los trabajos de Vezzetti, Hugo «Aventuras de Freud en el país de los argentinos». Buenos Aires, Editorial Paidós, 1996 y Plotkin, Mariano Ben. «Freud en las pampas». Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 2003.
- 7 Ver Perón, Eva. «La razón de mi vida y otros escritos». Buenos Aires, Planeta, 1997 y Bonafini, Hebe de, «Historias de vida. Hebe de Bonafini». Redacción y prólogo, Matilde Sánchez. Buenos Aires, Edit. Fraternal/del Nuevo Extremo, 1985.
- 8 Bauducco, Gabriel. «Hebe, la otra mujer». Buenos Aires, Ediciones de La Urraca, 1997.
- 9 Para un análisis más minucioso de estas «autobiografías» ver mi artículo «Eva Perón y Hebe de Bonafini o la invención del nacimiento» en Amado, Ana y Nora Domínguez. «Lazos de familia. Herencias, cuerpos, ficciones». Buenos Aires, Editorial Paidós, 2004.
- 10 Plotkin, M., «Mañana es San Perón». Buenos Aires, Ariel, 1994.
- 11 Para las formas controvertidas de los mitos alrededor de la figura de Eva Perón ver el artículo de Marie Langer «El niño asado y otros mitos sobre Eva Perón» en «Fantasías eternas a la luz del psicoanálisis». Buenos Aires, Ediciones Horné, 1966.
- 12 Maclean, Marie. «The Name of the Mother. Writing Illegitimacy». London and New York, Routledge, 1994.
- 13 Demitrópulos, Libertad. «Río de las congojas». Buenos Aires, Sudamericana, 1981.



“No soy un pintor del peronismo”

Fernando Toloza

El artista, que participó en el seminario «El gran relato peronista» en el CCPE/AECI, explica los cruces entre política, escritura china y hermetismo en su obra plástica que retoma y resignifica las primeras imágenes del justicialismo

lucera | verano 2005/2006 | página 24

Daniel Santoro es el creador de una obra plástica que recupera, con riqueza de sentido y sentimiento, las imágenes producidas por el peronismo de la década que va de 1945 a 1955. Luego de haberse hecho un nombre en la plástica como dibujante, con interés en la tradición del hermetismo, la escritura china y la mitología porteña, Santoro abordó la recuperación de una producción plástica desprestigiada, desaparecida, sospechada de fascista y supuestamente latente en el sentir popular.

Con reconocimiento internacional primero y nacional después, el artista sigue explotando la cantera de imágenes del mundo peronista en una forma que lo ha confirmado como un pintor único en la Argentina. Parte de su obra y su filosofía fueron expuestas en el seminario «El gran relato peronista», que se desarrolló en el Centro Cultural Parque de España/AECI. Además de las muestras en el país, el libro «Manual del niño peronista» es un revelador acercamiento a su obra.



Daniel Santoro en el CCPE/AEFCI
Foto: Willy Donzelli

—¿Se puede pensar que darle al peronismo una jerarquía estética es la misión de tu obra como artista plástico, o al menos una parte central de ella?

—Es una idea que tiene un sabor a reivindicación, pero no sé bien cómo es el orden, qué viene primero y qué después. Yo tenía una trayectoria de unos cuantos años, y un reconocimiento en el medio artístico, cuando volví sobre el tema del peronismo. Mis trabajos, antes, no tenían nada que ver con la política, estaban vinculados a la tradición hermética y a algo del mundo porteño. Tuve la posibilidad de meterme con el peronismo de una manera muy sui generis porque lo abordé teniendo ya una trayectoria y eso me dio un respaldo. En general, si sos un desconocido no tenés apoyo para meterte con el tema de la política porque te hundiría y te convertiría, para el medio artístico, en un ser despreciable. Muchos consideraban que me arriesgaba innecesariamente, pero eso me dio una habilitación moral para trabajar; me refiero a esa gratuidad que era, a su vez, parte de la esencia militante de los setenta. Insólitamente, lo que podía hundirme me trajo más reconocimiento y me sorprendió.

—¿Por qué te sorprendió?

—Porque, desde el punto de vista del arte político, al que pertenecería mi obra, el período de la historia argentina que tomo era un agujero negro, un lugar que no era visitado por nadie o del que todos trataban de huir y hacer de cuenta que no existía. El arte político parece reservado para la izquierda o algo que tenga connotaciones de izquierda y como lo mío son imágenes del peronismo, no termina de entrar...

—¿Por qué nadie había retomado las imágenes del peronismo en la plástica?

—Por un doble prejuicio: cuando los artistas plásticos se asumen desde la política no pueden bajar el tema más allá de lo que permita la izquierda y queda un cono de sombras que oculta al peronismo. Desde el lado académico, las imágenes del peronismo son despreciables porque pueden tener un tufillo fascistoide. Y desde el lado popular son todavía imágenes amadas que viven el corazón de la gente. Hay una brecha entre el arte académico y la intelectualidad, por un lado, y la sociedad por otro. Los primeros no están interesados en esas imágenes y es como si hubiesen dicho «esto es una remora, vamos a esperar un tiempo



Lo que el peronismo ofreció en su momento fueron millones de gestas personales

hasta que desaparezcan y seamos todos políticamente correctos y marxistas leninistas en nuestras imágenes». Pero la sociedad y el tiempo son chúcaros y las imágenes vuelven a aparecer sin que haya forma de ocultarlas. Al decir que estetizo las imágenes, lo que hice fue ponerlas en un rango en el que nadie las había puesto porque las despreciaban. Yo las miro con el cariño que puedo tener por ellas como militante y al mismo tiempo realizo la operación de darles un rango distinto porque soy artista plástico.

—¿Lo que sorprende, entonces, es ese nuevo rango?

—Sí, la sorpresa es que son estetizables como cualquier otra ideología o forma de vida. Aunque el peronismo tampoco es una ideología: para mí, hay una especie de cosmogonía del peronismo y por eso sus imágenes son más poderosas, por ejemplo, que la de un Lenin con el puño crispado. Estamos hablando de otra cosa; estas imágenes muestran la vida de la gente, una forma de relacionarse y tienen resonancias en lo político y en lo social. Circulan por los caminos de una voluntad popular de acceder al poder y tienen un rasgo de reivindicación; es la gesta de una chica morochita de la provincia de Buenos Aires que llega a las alturas del poder. Evita se sale de la ideología y toca esa fibra de la gesta personal. Lo que el peronismo ofreció en su momento fueron millones de gestas personales...

—Solés hablar de un sincretismo estético del peronismo, que usa lo que tiene a mano. Eso parece coincidir, en un plano más general, con un juicio de Borges que decía que el peronismo era esnob porque no tenía una teoría propia y se apropiaba de las modas.

—Exacto. Gráficamente desarrollé eso a partir de cosmogonías esotéricas (me parecían las más adecuadas) y terminé en la física cuántica, con el tema del vacío. El peronismo habita un espacio vacío dejado por la izquierda y la derecha. Es un vagabundo que circula y vive en ese espacio, como un cartonero que junta lo que puede y hace su casita un poco a la izquierda y un poco a la derecha.

Borges, en cierto modo, tenía razón: el peronismo se la pasa haciendo sincretismo, como lo haría alguien que no tiene

casa propia y debe acomodarse en algún lugar. El peronismo carece de una estructura ideológica que le dé una identidad definida y por eso es inasible, de allí los juicios del peronismo como movimiento fascista hasta la patria socialista de los Montoneros. Muchos lo confunden con la práctica de un pragmatismo canalla, pero yo no creo eso; para mí, la no definición es la esencia del peronismo. En todo eso hay mucho de sensatez, porque cualquier gobierno, asuma por izquierda o por derecha, termina, cuando tiene que hacer las cosas, en ese campo intermedio que no es tan de izquierda ni tan de derecha. Desde la sensatez, la gente reclama opciones de ese tipo y no rigideces ideológicas que a lo largo del siglo XX no dieron ningún resultado, sólo costaron mucha sangre.

—¿Qué quieren decir las frases en chino de algunos de tus cuadros y dibujos?

—Los cuadernos de dibujo son también cuadernos de idiomas. Hace unos catorce años hice cursos de chino, después viajé varias veces y seguí estudiando acá. Me atrae que el chino es una forma de dibujo y en mis cuadernos se mezclan los dos lenguajes y me gusta eso enigmático que surge. Las frases son filtros de lectura y hacen que eso que parece un cuadro de propaganda política (como un cuadro de Evita) tenga, de pronto, una segunda lectura, que hace que la vista vaya a los bordes, quitando esa frontalidad del cuadro político o de la propaganda pura. La lectura del peronismo siempre es dificultosa y yo la hago más expresiva con las frases en chino, que dicen, en general, «izquierda», «derecha», «mirar con atención».

—¿La frontalidad del cuadro político se relaciona con la idea del ícono como cárcel de la que hablaste hace poco?

—Cuando uno construye un ícono (me refiero fundamentalmente a los religiosos), lo hace con un andamiaje retórico, doctrinario, y cada elemento responde a una estructura previamente concebida, de la cual el ícono es la parte más visible, su aspecto más abordable. Cada cosa es cuidadosamente colocada en su lugar, con una forma y un color que no pueden ser alterados sin destruir todo el andamiaje que está detrás. Un ícono no es manipulable. Si uno hace un retrato de



«Turismo infantil, recuerdo de Chapadmalal», 2001

la Virgen María, debe ponerle todos los atributos para que eso corresponda a la Virgen María de la doctrina de la cual surge. Y desde el punto de vista visual, es una cárcel: te metés en un ícono y no podés hacer cualquier cosa, te falta libertad. Con los íconos políticos pasa lo mismo: no podés hacer a un Lenin con flequillo y un bigote cortito en vez de barba candado porque sería Hitler. Por más que yo quiera convencer a la gente de que es una versión mía de Lenin, no funcionaría, porque no hay versiones libres de los íconos, porque eso cuestionaría la doctrina en que se sustentan. Yo trato de ironizar un poco con esto y hago todos los íconos posibles de Evita: desde la malvada que castiga hasta la buena que protege, y la ironía pasa por hacer que estén todas las cosas en el cuadro, desde las alpargatas hasta los libros, como un ícono hiperbarroco. Aquí vuelve el tema del vacío del que hablaba antes: como el peronismo no tiene una doctrina rígida, permite cualquier lectura, al contrario del fascismo o del stalinismo, en los cuales cualquier alteración causaría un caos doctrinario. Si alterás un ícono de Trotsky, hay de inmediato dos partidos trotskistas, el del ícono anterior y el del nuevo. Son ideologías rígidas, que cuando se las agreda un

poco se parten y forman dos. El peronismo, en cambio, carece de interioridad, habita el vacío y nadie expulsa del peronismo a nadie, ni siquiera Perón cuando en el discurso del 74 los echó (a Montoneros) de la plaza. De hecho, nadie expulsó a nadie y ambos siguieron. El peronismo tiene la cualidad dúctil de un tipo que está en el vacío y comprende que al vacío lo habita distinta gente y hay un acuerdo permanente. Eso lo ha hecho indestructible y complejo de entender. A esta altura, hay que preguntarse hasta qué punto eso va a resistir.

—Los cuadros retoman imágenes de un material que es hoy difícil de encontrar, ¿cómo accediste a él?

—Hice una tarea de coleccionista, de mirar con atención. En chino hay una frase específica para decir «mirar con atención», como hay otra para «ayer te vi». «Mirar con atención» son unos ojos con manos escritos dos veces. Esa fue la tarea: mirar con atención, porque las imágenes de propaganda, por más humildes o paupérrimas que parezcan, siempre guardan alguna cosa, siempre algún pequeño deseo se filtra en ellas y las hace particularmente queribles.

—¿Por qué te parecen comparables la cumbia villera y el peronismo?

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



—La intelectualidad pone a la cumbia villera en el mismo rango de desprecio que las imágenes del peronismo. La cumbia villera la hacen algunos pibes de la villa, impulsados por un productor pícaro y todo lo que quieras del negocio, pero es algo que está y es un sonido raro, no es el mismo de la cumbia venezolana. Es algo que suena acá; yo lo escucho y me parece genuino. Las letras, una abominación si querés, existen y cantan cosas de la vida de ellos, que uno puede despreciar pero cada uno tiene su vida. Así como se mira con atención, también se debería escuchar con atención, porque si proyectás en el tiempo ves que el tango no lo inventó el Negro Arolas, que fue un músico excepcional, sino que surgió de un lugar similar al de la cumbia villera, y por eso hablamos en el tango de los orilleros. Arolas tomó cosas de músicos muy berretas, que no serían mejores que los de la cumbia villera, con un sincretismo musical horrible, y de ahí salió el tango. El despreciar esas pequeñas cosas de la cultura popular, que después pueden terminar creando géneros musicales increíbles, es una operación muy stalinista de nuestros intelectuales, que las llaman un producto menor porque no están en ningún lado de prestigio, porque vienen de la villa y no de un centro homologador de ideologías y esencias.

—Eso sería un poco el revés de lo que dice Jan Mukarovsky sobre cómo las formas de la alta cultura, con el paso del tiempo, son tomadas por otros grupos más abajo en la escala social.

—No creo que sea al revés; la música con la que se manejan estos chicos de la cumbia villera viene desde allá arriba, porque es un camino de ida y vuelta; el problema es cuando vos no estás escuchando lo que te devuelven... hay unos pibes adentro de una villa, que se falopean, que están dados vuelta, limados, pero están produciendo algo con eso que vos mandaste hace muchos años, a través de la televisión o el medio que haya sido, y vos lo despreciás como diciendo «yo les entregué un tesoro, mi música era bárbara, y mirá la mierda en que terminó». Esa actitud de soberbia es la que destruye la posibilidad de que la música se recree, siga creciendo y vaya a algún lugar... con esa soberbia sos como esa viejas de barrio Norte que no quieren que le toquen al hijo, y que si éste se entregó al desenfreno, le cierran después la puerta, en vez de hacerse cargo y aprender, de la transformación de ese hijo pródigo, convertido en una mierda, muchas cosas de la vida... De lo que estoy hablando es de la imposibilidad de generar una verdadera cultura ar-



gentina; es algo que siempre está dando vueltas por ahí pero no termina de consolidarse porque desde las usinas productoras de ideología nos dijeron, por ejemplo, que el peronismo no existe y la cumbia villera tampoco. El peronismo es, si se quiere, la cumbia villera de las ideologías, pero es algo y esa es la verdadera discusión: por qué no hacemos queribles las cosas producidas por nosotros. Otros países hacen más queribles a sus productos y hablo de Perú, Bolivia, Chile. Por eso vemos que la cultura latinoamericana nunca está en la Argentina porque nos creemos que somos el primer país no latinoamericano de Latinoamérica. Es algo muy extraño: tenemos una producción cultural formidable, una cantidad de pintores increíbles y tres pintores uruguayos son mucho más que todos nosotros. Tal vez porque los argentinos son pintores que, como Kuitca, hacen un culto a la no pertenencia, como si fuese un pintor europeo que por desgracia está acá.

—Es el pecado original del que hablaba Héctor Murena.

—Sí, son eternos exiliados europeos y es una forma jodida. Mi obra tuvo más aceptación en la Argentina cuando salió una nota en *Modern Painter*, una revista inglesa que

se edita en Estados Unidos. Se enteraron de mi muestra en el Centro Cultural Recoleta porque la vio un norteamericano que llevó el catálogo a la dirección de la revista y por primera vez en 15 años hicieron una nota sobre arte argentino. Mandaron un crítico que me hizo una nota muy larga y eso produjo acá el síndrome Gardel: si de afuera dicen algo, vamos a prestarle atención.

—Más allá de la crítica, ¿tenés idea de cómo puede recibir tu obra la gente que no va a galerías, que quizás ni sepa que existen?

—No sé, lo que hay es un fenómeno político: mucha gente del peronismo me reclama la muestra, incluso la quieren incorporar a las campañas, pero yo huyo de ellos. El peronismo me asume como un pintor del peronismo, pero no soy un pintor del peronismo. Es más, la verdad es que yo no sé qué es el peronismo (risas).

—Hiciste la escenografía para una puesta de la “Eva Perón” de Copi. La obra no es muy amable con Evita, ¿cómo fue eso trabajando pensando en esa perspectiva crítica de Copi?

—Lo que descubrí, investigando y hablando con el director, es que en la obra hay mucho de la vida de Copi. Eva



Perón es, por momentos, la madre de Copi. Por eso, en el fondo es un homenaje respetuoso. Hay diálogos que son literalmente de la China Botana, la madre de Copi e hija del dueño de diario *Crítica*. Si bien hay muchas cosas del lado oscuro del poder, también hay algo de reverencia frente al carisma increíble de esta mujer; no es gorila en el sentido del gorilismo antiperonista que cierra puertas... más gorila fue la versión francesa que tuvo una visión más desamorada y cruel de Evita.

—Mencionaste el lado oscuro del poder, ¿un artista siempre se tiene que enfrentar a lo monstruoso, a la oscuridad?

—Y sí, un artista siempre está burgando en el lado oscuro. Si quiere que todo esté del lado de la luz, no resulta nada o resulta ese minimalismo que estuvo muy de moda en la década del 90 y que bartó a la gente con esa retórica del menos es más, haciendo cuadraditos de colores y sin enfrentar, como decía Lacan, a la muerte, a ese agujero de lo real, y entonces el arte empieza a tener más de bricolage que del drama de la vida. El arte siempre termina metiéndose con el lado oscuro, con ese agujero de lo real, porque el artista trabaja, más allá de lo imaginario, con lo

real, es como el nudo Borromeo de los lacanianos...

—¿Qué es el nudo Borromeo?

—Es un nudo que está en equilibrio permanente y lo conforman tres elementos: lo simbólico, que sería el lenguaje; lo imaginario, que es lo que uno ve, y lo real, que sería la muerte, lo inevitable, lo que no podés abordar de ningún lado. Lacan prefigura lo real como un agujero: hacés todas las cosas alrededor de ese agujero que es la muerte, lo real real. Si soltás cualquiera de los lazos, el nudo se destruye completo y yo creo que el artista siempre está involucrado en una especie de nudo Borromeo. Entonces, no podés salir de esa oscuridad, del agujero de lo real, y quedarte con el mundo imaginario, como si decoraras el mundo y te olvidases de que te vas a morir. El arte minimalista intenta disimular un mundo de tragedia, que es el mundo que estamos viviendo.



Santoro preparando una maqueta del avión Pulqui

Objetos voladores justicialistas

El camino de indagación por el mundo del peronismo no tiene fin para Daniel Santoro. Además de los cuadros y los dibujos, recientemente trabajó en la construcción de una escultura del Pulqui, un avión que formó parte de los sueños tecnológicos del movimiento político. Pero fue más que una escultura: fue un objeto al que Santoro y un grupo de escenógrafos del teatro Colón hicieron remontar vuelo. «Lo forcé hasta el límite de que sea un objeto real, pero es el límite, no termina de ser un avión. Es una interpretación del Pulqui. Lo probamos para darle un rango de heroicidad y que el objeto tenga un valor agregado, que no sea sólo un objeto artístico», le dijo el artista a Luceira. El «vuelo» (se lo remontó desde una camioneta) duró segundos. La historia del proyecto, llamado Objeto Volador Justicialista, se cuenta en

una muestra que Santoro presentó en el Museo Caraffa de Córdoba, que incluye un documental con la experiencia. Otro trabajo de Santoro también tiene que ver con el cine, esta vez de ficción: está realizando la escenografía para «Zenitram», una película que se basa en un cuento de Juan Sasturain sobre el primer superhéroe argentino. La escenografía es un «gótico justicialista», según Santoro. Con capitales españoles, los inversores sólo aceptaron como «argentino» un decorado con referencia al peronismo. «El único mundo real que logramos hacer es un mundo peronista», bromeó el pintor y recordó que Zenitram es Martínez al revés, nombre de un mingitorio antiguo cuyo inventor se llamaba Martínez y dio vuelta su apellido para bautizar a su creación en un intento de evitar la obviedad.

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





Poesía

“Sólo me deslumbra” y otros poemas

Rubén Sevlever



Sólo me deslumbra

*Sólo deslumbra
el canto circular
de las pulidas fuentes
en la muda plaza,
el paso tardo de los viajeros
de sí mismos,
la profundidad del aire
detenido en los pequeños jardines.*

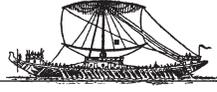
*Sólo me deslumbra el sol posado
en íntimas techumbres,
el humo deshilado
en cielos pueblerinos,
los surcos del camino meditado.*

*Sólo me deslumbra
lo que sin ruido
madura y resplandece.*

El poema no es

*El poema no es
este trozo de cielo,
esta veleta insomne,
esta paloma
describiendo círculos jubilosos;
no es tampoco
esta vista del Paraná,
plomizo y ciego,
inmerso en ensimismado
discurrir.*

*El poema no es esta arcaica moldura
picoteada por los gorriones,
—un dibujo grácil y fértil
en la memoria—,
y sin embargo es
todo cuánto en esencia ello contiene,
y «algo más».*



Estación

*Cultiva en lo que trae la excelente
brisa,
cultiva sin prisa lo que el clima
benigno
fugazmente te concede.
Cultiva en la dorada Cima,
esta semilla colmada
de contenidos anhelos.*

Las palabras

*Las palabras se comportan como los peces:
en lacios cardúmenes peinan las aguas,
se arremolinan en grises «rápidos»,
agrupan los escamados brillos
en ráfagas espejeantes,
desovan en lechos profundos,
y en cada unidad,
repiten la especie con alborozo genésico.*

La perfección

*La perfección es una pluma.
un dibujo grácil sobre el ala furtiva
de una mariposa.
La perfección es un resplandor
Velado, una leve fosforescencia,
un toque iridiscente en el capricho
de una nube.
La perfección es una hierba
que fugazmente despunta.
Es el cuerpo de la luz que aflora,
la huella de una piedra, el azul
del aire.*

La rosa

*Con su aura de pureza
—calma—, la rosa aflora.
Con su nimbo de silencio
—elocuente—, la rosa implora.
Con su simple naturaleza
—frecuente—, la rosa ignora.
Con su tallo erguido
—incandescente—, la rosa calla,
y en soledad se amuralla.*

Poemas al fin

*Poemas al fin, claves, criptas,
o islas,
frutos oscuros que oscilan
entre dos polos o líneas o ríos
—cruce fugaz entre vertientes
liminares—.
Poemas al fin, tal vez apoyos
para un salto que lo más real
inunda,
—precario instante vívido—,
puente o ranura de aire a aire
tendido.
Claustros o cisternas,
o finos alvéolos tenazmente
defendidos.*

Tránsito

*Una hebra de plata se inclinó en la frente,
una hebra de tiempo se dobló en la inmensidad.
Cuánta ansiedad en el verde que viene,
en el Oro, de otras agitaciones.*



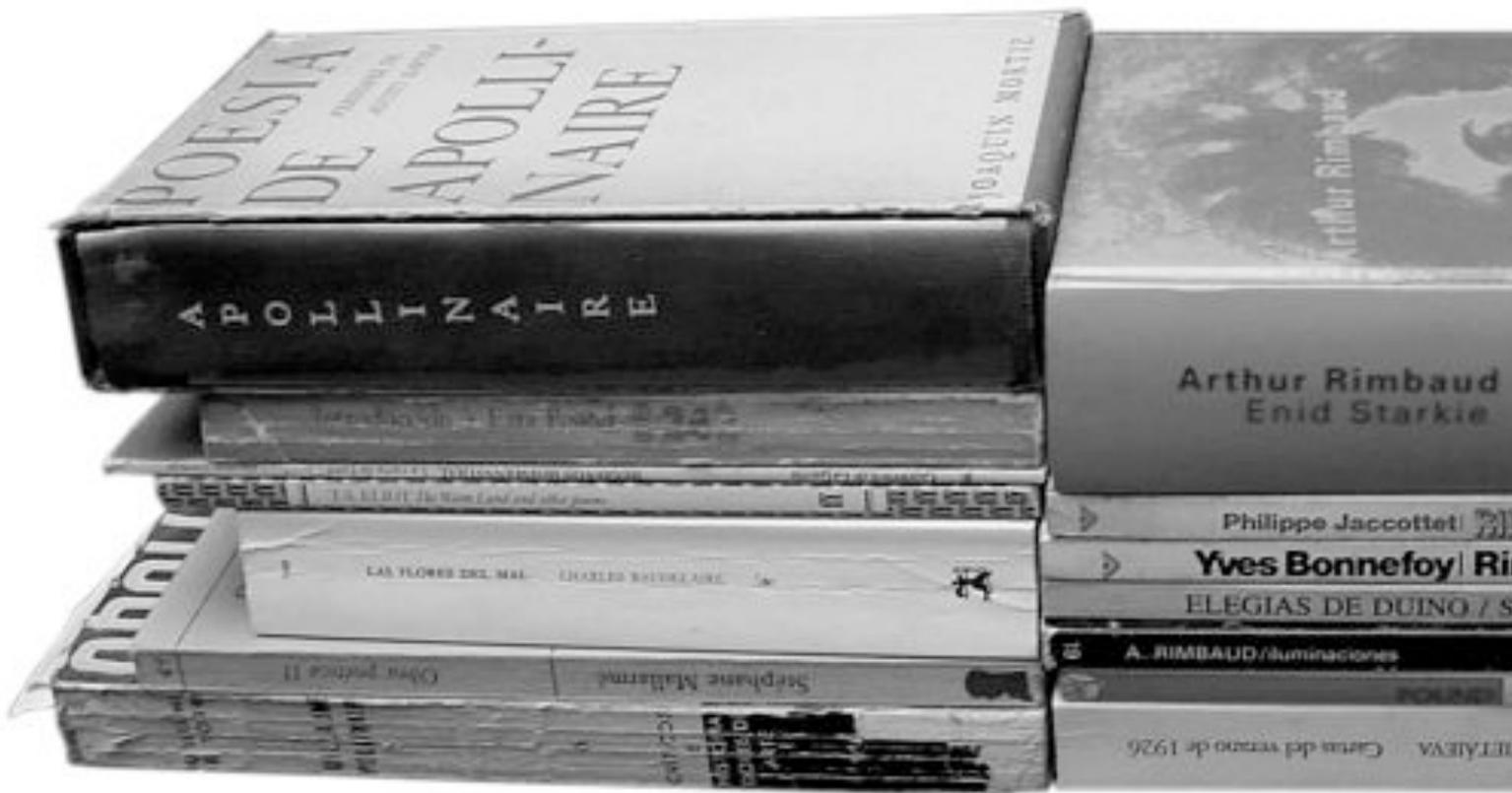
Opinión pública y poesía escondida

Uno de los pilares de la poesía moderna es su combate con el mundo, con la voracidad del espacio público. El ensayo de Dobry sigue las derivaciones de ese conflicto que fue tratado en el seminario «Poesía y periodismo» en el CCPE/AECI. Participaron María Teresa Gramuglio, Alan Pauls, Daniel Samoilovich, Pablo Makovsky, Osvaldo Aguirre y el autor

Hacia finales del siglo XVIII la existencia ya definitiva de un «espacio público» –vinculado a la consolidación de la prensa periódica, elemento central de la sociedad capitalista– establece una crisis inédita entre el ámbito de lo privado y el de lo colectivo. En algunos autores de la Ilustración aparece formulada esta oposición entre «reino interior» y «acción exterior». El historiador Reinhart Kosellek («Le règne de la critique», Minuit, París, 1979) estudia esta conceptualización en la obra de Hobbes: «La séparation entre intérieur et extérieur, ou, comme dit Hobbes, entre “actions extérieures” et “pensee intérieure” ... a de profon-

des racines dans la tradition occidentale»². Entre los principales antecedentes de esta oposición, señala a San Agustín y a Tomás de Aquino; para éste los hombres sólo tienen derecho a juzgar las acciones exteriores, pues únicamente Dios es capaz de percibir el interior.

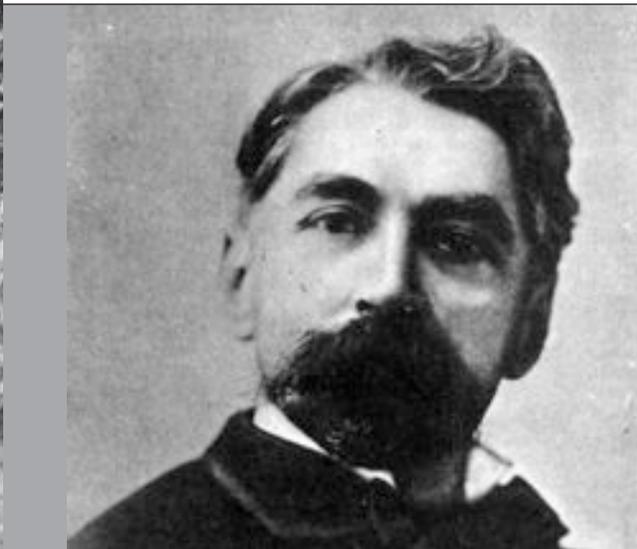
Esta cuestión había sido motivo de escisión institucional y provocación política en Lutero («De la autoridad secular. ¿Hasta dónde se le debe obediencia?», escrito en 1523). Para Lutero, aquellos que son interiormente piadosos –los verdaderos cristianos– no necesitan de las leyes seculares. La ley sólo rige para el orden exterior: es lo que impi-



de o dificulta a los no cristianos –a los «malvados»– dar «libre curso a su malicia». Con los «no cristianos» Lutero se refiere a la masa; por eso es imposible gobernar el mundo según el Evangelio: «Intentarlo sería quitar las cadenas a las bestias feroces, por mucho que quieran hacerse pasar por animales domésticos» (la analogía entre el hombre y la bestia feroz es retomada por Hobbes en su famosa fórmula «el hombre es un lobo para el hombre»). Pero lo que interesa subrayar aquí es la forma en que, ya en los reformistas, la oposición entre vida interior y el mundo exterior se establece sobre un elitismo espiritual: el reino de lo inte-

rior está reservado a unos pocos, que no necesitan las leyes. Estas están dirigidas, precisamente, a aquellos que no son capaces de regirse por tales criterios y tienen tendencia natural a actuar como «bestias feroces». Es el único elitismo que será posible en el inminente mundo de la democracia y el capitalismo, puesto que, abolidas las jerarquías de cuna, deposita la condición aristocrática sobre una elevación del espíritu. Para los románticos, la estética se convertirá en algo sagrado en sí mismo. El aristócrata espiritual ya no será el buen cristiano sino el artista y, sobre todo, el poeta.

Debemos notar que, en el mismo momento en



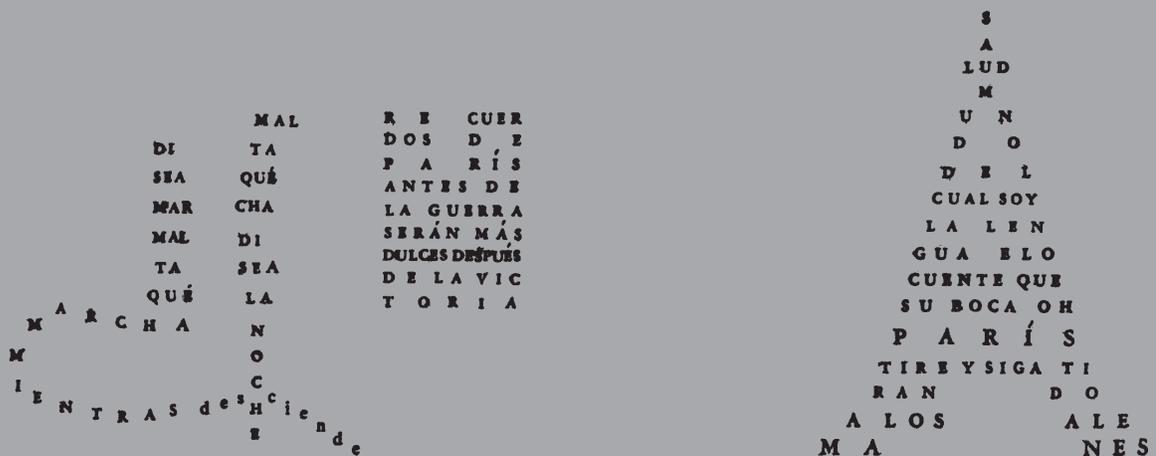
que la oposición interior/exterior se conceptualiza en un contexto moderno, el primero de esos términos aparece amenazado por el segundo. Como si lo interior fuera al mismo tiempo lo elevado, lo delicado, asediado por lo exterior como lo bajo, lo devastador. De hecho, la operación por la cual tanto en Lutero como en Calvino los verdaderos cristianos quedan enfrentados al Estado, como materialización del espacio público, deriva en un enfrentamiento entre los «puritanos» y los «políticos». El «puritano», en posesión de una verdad revelada, puede prescindir de todo apoyo exterior; el «político» es el que busca una neutralidad religiosa desde la que intentar incorporar un dominio cada vez más extenso a la «cosa pública». Hay toda una corriente, poderosa y no del todo extinguida, de la poesía moderna que enraíza fuertemente en esta oposición y muestra la actitud defensiva del poeta —cuya último refugio y su principal riqueza es la vida interior— frente al acoso creciente de lo público. El espacio público es voraz: avanza con pie firme y lo devora todo; el puritanismo es el antecedente del ensimismamiento del poeta, que busca por todos los medios poner distancia entre él y el mundo.

II

La asimilación entre vida interior y profundidad —que otorga la «superficialidad» al mundo exterior— es uno de los pilares de la poesía moderna. Al menos, de esa parte de la poesía moderna volcada en una actitud mística a la percepción de lo interior. La separación dieciochesca entre el puritano (el hermano, el divino) y el resto del mundo

(el charlatán, el burgués) fue consagrada por los románticos reservando a la belleza artística el valor sagrado que la misma religión iba perdiendo. La sociedad de la opinión pública es cada vez más laica; el sentido de lo trascendente se traslada a la estética³. En el simbolismo francés —una de las últimas fulguraciones relevantes del romanticismo— la oposición entre riqueza interior y banalidad del mundo alcanza nítida expresión; Lautréamont escribe, en el Canto I de Maldoror (estrofa 9): «Muchas veces me he preguntado si será más fácil de reconocer la profundidad del océano que la profundidad del corazón humano». Este ideal aparece tardíamente pero con fuerza en la poesía castellana: recordemos, por ejemplo, el primer cuento de «Azul», de Darío, en el que el «Rey burgués», que vive «rodeado de cortesanos, de retóricos y de maestros de equitación y baile», deja morir de frío al poeta («una rara especie de hombre») en el jardín de su palacio. El místico puede, siempre, convertirse en mártir.

La poesía, último refugio de la vida interior, es la escena de la singularidad y la individualidad. En el ámbito de la opinión pública la subjetividad queda nivelada por lo colectivo: el ideal periodístico es la objetividad, la noticia *tal cual sucedió*. Mientras que sólo en la poesía la subjetividad encontraría una forma única. En la línea de la poesía moderna de raíz romántica, cada poema busca su propia forma. De allí que, en muchas ocasiones, el asunto central de la poesía moderna sea la poesía misma. Por otro lado, buena parte de ese espacio público voraz existe bajo la apariencia de palabra circulante. El surgimiento y auge de la prensa pe-



riódica –fenómeno que se consolida de manera creciente y se convierte en elemento central de la sociedad moderna a lo largo del siglo XIX– pone al poeta en la situación de defender su único instrumento de trabajo, la palabra, de su ya inevitable vulgarización, de su corrupción en el mundo.

Lo que hoy llamamos «literatura», asimilada sobre todo a los géneros narrativos, se incorpora a un movimiento afín al de la prensa periódica, inicia su camino hacia la *industrialización*. En la poesía, en cambio, se toma la actitud opuesta: toda la poética del simbolismo –de Mallarmé y Rimbaud–, puede leerse como una reacción *contra* la literatura. Mallarmé desarrolla una estrategia del hermetismo como reclusión: para que la poesía no se vulgarice, la esconde (dentro de la poesía misma). En Rimbaud, como abandono, como renuncia, no sólo a la poesía sino a toda actividad intelectual. En la misma órbita está el «Art Poétique» de Verlaine, que empieza pidiendo «De la musique avant toute chose» y se cierra proclamando que «tout le reste est littérature». La intención de adscribir la poesía antes a la música que a la literatura, actitud característica del simbolismo, muestra el giro por el cual las formas abstractas aparecen como menos corruptibles por el espacio público, precisamente por su negatividad, por su inutilidad práctica para transmitir información (incluso información *emocional*). A partir de la década de 1910, las primeras vanguardias llevarán este ideal de negatividad y abstracción hasta su extremo. Hugo Ball, uno de los fundadores de grupo Dada, amigo de Paul Klee y de Kandinsky, escribe unos «poemas fonéticos» en una

lengua inventada, que lee en el café Voltaire, en 1916, según su propio testimonio «como si fuese un canto llano litúrgico». En su autobiografía, «La huida del tiempo» (1927), justifica esos ejercicios: «En esa especie de poesía-sonido uno renuncia –clausura, guarda y empaca– a la lengua que el periodismo ha contaminado y vuelto imposible. Se repliega uno a lo más profundo de la alquimia verbal». Así, en el germen mismo de la vanguardia reaparece el ideal mallarmeano de la poesía como alquimia, de la profundidad y la renuncia al lenguaje vulgarizado por el periodismo.

III

El cultivo del reino interior aboca a una exacerbada autocontemplación. El pasaje de Lautréamont que hemos citado sirve para ilustrar la raíz de una de las vetas más cultivadas por la poesía del siglo XX: la convicción de que en el mundo exterior no hay nada tan fascinante como la propia vida interior. El romanticismo francés, Rousseau sobre todo, había indicado el camino; en un pasaje de los «Paseos» se lee: «¿De qué se goza en situación semejante [un paseo solitario]? De nada ajeno a uno, de nada sino de uno mismo y de su propia existencia; mientras dura ese estado, se basta uno a sí mismo, como Dios». Divinización del paseante meditativo, prefiguración del flaneur baudeleraiano. Marcel Raymond⁴ muestra el modo en que Baudelaire traza una nítida oposición entre el «didactismo», la «herejía de la enseñanza», «cuyo efecto –dice Raymond– consiste en encadenar el poema a la tierra, a la prosa, en fijar nuestra atención intelectual e impedir «ese rapto del alma»,

esa «aspiración humana hacia una Belleza Superior» que sigue siendo el principio y el fin de la poesía». Tenemos aquí un vislumbre, entonces, de esta triple polaridad: lo interior es profundo y verdadero, y debe ser cantado por la poesía; lo exterior o público es mundano y superficial, y pertenece al ámbito de la literatura y el periodismo. «La poesía baudelairiana –agrega Raymond– dirigiéndose menos al “corazón que al alma”, al “yo profundo”, intenta conmovér, allende nuestra sensibilidad, las regiones más oscuras del espíritu». Profundidad, oscuridad como territorios propios de la poesía: aquello que, por ser más profundo, más lejano al mundo exterior, es el último refugio seguro de lo privado, de lo individual.

Según Raymond, Mallarmé da nueva vida a esa tradición: «...el “descubrimiento” de Mallarmé consiste sobre todo en haber llevado la luz de la conciencia hacia un instinto al que se abandonaban espontáneamente, antes que él, la mayoría de los grandes poetas (...) es posible hallar entre los preciosistas de otro tiempo, un Scève, un Tristan (...) ejemplos de esta poesía que se aleja celosamente de lo real sensible, de las cosas de fuera y se elabora, en recipiente hermético, como una quintaesencia». En Mallarmé toma definitivo impulso y fundamento la tendencia del poeta al encierro, que tendrá como uno de sus resultados más importantes un fuerte sesgo de ensimismamiento en el lenguaje mismo. En su proceso de aislamiento el poeta arrastra a su instrumento, la lengua, en una paralela dirección de ruptura con respecto al mundo. De esta forma, la lengua poética experimenta una pérdida constante de referencialidad; pérdida que, lejos de ser sentida como un desgaste, aparece como una liberación: el poema se refugia en lo interior, la lengua poética en su significante. Paul de Man⁵ estudia la modulación de este fenómeno en Rilke (quien, precisamente, denomina interioridad a esta parte sustancial de su poética): «En el nivel del lenguaje poético, esta renuncia corresponde a la pérdida de una primacía de significado localizada dentro del referente y da lugar a una nueva retórica de la “figura”. Rilke llama también esta pérdida de referencialidad con el término ambivalente de “interioridad” (Innen entstehen, Weltinnenraum, etcétera), que no designa entonces la autopresencia de una conciencia, sino la ausencia inevitable de un referente fiable. Designa para el lenguaje de la poesía la imposibilidad de apropiarse de algo, ya sea de una conciencia, de un objeto o de una síntesis de ambos (...) esta pérdida

de sustancia aparece como una liberación (...) A partir de los “Nuevos poemas”, la poesía de Rilke vivirá en la euforia de esta libertad recuperada (...) ¿Pero puede una poesía, incluso la de Rilke, esgrimir la pureza de semejante ascesis semántica? Algunos de los poemas alegóricos de Rilke, como «Orfeo. Eurídice. Hermes» o la «Décima elegía» de Duino, tematizan programáticamente la renuncia en un modo narrativo, contando la historia de esta renuncia».

IV

La «ascesis semántica» de la que habla Paul de Man relaciona el cultivo de la interioridad con la adhesión al hermetismo. La pérdida de referencialidad es, en el poema, un movimiento semejante al apartamiento del mundo en el ejercicio místico. Esconder la poesía dentro de la lengua, en su pliegue más secreto, aparece como el ideal del poeta moderno. Es un concepto cercano a lo que George Steiner⁶ denomina la «palabra faltante». Según Steiner, «la gran brecha en la historia de la literatura occidental ocurre entre los primeros años de la década de 1870 y el fin de siglo. Separa la literatura que habita la lengua como su propia casa de las letras cautivas en la cárcel del lenguaje». Con el «soneto en ix» y los «Éventails» de Mallarmé, en un arco de poco más de veinte años –de 1868 a 1891–, «se inaugura una nueva etapa en la literatura y en la conciencia lingüística occidentales (...). La lengua establecida –he ahí el enemigo. Para el poeta la establecida es una lengua atestada de mentiras. El uso corriente y cotidiano la ha hecho rancia». Está claro que la «Carta de Lord Chandos», escrita por Hofmannsthal en 1902, forma parte de este movimiento. En Hofmannsthal el desgaste del lenguaje («las palabras crean confusión, las palabras no son la palabra») conduce también hacia el reino interior como último refugio: «son remolinos que (...) me llevan a mi propio ser y al sosiego más profundo». El descrédito del lenguaje hace superfluo e inútil el esfuerzo de escribir. Para Steiner, la máxima formulación de este síntoma aparecerá en el «Acto sin palabras» (1964) de Samuel Beckett, que «representa el desenlace lógico del conflicto entre la significación privada y el enunciado público».

V

La tendencia a apartar el poema de la palabra circulante –del «didactismo»– derivó en una guerra del poeta contra su propio instrumento, el lengua-

je. La poesía del siglo XX está atravesada por una delicada operación en la cual la poesía intenta recortar o re-crear su propia lengua. Se trata de la consecuencia más sutil pero también más poderosa del aristocratismo espiritual del poeta: su lengua, la de su poema, no puede ser la misma que la del periodista o incluso de «la» literatura. La poética del reino interior, de la subjetividad, se amalgama así con un aristocratismo cercano al formulado por Nietzsche, quien veía en el periodismo «una enfermedad histórica». Nietzsche basó buena parte de su pensamiento en la desconfianza hacia el igualitarismo y el desprecio al «ascenso democrático de las multitudes». Antiigualitarismo y justificación estética del mundo son dos ideas que se determinan entre sí. Rechazo de la democracia y melancolía: dos actitudes que el poeta del siglo XX hereda y lleva al interior de su herramienta, el lenguaje.

Veamos algunos ejemplos de la rebelión del poeta contra la lengua. W. B. Yeats: «Yo no tengo lengua sino imágenes, analogías y símbolos». Gotfried Benn, en «Morgue» (1912), mezcla frases hechas —como «hermosa juventud», «la felicidad del primer amor» o «fe, amor y esperanza»— con imágenes de despojos humanos, cadáveres y enfermedades, en lo que es una parodia muy corrosiva de lo que se entiende por «lenguaje poético». Stefan George, quien se proponía dar al alemán una sensualidad y un espíritu clásico inspirado en los poetas griegos, declaró que su ideal era «expresarse en una lengua que fuera inaccesible a la multitud profana». Paul Valéry declara que «en el arte moderno, desde hace más de cincuenta años, uno encuentra, cada cinco años, una nueva solución al problema del choc que la obra debe ejercer sobre el lector». Apollinaire, en los «Caligramas»: «El hombre busca una lengua nueva acerca de la cual ningún gramático sería capaz de decir nada». T. S. Eliot, en «Miércoles de ceniza» (1930), habla de una «lengua sin palabras y una palabra sin lengua». Louis Aragón, en «Ojos de Elsa» (1941): «La poesía existe gracias a una creación siempre nueva de la lengua, que hace romper las estructuras del lenguaje, las reglas gramaticales y el orden del discurso». Saint John Perse dice buscar «la sintaxis del relámpago» para «abrir nuevos caminos hacia palabras nunca percibidas»; y enuncia que «el primer requisito de todo comportamiento literario es el lujo de lo inhabitual».

De este modo, la poesía del siglo XX dibuja una

tendencia hacia la posición apocalíptica. Frente al aplanamiento y el igualitarismo de la cultura de masas, el poeta prefiere reservarse un lugar aparte, aunque eso suponga una escasa divulgación de su obra y un confinamiento en circuitos gremiales. El poeta moderno adoptó figuras semejantes a las del científico (que es, en cierto modo, el alquimista de hoy): con una parcela limitada pero profunda de conocimientos, dueño de un lenguaje formalizado que sólo los iniciados manejan, encerrado en un gabinete que permanece relativamente aparte de la cultura de masas. A partir de mediados del siglo XX, cuando la fuerza intrínseca de las vanguardias empieza a agotarse, la poesía buscará caminos de vuelta hacia el mundo, posibilidades nuevas de integración. Pero, después de casi un siglo de haber abandonado sus instrumentos tradicionales y de cultivar la distancia respecto del ámbito de la opinión pública, la empresa no era fácil. Las diversas formas de coloquialismo de la poesía contemporánea forman parte de ese nuevo derrotero. La extrema vulgarización de la lengua de la calle aparece, en un movimiento paradójico, como objeto de interés artístico. Es, al tiempo que un intento de volver al mundo, el último grado de rebelión del poeta: contra la poesía misma y sus usos, contra los guiños entre iniciados y cualquier resto de prurito estetizante. Es la búsqueda de una vía nueva ante el agotamiento de los caminos ya recorridos, incluso el de la distancia, el hermetismo y la reclusión.

Notas

- 1 «Dentro de ese orden político y social prefigurado durante la fase mercantil del capitalismo (...) se desarrolla también ahora vigorosamente el segundo elemento constitutivo del marco del tráfico tempranamente capitalista: la prensa. Los primeros periódicos en sentido estricto (...) aparecen con periodicidad semanal al principio, y diariamente ya a mediados del siglo XVIII». J. Habermas, «Historia y crítica de la opinión pública», Ediciones G. Gili, Barcelona, 1990, p. 58. Y también: «Esa capa “burguesa” es la verdadera sostenedora del público, el cual es, desde el principio, un público de lectores» (idem, p. 61).
- 2 La edición original alemana, «Kritik und Krise», es de 1959.
- 3 Acerca de esta cuestión es imprescindible el libro de Ph. Laoue-Labarthe y J.-L. Nancy, «L'absolu littéraire, Théorie de la littérature du romantisme allemand», París, Seuil, 1978.
- 4 «De Baudelaire al surrealismo», Madrid, FCE, 1983 (edición original francesa de 1933, revisada en 1952).
- 5 «Tropo (Rilke)», en «Alegorías de la lectura» (1979), Barcelona, Lumen, 1990.
- 6 «Después de Babel» (1975), Madrid, FCE, 1980.



Entrevista: Jorge Fandermole

“La canción es un género poderoso”

Pablo Makovsky

El cantautor, que presentó su disco «Pequeños mundos» en el CCPE/AECI, habla del proceso creativo en la música y de la distinción entre canción y producto editorial

lucerna | verano 2005/2006 | página 40

Porque alguien, en la Aduana o quién sabe dónde, borró los rasgos gráficos originales del apellido de su abuelo y lo tradujo según su oído, el holandés Van der Mole devino el litoraleño Fandermole. El nombre, apretado en su vieja cáscara extranjera, se ha ido amoldando al paisaje de la

canción rosarina y su sonido oscila en la penumbra del signo como esas palabras del tango que a esta altura significan antes un ambiente, una atmósfera, que la alusión a algo en particular. Jorge Fandermole apenas si habla un poco del Van der Mole que se diluyó en su nombre y hasta prefiere



el breve «fander» que se corta en la arroba de su dirección digital.

Nació y creció en Andino. Y dice que hace como treinta años, mientras estudiaba en la Universidad, trabajaba de chofer de ambulancia. Viene enfundado en uno de esos equipos de gimnasia de tela sin

tética, porque salió hace una hora de Granadero Baigorria y tiene que recoger a su hijo en algún lugar de Rosario... Nunca anda por los bares, dice, y se sienta de espaldas a la puerta que da a calle Córdoba, en una mesa redonda y pequeña, en un recinto cargado de la incandescencia gris y fría del

día. La primavera empezó hace dos semanas, pero cuando se abre la puerta entra un viento húmedo y destemplado que Fandermole ahuyenta estirando un brazo y cerrando la hoja de vidrio y madera por la que se cuela una luz plomiza.

La canción, claro. El reportero le pregunta por la canción, acaso por esa cosa melómana de haber ido descubriendo en canciones —que no necesariamente son de Fandermole— la clave de los días grises y los días luminosos. «Cuando yo era chico —dice Fandermole— las cosas que de alguna forma me empezaban a gustar, por otro lado me llevaban a experimentar. Es decir que la canción como género, como forma expresiva, siempre me resultó muy movilizadora y no me daba cuenta por qué, pero las escuchaba y las quería tocar. Entonces mi maestro me enseñaba a tocar algunas, otras no me daba bolilla, porque de alguna forma se alejaban del plan».

—¿Quién era tu maestro?

—Un tanguero, un músico bandoneonista de mi pueblo, Andino. Era el que me enseñaba música, teoría y solfeo y me enseñaba guitarra, los inicios, lo que él sabía. Pero también me enseñaba cuestiones del folklore, determinados rasguídos y formas de música de ciertas regiones: chacarera, gato, cueca... Y de a poquito la canción era como el leitmotiv del aprendizaje. En mi cabeza las unidades de aprendizaje eran las canciones, no era el libro de técnica de guitarra. Eran como unidades de análisis.

—¿Hablamos siempre de canciones tradicionales?

—Sí, uno escuchaba a Cafrune, a Falú, a Yupanqui... Y esas formas breves me resultaban muy atractivas. Para esa misma época estaban los grupos americanos que hacían rock and roll, los Beatles, que yo apenas empezaba a conocer. Y para la misma época estaban Sandro y los de Fuego. Y uno escuchaba todo y un poco quería tocar todo. Casi por los mismos años acá empezaban los Gatos Salvajes. Las primeras cosas del rock en castellano, los boleros. Era una mezcla. Pero principalmente folklore. Lo que te decía: esa cosa breve de la canción eran como unidades experimentales para mí. Por otro lado empezaba de un modo muy

elemental a darme cuenta de la diferencia entre la complejidad de ciertas letras.

—¿Por ejemplo?

—Bueno, dentro de la canción urbana escuchabas «Piti, piti, piti, qué le voy a hacer, estoy enamorado». Y por otro lado: «El viejo río que va, cruzando el amanecer, como un gran camalotal, lleva la barca en su loco vaivén». Después aparecían cosas que me volaban la cabeza, no sé si por una cuestión poética o la conjunción de lo poético y lo vocal, cuando apareció la «Zamba azul», por ejemplo: «Como limpio amanecer era tu pollera azul. Cielo por la zamba...», que lo interpretaban Las Voces Blancas, un grupo fundamental en cuanto sonido vocal. Del mismo modo trataba de sacar en la guitarra, suponete: «Con un torrente gris de palomas y una canción de verano y remos, con una lluvia de sol y aromas se va la tarde, novia del tiempo». Lo cantaba Cafrune y yo no sabía de quién era. Después de mucho tiempo aprendí que eso era de Aníbal Sampayo, que es un tipo grossísimo a nivel de composiciones. Entonces de a poco me iba dando cuenta de qué me producía esa conjunción de música y palabras, que en determinado momento me emocionaba de una forma muy primitiva y con el tiempo se transforma en una emoción muy consciente: saber qué te emociona de qué cambio armónico o de qué verso. Pero, finalmente, creo que ese género tan movilizador me fue llevando a copiarlo, en el sentido de que uno empieza copiando y... sigue copiando...

—Como en le célebre sentencia Oscar Wilde:

«Los malos escritores pretenden ser originales; los buenos saben de dónde copiar».

—Probablemente así sea, yo muy conscientemente en determinado momento me fui tomando el trabajo de copiar cierta influencia. Hasta te diría que primero me llega Serrat y después la poesía española. Porque, a ver... El año pasado hicimos un laburo con Carlos Casazza fundamentando la importancia de un festival de la canción como portal del Congreso de la Lengua. Finalmente se desistió de la idea pero uno de los argumentos que creo más poderosos de los que esgrimíamos es que la canción como género «menor», como siempre se la ha considerado, es en realidad un vehículo. Primero, es un gran movilizador de sen-

sibilidades, creo que es un género poderoso, capaz de llevar a una comunidad el lenguaje poético y dejar que el lenguaje poético ingrese o atraviese la lengua cotidiana, porque la gente no se encuentra con la poesía por los libros, se la encuentra en la letra de las canciones. Digo que la principal causa de que alguien cante un verso es a través de la canción.

—Bueno, el tango, hasta la década del 50, no sólo puso en boca de todos la poesía, sino una suerte de sistema de conocimiento...

—Claro, es absolutamente cierto. Por ejemplo mi viejo, que cantaba tangos, es el que de alguna forma me asignó o me habilitó la voz cantante. Él cantaba y yo cantaba, incluso cantaba sin saber exactamente lo que estaba cantando, porque era muy chico. A lo mejor a los cuatro o cinco años cantaba cosas cuyo significado no conocía. Hace poco, en *La Isla de los Inventos* estuvimos haciendo el legado musical a nuestros hijos y yo retomé una canción que era de las primeras que mi viejo me enseñó, «La Calesita», de (Mariano) Mores y Cátulo Castillo, pero en aquél entonces era como si la cantara en catalán, porque una parte la entendía y otra no. Entendía: «Llora la calesita en la esquinita sombría y hace sangrar las cosas que fueron rosas un día» y, claro, una parte de la imagen a mí se me escapaba: «las cosas que fueron rosas un día». Yo lo decía por su musicalidad y, por otro lado, «sombria» no sabía exactamente qué quería decir, pero yo la cantaba. Y está bueno porque esas cosas se fijan en la canción y después uno puede volver sobre eso.

—La canción sería entonces eso de poder apropiarse de algo que no entendemos del todo, ni sabemos bien qué es.

—Claro, porque es una de esas cosas que se van olvidando y se van retomando. Porque después yo me olvidé de que cantaba «La calesita». Y cada vez que la recordaba me acordaba distinto, porque tenía una visión diferente de lo que decía...

—En una entrevista, Jaime Roos decía que él tenía una concepción «beatle» de la canción, más allá del marcado sonido folklórico de sus composiciones, pero que su concepto de composición era «beatle».

—Bueno, me parece que eso es asumir seriamente una influencia muy importante, que el tipo la asume con absoluta inteligencia, me parece que el concepto beatle de la canción excede el de compositor, porque ese concepto tiene que ver con la canción como un producto donde además interviene no sólo un compositor, sino varios y, por otro lado, hay un concepto de poner la canción de una cierta manera a la audición de la gente. Por eso, cómo hubieran sido las canciones de los Beatles si no hubiera estado el productor George Martin. Me parece un concepto muy inteligente, porque está tomando a lo mejor, no sé si lo quiso decir de esa manera, a la canción como ese producto definitivo que es el tema por los Beatles, tal cual como uno lo conoce. Lamentablemente, por una cuestión de influencia, yo no he podido pensarlo así, entonces, tengo escindida, básicamente, la composición de una canción en relación a un producto editorial. Para mí son como dos unidades distintas: una canción está terminada cuando uno puede tocarla y cantarla en forma básica.

—Las mejores canciones son las que resisten los tratamientos más rudimentarios, como decía Leonard Cohen

—Y también los más complejos. La canción es una voz que canta con una resultante armónica vaya a saber de qué tipo que le sirve de fundamento. Una melodía con palabras con un soporte armónico. Por eso siempre la pienso con guitarra, con piano, y me parece que sé de todos modos que es algo más simple que eso, que en realidad es una voz que canta, nada más.

—Y ese cantar, ¿no tiene que ver con el idioma? O sea, es una voz que canta pero en un idioma muy particular, que no es necesariamente el español. ¿Una voz del litoral, del Río de la Plata?

—No, yo creo que a la canción hay que pensarla en una especie de lenguaje múltiple. Por supuesto que en la sensibilidad de uno está la lengua materna y hay como una especie de pico importante, pero a nivel de lo que provoca sensiblemente, no sé por qué, pero hay un sistema intuitivo vehiculado en la canción. Cuando con un rudimentario inglés uno escucha a Sting o a Peter Gabriel, o a cualquiera de esas voces que tienen una carga especial, la canción

llega y después uno a lo mejor se toma el trabajo de traducirla. Pero golpea igual, porque hay una fuerza especial en la voz cantante, en la voz que más toma la palabra, no la cotidiana, sino una extra-diaria, digamos, y a mí me parece que esa voz cantando es la que obliga a otro tipo de atención.

—¿Y no influye en eso algo del territorio? Un habla particular, como en los casos de esos cantantes cuyas canciones se sostienen en un piano, una guitarra y una manera de cantar que es más una forma de «hablar» los temas que de cantarlos. Paolo Conte y su piano, Yupanqui y su guitarra...

—Bueno, ¿pero cuánto de ritual tiene el lenguaje que está cantado? Yo confío mucho en esa función de médium del tipo que canta con un lenguaje que inclusive no tiene por qué servir en todos los aspectos a un idioma en particular. Confío mucho en la palabra sin sentido que se canta, porque hay una fuerza ritual en la palabra cantada que excede de la cuestión de la sintaxis...

—En la pregunta anterior no me refería a algo vinculado a cierta cosa nacionalista, lamentable, sino a un hablar que funda la misma canción, el mismo cantante. ¿Hasta qué punto Zitarrosa no inventó a los uruguayos; o el tango, el habla del Río de la Plata?

—Bueno, está bien, pero cualquier lenguaje con cierto poder, funda. Habría que ver dónde está ese poder, porque está como disgregado, por eso vos mencionaste el piano.

Entonces, ese producto complejo que es la canción: ¿cuáles son sus lugares de acceso? Mis alumnos dicen: quiero hacer tal tema, y resulta que es un tema de rock sinfónico. Y qué es lo que más te impacta, le digo. Y me dice: los graves y la orquestación. Y entonces, ¿estás buscando reproducir lo que te impacta de eso que suena? ¿Y cómo lo vas a hacer con tu guitarra criolla? Hay una cosa que es producto. Por eso confío mucho en esa división del producto básico canción y del producto editorial. De todos modos, eso de que hay una cosa fundante en el que dice me parece que sí, que es así.

—Mencionabas esto de que se considera la canción como género menor...

—Primero, porque alguna vez alguien expresamente deja claro, creo que fue Sábato, lo que se vislumbra en el ambiente académico: la letra de la canción no es considerada poesía, no está tomada y estudiada en el ambiente académico en ningún lugar, es decir que la letra de la canción es como una suerte de pariente pobre de la poesía, si se quiere. Por otro lado, la canción como género, y la canción popular, que es una división muy clara y tiene que ver con el modo de creación y de transmisión, tampoco tiene su lugar en el ambiente académico. Desde la literatura no se la considera y sí se reconoce en algún momento que cuando uno dice: «Algo se mueve en el fondo del Chaco boreal» hay un quilate, una carga poética importante en la frase: «Sombras de bueyes y carros buscando un confín», por ejemplo. Pero sin embargo, ese lenguaje no está considerado en el ambiente académico. Y si no me equivoco creo haberle escuchado decir a Sábato que es un género menor.

—Quizás la canción tampoco necesita ser poesía. En una entrevista que Juan Cedrón le hace a Raúl González Tuñón en Buenos Aires, en 1970, éste dice: «Tanto Troilo como Pugliese, los dos me dijeron las mismas cosas cuando yo les llevé poemas míos. Me dijeron: “Pero viejo, esto es poesía”. Ellos se olvidaban que toda letra de tango es poesía. Pero yo sé lo que querían decir y tenían razón».

—No, yo creo que la letra de una canción no necesariamente tiene que ser una poesía. Hay hermosas canciones hechas en base a algo que desde el punto de vista literario uno podría decir: esto a lo mejor no se sostiene. A mí se me ocurre que la canción debe provocar, para que sea buena, un efecto poético. Pero ese efecto no lo sé definir... Vos lo escuchás y te inquieta, te emociona, te sensibiliza de una cierta manera, y no terminás de entender...

—Es el ejemplo que dabas de «La calesita»: algo que uno habita aún sin entenderlo.

—Sí, totalmente.

—Ahora, noté como dos tipos de canciones en tus discos. Una de las que más me acuerdo, paradigmática en este sentido, el «Huayno del Día», del disco con Lucio González. Canciones

que están más pegadas al género. Y después, otro tipo de canciones mucho más personales...

—*Por ahí algunas cuestiones me disparan muchas dudas y me alarma la posibilidad de tratar el quilombo que significa primero la clasificación, después el tema de los límites de género... Para mí el tema de las clasificaciones significa en sí un problema grave en el cual yo estoy involucrado, los demás están involucrados, es difícil ponerse de acuerdo con el otro, con los músicos, con los no músicos.*

Cuando uno dice esto es chacarera, esto no; o esto es zamba y esto es aire de zamba, en un punto todas las clasificaciones se desmoronan. Hay un punto límite de lo formal y yo, por ejemplo, del mismo modo en que acepto los límites tradicionales de la clasificación, acepto las rupturas de la tradición, y me resulta muy saludable entenderlo de ese modo...

—Eso se nota.

—*Y al mismo tiempo reconozco que los límites formales, lejos de ser límites, otorgan un grado de libertad impresionante. Eso es otra cosa maravillosa... Por ejemplo, ya el hecho de saber que la canción tiene una especie de duración standard que está más relacionada con el concepto del disco que con el de canción en sí misma es fantástico. Saber que los límites formales de ciertos géneros regionales están acordados por la coreografía, y que los podés romper. Si querés que la bailen te sometés. Y si no, no. Porque el tema del género, como mencionaste, tiene como particularidades. Si una zamba no tiene tantos compases, los tipos no la pueden bailar. Es muy cómodo saberlo, porque si te salís no estás matando a nadie.*

—Me refería a esas composiciones tuyas que están mucho más pegadas al género, hasta por la letra misma, que las que son mucho más «personales», más tuyas, desde la del Remanso Valerio hasta «Río Marrón». Ahí no sólo hay un tratamiento de la música, sino de la letra misma.

—*Sabés qué pasa, hay diferente tipo de laburo en las canciones. Porque me parece que es como cualquier actividad. Como el cocinar. Viste que cuando uno cocina se dice: ésta es una comida a la que le voy a tener que prestar*

más atención, en cambio esta otra es vuelta y vuelta. Y no está mal, es una comida rápida, pero es una buena comida... Y entonces, medio que usás los recursos y el lenguaje de manera distinta. Ni más ni menos.

—En notas de «La Nación» y otros medios he leído una apreciación que se repite: que tus canciones son mejor interpretadas por otros que por vos mismo. ¿Qué opinás de eso?

—*Opino que he tenido mucha suerte que intérpretes brillantes hayan tomado mis canciones y las hayan versionado mejor que yo. Eso me honra profundamente porque pone a la canción en otra voz, en otra sensibilidad y temperamento que la proyecta como expresión a lugares del sentimiento popular que tal vez no alcanzarían en la versión del autor. Lo que me pregunto es adónde apunta el comentario del crítico que hace esta afirmación tan obvia (afirmación que por otra parte no he visto extenderse a casos de artistas más prestigiosos o de una franja más central del mercado, aunque sean igualmente evidentes las diferencias con otros), ya que no es una reflexión estética sino una comparación más propia del mercado competitivo de los shows de televisión que de la idea de diversidad que debería regir en el arte.*

—Con respecto a tu sonido, que ha mantenido sus características desde hace unos diez años, ¿hay un concepto ahí? Me refiero a un concepto según el cual ese sonido está también «elaborado», como muchas de tus letras. Hago la diferencia a partir, por ejemplo, del disco de Chacho Muller, donde en el piano y la parte instrumental se percibe algo así como cierta «territorialidad» que en tus discos aparece acaso más «vestida».

—*En el sonido de un disco intervienen muchos factores: el color instrumental, la textura buscada, los arreglos y, en otro orden, toda la elección de frecuencias y niveles. Desde el punto de vista instrumental he seguido mis preferencias por los instrumentos acústicos (al respecto, lo más alejado de estos parámetros es «Mitologías», de 1989). Pero sinceramente, el criterio que ha regido habitualmente los arreglos fue el de la experimentación, a partir de la improvisación, sobre cada uno de los instrumentos a cargo*



de quienes los tocaron. Las texturas y arreglos se fueron armando en grupo, con un margen de libertad para la improvisación final sobre las tomas. En el caso de «Pequeños mundos» (2005), el cuidado fue más riguroso y es donde hubo más partes escritas para más instrumentos. Quisiera aclarar que los arreglos del disco de Muller fueron íntegramente escritos para todos los instrumentos y su ejecución controlada por el arreglador en la grabación, por lo cual la naturalidad del disco tiene que ver con una feliz interpretación, desde el lado de los arreglos, del carácter de cada tema. Es una forma de trabajo que me hubiese gustado abordar para todos mis discos.

—Al escuchar «La torcida» («Navega», 2003) me preguntaba si esta cualidad «torcida» de cierto género no es una de las características de tu estilo...

—Probablemente sí, creo que acuerdo. En ciertas oportunidades he presentado esa canción como un espejo de mi paisaje interior más íntimo. Torcer la regla es una posibilidad a la que uno no puede sustraerse. De cualquier modo, no sería honesto si no aclarara que la más de las veces estoy queriendo condicionarme a formas estrictas que no me son

familiares y me resultan muy atractivas. Uno no inventa nada. En realidad no hay tiempo para aprender lo que ya está inventado.

—Con el grupo que suele acompañarte (Carlos Casazza, Iván Taravelli, Rubén Goldín, Juan Perone, Carlos Aguirre en Paraná, entre otros) tienen recorrido ya un largo camino, ¿hay algún acuerdo con respecto al trabajo que realizan? ¿Pensaste alguna vez en trabajar con otra gente?

—En los últimos quince años he trabajado en proyectos breves o largos con muchísimos músicos. Los músicos generalmente acordamos estéticamente y operativamente para la realización de algún proyecto acotado y generalmente lo hacemos por el placer y la curiosidad de vincularnos con la sensibilidad del otro. Cada persona con la que te ponés a trabajar por primera vez no aparece por azar sino que te vincula alguna certeza o intuición que pasa por lo estético; inmediatamente uno empieza a respirar algo nuevo y emocionante; después, es como con todo, algunas veces quedan meros intentos y otras, productos bellos y perdurables.



Especial

Juan José Saer

Tres textos abordan la obra y la figura del gran escritor argentino. La idea del ciclo, algunos libros y la circulación transversal de la producción del narrador son los puntos de partida de los trabajos que ofrece Lucera en las páginas siguientes. Escriben María Teresa Gramuglio, Elvio E. Gandolfo y Nora Catelli



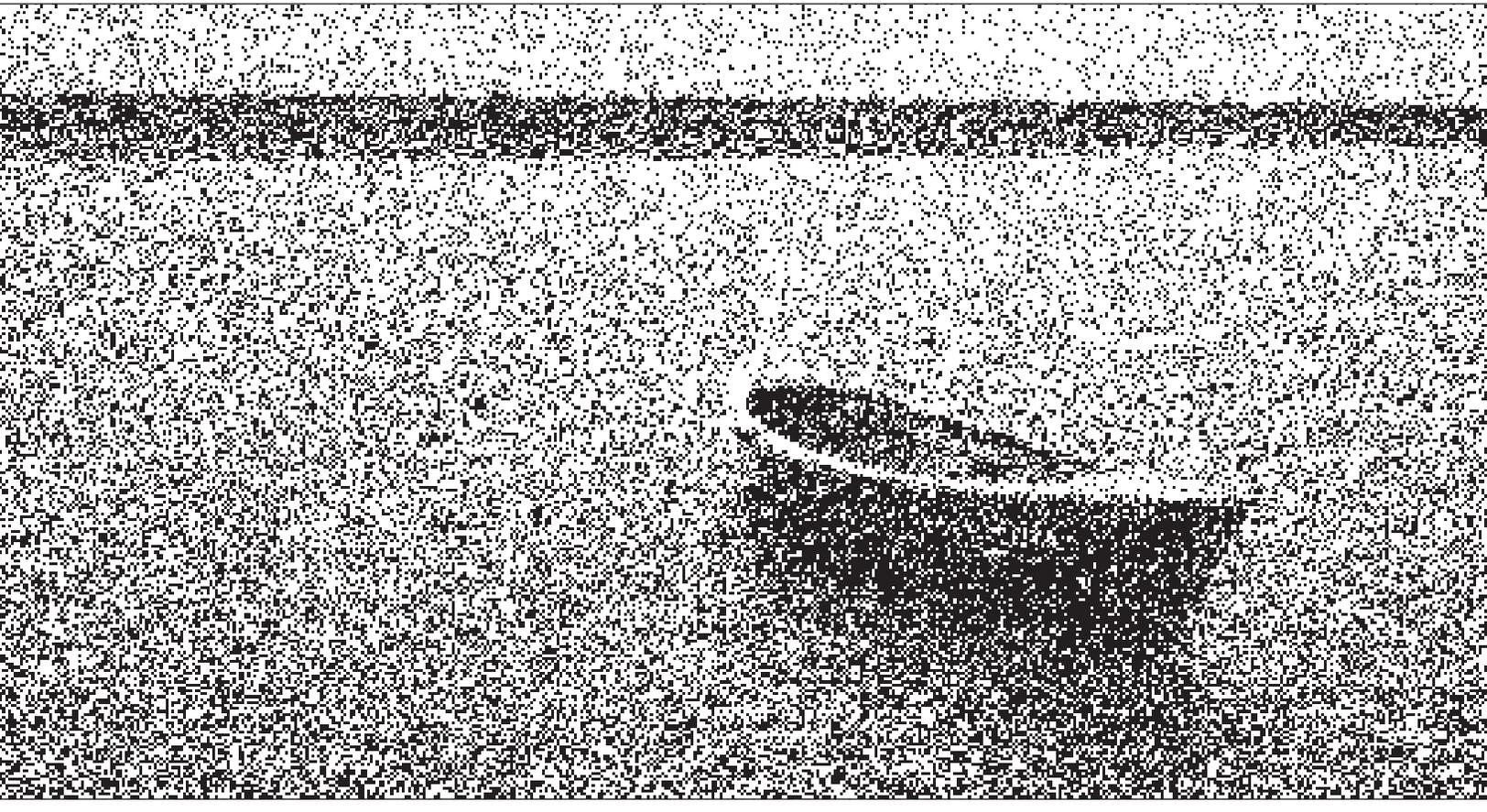
Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

La variación y el retorno

En las primeras páginas de «El río sin orillas», Juan José Saer empezaba contando el viaje que hizo a la Argentina para preparar el libro. Al descubrir que sus visitas tenían lugar casi siempre en primavera, y que cada una de ellas, desde la despedida en París hasta el reencuentro con los amigos en Buenos Aires, iba sedimentando la repetición de ciertos rituales, el relato convertía ese viaje, de algún modo, en todos los viajes. Le confería algo del eterno retorno, con su promesa engañosa de abolición del tiempo. Se aproximaba así a la figura del ciclo, que está tan presente en varias de sus narraciones: con la mayor densidad

simbólica, en los recomienzos múltiples –del relato, del año y del mundo– en una de sus grandes novelas, «El limonero real», cuyo título a su vez nombra un árbol portentoso que reúne todos los estadios sucesivos en un tiempo único; pero también en el regreso puntual de las orgías de los indios en «El entenado»; o en los diversos registros del cambio de las estaciones, como en las escenas del billar de «Cicatrices», o la tormenta que marca el fin del verano en «La pesquisa».

De hecho, «El río sin orillas», orquestado en cuatro partes, como una composición musical, sigue el orden de las estaciones del año. Se inicia



con la llegada a Buenos Aires en primavera, y sus cuatro movimientos –verano, otoño, invierno, y otra vez primavera– figuran el ciclo cósmico que hace renacer el mundo después del invierno, que en este libro corresponde, y no está de más recordarlo, al tema de la violencia en la sociedad argentina y a su culminación aberrante durante la dictadura militar. Y si en el plano figural ese ordenamiento sugiere un recomienzo, en la composición del libro alcanza además una culminación gozosa con la consagración de la primavera que lo cierra. Ahí, en ese final, los rituales del asado, con las crepitaciones del fuego, la llegada de los ami-

gos y el humo que se eleva desde las parrillas, uno de los motivos recurrentes más inolvidables de la narrativa de Saer, despojados con ironía de su supuesto carácter mitológico y casi místico, quedan sin embargo inscriptos como señal de algo que «repitiendo en un orden casi invariable una serie de sensaciones familiares, acuerdan esa impresión de permanencia y de continuidad sin la cual ninguna vida es posible».

En aquellas páginas Saer trataba también de situar la índole de ese libro sobre el Río de la Plata que tenía que escribir por encargo. No sería, decía, ni reportaje, ni estudio, ni autobiografía, sino



«un híbrido sin género definido» al que finalmente llamó «tratado imaginario». Se negaba a designarlo como *non-fiction*, y la razón principal para esa negativa residía en lo que hemos aprendido a reconocer como el núcleo de significación estética y filosófica más poderoso de su poética: la duda radical ante la posibilidad de alcanzar lo real por medio de la experiencia o el recuerdo. Esbozó entonces una idea de *ficción involuntaria*, que no puede menos que evocar la fórmula proustiana de la memoria involuntaria. Y concluyó que el encargo, en definitiva, lo obligaba a intentar un texto narrativo sin el elemento ficticio que suele predominar en el género, y por lo tanto a replantearse, una vez más, su estrategia de narrador. Al releer hace pocos días ese pasaje recordé que en uno de sus ensayos Borges decía que si atribuimos a un chino la metáfora «el incendio, con sus fuertes mandíbulas, devora el campo», imaginaremos un dragón, y pensaremos: «todo se les vuelve dragón a los chinos». Porque ante esas reflexiones sobre el género de «El río sin orillas», me resultó inevitable pensar «todo se le vuelve narración a Saer, toda la escritura se convierte para él en el arte de narrar». Si le

puso ese título —«El arte de narrar»— a su único libro de poemas, fue precisamente porque su idea de la narración no era equivalente a la de novela, sino que encerraba la utopía de una escritura que alcanzara, en la prosa o en el verso, por sobre la división tradicional de los géneros, la misma intensidad de lo que llamamos *poesía*.

Para ese arte de narrar desplegó en su obra un juego riguroso entre lo variable y lo invariable (algo que él veía en el *haiku*, y tal vez esa fuera una de las razones de su interés por esta forma), que transcurre entre la renovación constante de la composición de cada una de sus narraciones y el incesante retorno de unos lugares, de unos personajes, de una sintaxis, de unos ritmos y una cadencia de la prosa tan singulares que hacen que su escritura sea reconocible a primera vista. La clave de bóveda del conjunto aparece tematizada, una vez más, como en espejo, en un relato de «Lugar», el último libro de ficción que publicó en vida. En él Carlos Tomatis, refiriéndose a las páginas de un manuscrito encontrado dentro de un libro, dice: «Si se trata de un texto independiente, el hecho de que intervengan los mismos personajes... hace

El conjunto de las narraciones de Saer funciona a modo de una vasta «obra abierta»

que su autonomía sea relativa, y que la novela siga constituyendo la referencia principal, así que ese texto breve y otros que eventualmente pudiesen existir y fuesen apareciendo, formarían no una saga, para lo cual es necesario que entre los diferentes textos haya una relación cronológica lineal, sino más bien un *ciclo*, es decir, un conjunto del que van desprendiéndose *nuevas historias* contra el fondo de *cierta inmovilidad general*. Otra vez la figura del ciclo, aquí como cifra de la obra, y con ella la comprobación de que el conjunto de las narraciones de Saer funciona a modo de una vasta *obra abierta* que permite nuevas incorporaciones, remisiones, ampliaciones, avances y retrocesos. Una totalidad siempre en marcha, cuyo cierre parecía postergarse indefinidamente. Sólo la muerte de Saer pudo cerrarla.

Siguiendo esa pequeña tradición privada de los rituales del viaje que mencioné al principio, y con una entereza que no declinó nunca durante su enfermedad, Saer venía anunciando su visita para esta primavera de 2005 que se aproxima. Quiero recordar aquí esa entereza, que a los amigos nos asombraba, sobre todo a quienes conocíamos el trasfondo oscuro con que lo acechaba una conciencia de la muerte que a veces afloraba entre las manifestaciones más brillantes de su inteligencia y de su humor. Durante esos meses tan duros, nunca nos abrumó, ni con quejas ni con temores; por el contrario, nos transmitía cada pequeña esperanza de mejoría como un signo indudable de pronta curación. No sé, y no lo sabré nunca, si creía en lo que nos decía o si sabía que nos estaba mintiendo. Ahora pienso que tal vez ese era su modo de cuidarnos, de preservarnos de tanto dolor. El viaje, entonces, se dibujaba en el horizonte inmediato de nuestras conversaciones, y todo parecía indicar que sería muy especial: presentaría su nueva novela, «La grande», una de las más altas apuestas de su proyecto narrativo; en Santa Fe recibiría un título honorífico en la Universidad del Litoral; la ciudad de Rosario lo declararía *huesped ilustre*. Nos pare-

cía que esos acontecimientos condensaban, en lo estrictamente literario, la coronación de una obra inigualable; y por otro lado, aunque él fue siempre refractario a las recompensas oficiales, el reconocimiento de dos ciudades de fuerte gravitación afectiva en la «zona» que sus libros incorporaron a nuestro mundo, contribuía a que nos imagináramos ese viaje como una verdadera fiesta, que seguramente se completaría con los reencuentros de la amistad, tal como los dejó registrados en «El río sin orillas». Es difícil aceptar que no podrá hacer nada de esto, que su muerte nos deja «La grande» inconclusa y que tendremos una primavera sin Saer.

Y justamente el hecho de que «La grande», desde ahora su última novela, quedara inconclusa, reduplicó para mí, en un primer momento, el desconsuelo. Yo me decía: es como si se hubiera muerto dos veces. Pero algo que escribió Julio Premat me hizo notar que estaba equivocada: «la obra se termina –dice Premat–, pero involuntariamente fiel a sus postulados, no se cierra». Por eso, pienso ahora que quizá en este *non finito* haya algo de justicia poética. Que la publicación de «La grande», tal como él la dejó, sin terminar, en esta primavera, nos devolverá de otro modo a Saer, y con él, su zona y sus personajes entrañables, en un final para siempre abierto que tal vez nos consuele de la muerte y nos conceda, como todo gran arte, una tenue ilusión de eternidad. O, de nuevo con sus palabras: «esa impresión de continuidad sin la cual ninguna vida es posible».

Escrito para el homenaje a Juan José Saer realizado en la Facultad de Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de Rosario el 22 de agosto de 2005.



Saer

En el deseo de balance o relectura que provoca la muerte de un escritor, decidí en cambio leer al fin algunos libros de Juan José Saer que no había leído o no había terminado de leer: «La vuelta completa», «El entenado» y «El río sin orillas».

Primero los hojeé. Redescubrí entonces (algo que había olvidado), que «El río sin orillas» estaba dedicado a sus padres. Los dos nacieron en Damasco, con tres años de diferencia (la madre era más joven). En cambio el padre murió mucho antes que la madre, casi veinticinco años: él en 1966, ella en 1990.

Recordé entonces que un gran amigo «turco» de Montevideo, Iván Kmaid, había muerto antes de los 65 años. Y el hilo de los turcos me trajo a la memoria un texto que había empezado a escribir hace muchos años para un libro serial de relatos, «The Book of Writers»: «De memoria». Ahí trataba de encarar el tema de la memoria, y justamente Saer era alguien que había tratado una y otra vez su carácter difuso, difícil. Pero para hablar de él, yo empezaba hablando de Rosario y de mi familia

(era una época en que visitaba mucho menos la ciudad), y el texto se me fue yendo a la mierda hasta llegar a las más o menos cuarenta páginas, sin terminar de entrar en tema.

Lógicamente, a esta altura de este texto, veo que me va pasando lo mismo. Así que paro, y sólo agrego que pensando en esos «turcos» y en otros, y en sus muertes relativamente tempranas, apunté en su momento un título de probable novela policial que se me había ocurrido: «Los turcos mueren jóvenes». Lo pensé cuando me enteré de la muerte de Saer, aunque él, amante de la precisión, hubiera agregado: «No tan joven, en mi caso». Algo cierto, porque en la forma difusa en que manejamos estas cosas, se fue «cerca de los setenta» y no «con poco más de sesenta», que parece una especie de barrera entre las dos condiciones. Etcétera.

Uno

«La vuelta completa» (1966) es uno de los pocos libros gruesos de Saer. Salio en la Biblioteca



Vigil. Y es muy probable que no haya empezado a leerlo nunca simplemente por lo fea que era la tapa, además de su tamaño de novela. También, quizá, por la estructura medio descalabrada: una primera parte corta, una segunda larguísima, como si faltara dividirla en dos para que diera tres partes armónicas. Además sabía de oídas que era una novela donde se hablaba mucho, y bastante intelectualmente, en las calles y bares y hogares de Santa Fe. Y tenía además un relente «realista» en el sentido un poco plomo del término, según me habían dicho. Así que la dejé pasar sin problemas. Algo que le pasó al propio Saer, que no la reeditó hasta el 2001, aunque inevitablemente acompañada por frases promocionales de contrapapa: «novela fundamental», «uno de los grandes libros de Saer». La primera afirmación es al menos discutible, la segunda directamente falsa.

En todo caso, que esta vez la haya empezado y terminado, más allá del compromiso de esta nota, puede tener que ver también con la tapa, esta vez un estupendo dibujo a color de Juan Pablo Renzi,

amigo de Saer y un plástico que forma unidad con sus libros. Eso no pasa en cambio con los cuadros de José Ortega o de Kasimir Malevich en las tapas de «El entonado» y «Lugar», y sobre todo con el espantoso cuadro de María Laura San Martín de «El río sin orillas», todo en las ediciones de Seix Barral.

Ocurre que el dibujo de Renzi muestra a un tipo trajeado, con sombrero de ala ancha y corbata, y manos entrecruzadas sobre las piernas, que mira a quien lo mira. Tiene algo levemente engreído, una postura de «soy el que soy», cara más bien ancha, se nota que se siente un tipo con cierta pinta. Un poco así son los personajes del libro, que se la pasan boyando por los entornos santafesinos sin parar de hablar y de armar pequeños kilombitos provincianos con aspiraciones de trascendencia, pero todos más o menos conscientes, en especial un tal Panchito, medio loco, de que los amenaza la catalepsia provinciana, la posibilidad de morir sin haber muerto. Un tema tan fuerte como cualquier otro, pero que aquí queda bastante varado en la forma

de escritura. Esa forma es ágil de a tramos, pero se va empastando poco a poco, y suele irse a pique cuando las charlas se ponen «trascendentes» o explicativas, por más que sus protagonistas digan que se dan cuenta de eso mismo, y bromeen al respecto.

Si «La vuelta completa» puede llegar a defenderse como «un libro fundamental», pero no como un «gran libro» de Saer, es porque se trata de un ejemplo paradigmático de un buen libro malo. Dicho de otra manera, un libro que pone al aire, revela y hasta desnuda lo que después se convertirá en estilo, por un mecanismo de descarte y elección. Justamente cuando un autor está impostando una seguridad, es posible sorprenderlo mal parado, revelador y vulnerable. Algo parecido pasa con otro buen libro malo: «El examen» de Cortázar.

Además incide el momento de lectura. Hoy existe a mi juicio una clara crisis de la «novela larga» creativa y literaria. Uno de los libros de Saer que sí leí hace años, disfrutando como un perro al sol, es «El limonero real». Pero es largo, y no sé si lo releeré, mientras el clima cultural, idiosincrático de este momento dure y me rodee como una sopa de la que formo parte. Y sé que a pesar de mis proyectos responsables de alguna vez hacerlo, nunca releeré «Rayuela» (o sí, pero por puro impulso del momento). En cambio me resultó muy interesante leer «La vuelta completa», y en su momento «El examen».

César Rey, Carlos Tomatis, Leto, Pancho, Barco dan, una y otra vez, «la vuelta del perro»: bares, casas de padres, piezas donde se hace sexo, y sobre todo calles y rutas cortas, fluviales. Hablan hasta por los codos. Quieren ser, más que nada, conscientes y cancheros. Con un toque considerable de narcisismo, Saer se reserva el papel de Tomatis, del que todos hablan mal pero bien, o bien pero mal, porque es el outsider. A diferencia de Rey, un tipo que tiene todo para ser escritor y nunca lo será, Tomatis escribirá seguramente, porque tiene aguante y tácticas de superviviente, de chanta:

- «—Tomatis tiene talento -dijo Rey.
- Es un poco pedante -dijo Giménez.
- Está escribiendo una novela histórica -dijo

Leto.

- ¿Una qué? -dijo Rey.

—Bueno, sí -dijo Leto, sonriendo-. Es una manera de decir; ya sé que no hay novelas históricas» (p. 72).

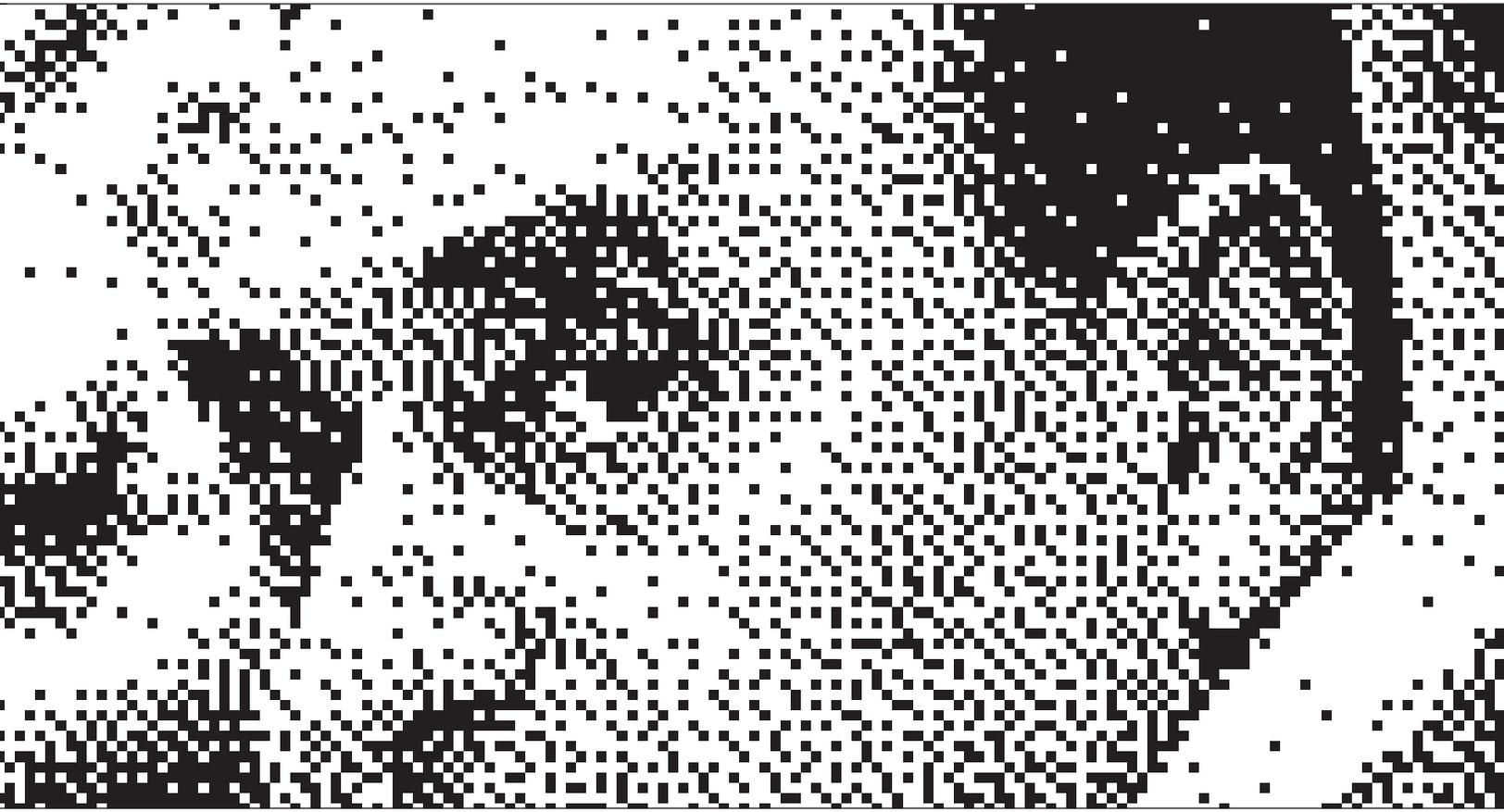
Por supuesto hoy no solo sabemos que sí hay

novelas históricas, sino que estamos hasta la coronilla de ellas, desde las chantadas vendibles hasta las «literarias» (que van de Di Benedetto, pasando por el uruguayo Tomás de Mattos, hasta Saer en «El entenado», «La ocasión» y «Las nubes»). De hecho «La vuelta completa» es una novela histórica de otro tipo: rescata momentos y hábitos lingüísticos de una época muy precisa de Santa Fe. En ese entonces, por ejemplo, se usaba la muletilla «buena manija» (Fulano es «una buena manija», por ejemplo), que a esta altura sólo es posible desentrañar (no siempre) por el contexto. Y cuando se trata de un bar uno (desmemoriado, o joven) sospecha que cuando un personaje está «detrás del mostrador, junto a la Pavoni» (p.232), se trata de una marca de máquina de café. Hay tramos medidamente «objetivistas» (movimiento francés renovador de la narrativa, hoy histórico), que se convierten en directamente históricos, como esta

Cuando un autor está impostando una seguridad, es posible sorprenderlo revelador

descripción de un tocadiscos en un baile casero: «era un aparato de madera, de forma escueta y moderna, con el plato redondo de felpa y la lanza del pick up de dura baquelita blanca». (p. 321) En otro momento una sigla, **FUL**, hace que el editor crea ya necesario aclarar en nota al pie: «Federación Universitaria del Litoral».

Los hombres van y vienen. Las mujeres (a las que sería tal vez más adecuado llamar «las minas» en este caso) los bancan, les hacen el aguante. Algunos de los diálogos impensadamente desopilantes tienen que ver con los afectos. Como dictamina Pancho, «con aire pensativo»: «—Es que no basta con que un hombre y una mujer se quieran mutuamente (...) Es necesario que se quieran también a sí mismos, por separado». Una situación ideal que, hoy lo sabemos, muy rara vez se da, y que dicha así suena banal. Un poco más consciente, pero sin zafar de un tono casi Corín Tella (argentino y no español), por lo tanto un



poco más culta y moderna), su novia Dora le explica: «—Yo te quiero Pancho (...) Nos enseñan que no se debe decir, que hay que guardárselo por orgullo. ¿Pero qué daño me va a hacer? Ustedes buscan sufrir, no aprovechan cuando se los quiere. ¿Por qué? ¿Por qué buscan sufrir? Los hombres son tan estúpidos».

Otra mujer, Clara, casada con el judío Rosenberg, se decide a irse del hogar y casarse de un momento a otro con Rey, con quien hace años que engaña a su marido, algo que resultará bastante menos real que encontrarse de vez en cuando en una pieza paga. Una tercera, arquetípicamente llamada Beba, no sólo acepta sino que prácticamente busca que le den cachetazos y la traten mal: es novia de un político muy atorrante, y uno no puede dejar de ver esa violencia como un castigo «moral» del autor por haberse entregado a alguien tan francamente oportunista. Las madres ven a esos hijos que pierden el rumbo (aunque sin tragedia), y aconsejan: «No hay que leer tanto. Hay que salir al aire libre» (p. 142).

En cuanto a los integrantes de la «barra» misma, que terminará por ser la Gran Barra de los libros posteriores, pagan el precio de no animarse nunca a suicidarse, aunque lo intenten. En todo caso el único que cumple con su destino es Pancho, que sabe (como lo saben todos) que está medianamente loco, y cada tanto debe internarse. Los demás tienen algunos momentos patéticos en la soledad de sus piezas (cuando se sacan la ropa del dibujo de Renzi). Ahí aparece la infancia insuperada y la queja casi animal en su simpleza: «“Ay, ay”, murmuró Pancho, y comenzó a lloriquear. “Aiaita, aiaita”, dijo. Se sentó en la cama, lloriqueando» (p. 159). Más controlado (está ante alguien que lo mira), Tomatis confiesa: «Ay, Pancho (...). Estoy para el diablo esta noche» (p.177). Más consciente, Tomatis reconoce en otro momento: «Yo me afeité y me bañé, lo más tranquilo, y me vine a la calle a sumergirme entre esta gente que Pancho considera espantosa. La detestamos pero nos ayuda a no estar solos» (p. 222).

En un reportaje de los noventa, Saer aclaró que todos sus personajes son sus alter egos, porque él

los ha creado, afirmación tan tautológica como decir que la lluvia cae de arriba para abajo. Pero inevitablemente el Tomatis santafesino es su álter ego a muchos niveles, sobre todo en esta novela, todavía rodeada de la humedad santafesina real y palpable.

El modelo real se fue a Europa, y dejó atrás muchas cosas: se dio cuenta de que tenía mucho más sentido ocuparse de la percepción que de la conciencia, empezó a establecer un ritmo, no solo de las comas (como suelen quejarse los lectores que no toleran su estilo) sino del tempo narrativo. Dejó atrás también, como tema, como personajes, a las mujeres, que todavía tenían cierto peso en los cuentos de «En la zona», en «Responso», en «Palo y hueso». A diferencia de los hombres de la Barra, pasarán después a ser elementos de ese mundo externo que se abalanza, lento y difícil de distinguir, para ser metido en el lenguaje, provistas de poco diálogo y casi cero espesor.

En una adolescente tirada extensa sobre la novela, Tomatis (álter ego que será condenado –o salvado– por Saer: lo deja viviendo en Santa Fe en los libros posteriores), trata de definir su proyecto profundo: «Hay que organizar... una estructura... que equivalga... a la estructura... de la vida». Le cuesta tanto decirlo, que lo dice así, con muchos puntos suspensivos. Por un lado podría pensarse en un brusco fogonazo de influencia de Juan L. Ortiz y sus propios y abundantes puntos suspensivos. Por otro, a través de esa frase tropezada y «en falsete», empezará a entrar en la segunda parte de su obra, a partir de «Cicatrices». Aquí esa respiración lingüística sólo aparece en momentos muy fugaces, como cuando la negrura del no-ser acosa a Pancho: «Las olas de oscuridad lo envolvían, fríamente, y otra vez regresaba, volvía, cayendo, no sabía a dónde. Ahora no tenía miembros, ni pecho, ni sexo, ni conciencia: la conciencia, anegada por esas olas negras, se mezclaba con ella, fluyendo, derramándose» (p. 278).

Dos

Debo aclararlo: casi ninguna novela histórica me interesa, a priori, aunque he leído algunas buenas («Zama», «¡Bernabé, Bernabé!»). De las tres de Saer la mejor me pareció «La ocasión», por la gran idea básica y su segura ejecución: unos celos hacen que un hombre malinterprete los signos de una realidad social entera que se va

al demonio por la peste, y no por su obsesión personal. Y la peor es, para mí, «Las nubes». En cambio «El entonado» (1983) es la del medio. Tan corta, y que sin embargo me costó tanto llegar a leer. Tal vez por cierto rechazo que tengo como lector al uso en un relato de elementos «culturales» del momento. Los percibía en comentarios o charlas de quienes la habían leído, o los había experimentado yo mismo, en otros libros. Por ejemplo en «Yo, el supremo» de Roa Bastos, de la que opino, como casi todos, que es junto con «Tirano Banderas» (del español Valle-Inclán) la mejor novela de dictador latinoamericano escrita por un local del subcontinente. Pero allí, ya entonces, me cansaron sobremanera los tramos donde el lenguaje, como tema en sí, pasa a primer plano. Eran texturas demasiado conscientes, demasiado dependientes de una alucinación cultural del momento, donde la lingüística resultaba la clave

Como casi todo gran novelista, pagó el altísimo precio de casi no escribir poesía

de todo, la llave para entrar no sólo en el presente, sino también en cualquier pasado, incluso prehistórico. Algo de eso, aunque apuntado a la antropología (aunque parezca negarlo) se percibe en «El entonado».

Al mismo tiempo, es una de las novelas «mejor escritas» de Saer, tanto que una buena cantidad de fragmentos, a veces largos, hacen sospechar que él, como casi todo gran novelista, pagó el altísimo precio de no escribir casi poesía. Junto a esos fragmentos, los poemas de «El arte de narrar» son prosaicos.

En el flujo del europeo que es «chupado» por la realidad mítica y biológica de la tribu india, y que vuelve a Europa para recordar siempre aquellos días, no es imposible leer en sordina el símbolo de la vida del propio Saer. Con un momento de extrema dureza acerca de quien se va y recuerda (se ha citado más de una vez su frase «felices los que se quedan»): «Esos recuerdos son, para cada hombre, como un calabozo, y está encerrado en ellos



del nacimiento a la muerte. Son su muerte» (p. 178). Uno adivina que más que los recuerdos en sí, lo que mata es la distancia entre ellos y sus referentes reales, que pueden ser percibidos o experimentados en su cambio paulatino en el tiempo.

Ya en Europa, ya recordando, el entenado dice: «Que para los indios ser se dijese parecer no era, después de todo, una distorsión descabellada. Y, no pocas veces, algo en mí se plegaba, dócil, y bien hondo, a sus certidumbres» (p. 180). Me llamó la atención que ese asombro pueda aplicarse también al inglés, la modesta (y seguramente transitoria) forma del idioma «universal», y su verbo *to be*.

Tres

«El río sin orillas» (1991) es un trabajo de encargo. Como muchos otros escritores, Saer es un poco chúcaro a los encargos, en su área de escritura. Por empezar no aclara demasiado quién o qué le hizo le encargo. Después siente necesario marcar su diferencia con creadores europeos como Godard, que en una imagen un poco idealiza-

da disfrutaría según él de «la feliz libertad de un artista europeo». Saer, en cambio, es un duro proletario (o asesino a sueldo): «Mi problema consiste en llegar a existir como tal y en mantener, a fuerza de laboriosidad mezquina y de seriedad comercial, esa existencia» (p. 19).

De a poco, sin embargo, va traicionando esa seriedad comercial, por lo que el libro queda a dos aguas. Por un lado, habla mucho más del Paraná y de su eterna «zona» santafesina que del Río de la Plata o Buenos Aires. En un hermoso tramo inicial eso que se muestra como un paisaje inerte sólo empieza a adquirir peso cuando Saer ve, oye y huele un camión de hacienda en la ruta, ya camino a Santa Fe. Por otra, entrega la «mercadería»: hay abundantes páginas sobre la pampa, ese magneto de la sensibilidad europea para tratar de definir en la mente a Argentina. El libro también muestra su destinatario principal en ultramar cuando hace rápidos pantallazos sociopolíticos. Él mismo se queja un poco de esas texturas informativas: «tenía que resignarme a la erudición», aunque las define como el largo rodeo para llegar a rozar «la cosa», «si-

quiera fugazmente, con la yema de los dedos» (p. 32). El trozo pampeano tiene citas muy buenas sobre los tallos de los cardos a los que «se podía oír crecer» en el frote de las hojas entrecruzadas (p. 63), el reparto parejo de maldades entre indios y blancos —«también los indios eran oblicuos y brutales» (p. 71)—, o la *nonchalance* con que un gaucho liquida sin bajar del caballo, alrededor de 1750, numerosas cabezas de ganado con una lanza afilada y en forma de medialuna, con la que «toca con gran suavidad (...) en el corvejón del pie, por sobre el codillo», cuando el animal está por apoyar el pie, y así lo derrumba (p.172).

Un bloque entremezclado con el resto es el autobiográfico. «Es verdad que conocí Buenos Aires a los diecinueve años», dice, «pero su *Ersatz* restringida, Rosario, me es familiar desde los primeros años de mi vida» (p. 74). Si aceptó este encargo en Europa, en cambio le sacó el bulto a otro de Pedroni, en Santa Fe, que quiso incitarlo a escribir sobre el oficio de su padre, «que tenía un negocio de ramos generales en Serodino, en razón según él del carácter mágico y poético que surge de la acumulación y de la variedad de mercancías que existe en esos lugares» (p. 165). Como el padre del ya mencionado Iván Kmaid montevidiano, instalado en la ciudad fronteriza de Rivera en vez de Serodino, ese negocio era un mundo con «target» (dirían hoy los publicistas) multiplicado: cosas atractivas para cada clientela inmigrante nacional, un mundo abigarrado que siempre ha fascinado a sus hijos. Así como Iván podía pasarse largos minutos evocando los muebles colgados del techo, o los grandes espejos, mezclados con pavas para el mate, ropa «de moda» o pesticidas, aquí Saer parece controlar la tentación de seguir, pero escribe un par de párrafos jugosos, y termina por comparar el negocio paterno con el Gran Teatro de Oklahoma de la «América» kafkiana.

Justamente esa mezcla de la realidad litoraleña o pampeana con la alta cultura de cualquier época es uno de los hallazgos del libro. Aun cuando, como todos los demás hilos que lo componen, ese rasgo aparece y desaparece mezclado con ellos, sin orden ni concierto. Un baqueano, por ejemplo, ante la infinita y supuesta hoja en blanco de la pampa, es «capaz de percibir, igual que lo blanco en lo blanco de los pintores suprematistas, los matices de lo neutro y de lo idéntico».

El núcleo más fuerte, en ese sentido, es el que

tiene que ver con los objetos sobre los cuales el paso del tiempo y la intemperie va logrando desactivar la utilidad para aumentar la estética y el arte. El polvo también es esencial: «rojizo flota a lo lejos, dispersándose al paso de cada hálito que lo levanta en remolino, en los baldíos, en los caminos, en los pueblos desiertos a la hora de la siesta que, atontados por el calor, ni las moscas frecuentan, en los patios traseros de los talleres mecánicos en los que un viejo camión oxidado, sin ruedas, medio hundido entre los pastos amarillentos, sueña, en tanto que objeto contingente pero típico de la estética postindustrial, con la sala fresca de algún museo de arte contemporáneo» (130). La misma mezcla ilumina un momento del homenaje un poco convencional a Juan L. Ortiz, cuando dice que el aspecto gráfico mismo de sus poemas en la página, aun sin saber quién es el autor, es tan reconocible como un cuadro lejano de Pollock en una galería o un museo.

¿Por qué si hay tantos momentos de eficacia o esplendor expresivo el libro en conjunto se recuerda como un poco desordenado y esquivo sobre su propia meta? Es curioso, pero el modo de estar dividido según las estaciones (Verano, Otoño...) es más adecuado tal vez para pautar «El entonado», con el peso particular que tiene allí el clima, y aunque allí el texto fluye sin ninguna interrupción. Aquí en cambio cada bloque no se relaciona estrictamente con el tono de esa estación, invadido por numerosos tramos heterogéneos.

Otro elemento irruptor tiene que ver con un intento «saereano» de montaje que no llega a funcionar del todo. Cuando vi en TV, hace años, el documental de Rafael Filipelli sobre Saer, me impresionó como especialmente no lograda la imagen de una mujer, unos niños y un caballo que se van mezclando con la trama de amigos y el propio Saer. Desconocía entonces que su referente directo estaba en este libro, con una falta de peso semejante.

Si bien el lenguaje le da al extendido momento un espesor bastante mayor que el de las imágenes, termina por resultar un dilatado intento de «hacer la Saer». El residuo interesante es que el propósito explícito de comunicar una unidad esencial entre la mujer y el escritor que mira, haciendo tiempo para ir a comer un asado con los amigos, promueve la idea de una unidad esencial de todo, en la que resuena el eco del Aleph o del Simurg borgeanos. Pero la tensión alargada se va perdiendo



do, y «El río sin orillas» termina después de una buena definición del indefinible caballo azulejo por parte de un criollo («es un cuerpo sobresaliente a claridá», p. 223), de un pique rápido sobre Gombrowicz, de buenas precisiones sobre la importancia existencial de las terrazas y de discutir la repetida afirmación de que el pueblo argentino es melancólico o escueto. Materiales muy diversos, por lo tanto, como el resto, y a medio cuajar como todo este libro a medio camino entre el «trabajo» periodístico o ensayístico y la literatura.

Coda

Mientras iba leyendo los libros con el plazo a término de esta nota, me iban pasando como trasfondo diversas ideas sobre el modo en que percibíamos a Saer en Rosario los que en aquel entonces hacíamos la revista «el lagrimal trifurca». Era alguien del que oíamos hablar, apenas intrigante, que entraba y salía de Rosario. Un poco después, de manera inevitable, pasó a ser alguien de la generación inmediatamente anterior: más que un grupo a combatir, una región del gusto

con la que uno ha cortado amarras por reacción, con la cual irritarse en hábitos menores y cotidianos, o de la cual reírse. Así, por ejemplo, ninguno de nosotros se había entusiasmado ni interesado mayormente en Sartre, más allá de «La náusea». Mucho después, sin embargo, el gran texto sobre Sartre de Saer en «Punto de vista» en el momento de su muerte, sería el disparador (esta vez sólo respondo por mí) del deseo de leer al menos los gruesos mamotretos sobre Jean Genet y Flaubert, y hasta, alguna vez quimérica, «El ser y la nada».

Entretanto sería en aquel momento Cortázar el provocador entre nosotros no tanto del apoyo incondicional como de la discusión, que casi llegaba a la agresión física, sobre los valores relativos de las novelas y los cuentos. Con el rigor también inevitable del tiempo, ahora Cortázar se ha convertido en el muñeco de feria que recibe los pelotazos por parte de gente tan inteligente (dicho sin la menor ironía) como César Aira, Alberto Giorzano y otros, o directamente en el no-legible para una buena parte de las generaciones posteriores. Hace poco, en un reportaje de los '90, leí que el único texto de Cortázar que había sorprendido a Saer era «Axolotl». Ante lo exiguo de la elección, pensé en los sutiles corredores comunicativos de la literatura, que tan sueltos funcionan respecto a sus autores. Como en un cuento aparentemente tardío de Cortázar, «Los pasos en las huellas», en realidad muy anterior, como aclara Ángel Rama en su excelente «Diario». En su párrafo final un árbol empieza a existir de a poco en la luz del amanecer de un patio. Allí la impresión leve, momentánea, es que las palabras, por su respiración, por su reflejo no explícito de la vacilación del protagonista, parecen una especie de «pase del testigo» de una carrera a postas a Juan José Saer.

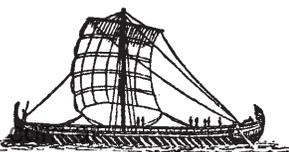




Figura de artista

Cuando murió Juan José Saer, el 11 de junio de este año 2005, era sábado y «El País», el diario español en el que colaboraba, sacó al día siguiente una columnita pobrísima, en la página de obituarios, traducida evidentemente del francés. El redactor de turno no tenía ni idea de quién era Saer. Pero además la columna había llegado allí desde las páginas diarias de cultura, porque el responsable de la sección había evidentemente considerado que esa noticia de agencias no debía ir en sus páginas diarias: no tenía la suficiente importancia. Una semana después, sólo en el suplemento literario, gracias a su directora, y no en las páginas de cultura, se le dedicaron dos artículos a Saer.

No puede decirse que «El País» y el grupo al que pertenece no posea una vertiente «hispanoamericana», tanto desde el punto de vista mediático y empresarial como estrictamente periodístico. No obstante, tras ese diseño político general existen otros mecanismos de inclusión o marginación que provienen no sólo de esas pautas explícitas, sino de ciertas colocaciones que bien podríamos considerar propias estrictamente del campo literario. Y en éste la inclusión, marginación, rechazo, o afiliación no tienen que ver con alianzas conscien-

tes o voluntarias sino con tendencias soterradas en las que se unen inconsciente pero simbólicamente mecanismos sociales con programas literarios.

Podría argüirse que Saer no era –no es– un escritor fácilmente aceptable o masivo, pero tampoco lo son Ricardo Piglia o Sergio Pitol, que tienen en España un tipo de aceptación periodística y literaria mayor que la de Saer: los citan más sus colegas españoles y sus amigos letrados. Por cierto, uno de los primeros en proponer para Saer un sitio permanente en el canon ha sido Pitol, en una conversación con Carlos Monsiváis publicada también en «El País» (10 de octubre de 2005). Allí lo incluía hace pocos días en una serie reveladora, entre los clásicos contemporáneos: «Para que se pueda decir que los novelistas lleguen a esa altura, los que van a ser clásicos del presente y del futuro, se necesita la muerte, unos meses, unos años. Los autores que creo que serán permanentes, los que ya están pasando la prueba, me parecen: Andrzej Kusniewicz, polaco; Thomas Bernhard, austríaco; Juan José Saer, argentino; Roberto Bolaño, chileno; Saúl Bellow, norteamericano; Georges Perec, francés; y Julián Gracq, también francés, que aunque no ha muerto tiene



más de noventa y cinco años y desde hace varias décadas no escribe».

Fijémonos: dos escritores mexicanos, en las mismas páginas españolas de «El País», hablando estrictamente de literatura y prescindiendo de preocupaciones diplomáticas (no hay ningún español en la lista) dan por sentado la inclusión de Saer en un linaje que, supongo, no le hubiese disgustado: con él están Kusniewicz, Bernhard, Bolaño, Bellow, Perec y Gracq.

¿Ha sido radicalmente distinta su circulación americana? No del todo. No cabe olvidar que Saer no recibió ningún premio latinoamericano: ni siquiera uno de los dos —el Rómulo Gallegos y el Juan Rulfo— que casi sin duda le hubiesen correspondido. En los últimos años, además, esperaba el Juan Rulfo. No había entonces, tampoco en Latinoamérica, una aceptación mayoritaria de su lugar entre lo que Pitol denomina «clásicos contemporáneos».

Tal vez hubiese algo en Saer que rechazaba su inclusión en una circulación de lecturas continentales y transcontinentales que, después de todo, constituye un paisaje que no se dibuja por consenso, sino que, al contrario, es resultado de

dos forcejeos. Entre la península y el continente; y entre distintos centros de poder del continente. En cambio, algo en Saer exigía —y exige— centralidad. Y quizá esa centralidad tenga dos vertientes y las dos sean exclusivistas: se trata de ángulos, de operaciones retóricas o estilísticas que se conciben jerárquicamente y postulan una preeminencia indisputable. Cuando Saer batallaba contra los lugares comunes de la posmodernidad o se negaba a ocupar un lugar en la sociabilidad un poco forzada del *boom* y sus aledaños, en realidad desmentía, en el arte, cualquier tipo de igualitarismo.

Esto explica su sistema de lecturas, tan canónico y tan poco dado a sorprender con menciones de figuras raras, menores o subgenéricas. Además de sus fidelidades nacionales —con las que erigió nada menos que un linaje poético hasta cierto punto alternativo al de Borges— no le importaba mostrarse como lector y estudioso de los clásicos; lo veía imprescindible para elaborar esa «antropología especulativa» que defendió como auténtica manifestación del arte de la novela. Nunca proclamó el desdén por la crítica o la erudición que algunos escritores practican. Se concebía, se proyectaba —esto se ha dicho muchas veces y en algunos casos, insólitamente, de manera reticente— como artista. Esa concepción tiene un costo; el de la circulación transversal, sólo contrarrestada, según se ha observado en multitud de ocasiones, por la crítica universitaria argentina que, en el caso de Saer, captó esa figura de artista y reflexionó sobre ella. Figura de artista: esta fórmula tal vez contenga y exprese la circulación de Saer, algo que es a la vez un imperativo y una resistencia a la obra misma.



La mirada del pájaro transparente

La singularidad del mexicano Mario Bellatín ha llegado este año a la Argentina con tres libros: «La escuela del dolor humano de Sechuán», «Salón de belleza» y «Lecciones para una liebre muerta». El siguiente texto, de ambiente sufi, da en Lucera otra muestra de su extraño universo

Dijeron: Encontramos a nuestros padres adorando estatuas.

Dijo: Realmente ustedes y sus padres están en un evidente extravío.

Sagrado Corán

Quizá el punto más alto del Cairo, sea el lado norte de la ciudad. Siempre se ha sabido que, desde sus calles, puede verse fácilmente lo que sucede en el resto del casco urbano. El mercado, la plaza, la avenida que corta el centro en dos son apreciados desde allí en todos sus detalles. En esos días, se encontraba en esa zona la locomotora que suele trasladar a los peregrinos por los lugares santos. Se hallaba sobre un pedestal de cemento. Alrededor, le habían colocado una

alambrada de púas. La locomotora era visible desde la ventana de la habitación que ocupaba con mi hermano. En aquel entonces, vivíamos en un pequeño departamento ubicado en la misma cúspide del lado norte. A pesar del tamaño, nuestra familia parecía sentirse cómoda. Constaba apenas de un salón, de dos cuartos y de una cocina situada al fondo. El baño estaba ubicado a mitad del pasillo. Los techos eran bajos y, a cualquier hora del día, era posible oír el barullo de los vecinos.



Cierta mañana de verano, la familia se preparaba para la visita que harían a nuestro salón los hermanos de mi padre, viejos mercaderes a quienes sólo veíamos cada dos años. Mi madre se había levantado antes del amanecer para preparar el desayuno, y algunas jarras de té. Lo más lógico hubiera sido hornear también un pastel de pájaros, pero Jarifa dijo no haber encontrado aves silvestres en el mercado. Por los sucesos que se desarrollaron ese día supe, más tarde, que sus palabras no fueron más que una excusa.

Fui despertado por el ajetreo en la cocina. Estaba todo a oscuras. Alcé, entonces, la manta que cubría la jaula del pájaro negro, que aquella semana debía permanecer al lado de mi cama. Recordé el motivo de tanto alboroto. En circunstancias normales, nuestra madre no abandonaba la cama tan temprano. Era Jarifa, la sirvienta, quien se encargaba de despertarnos cuando nuestro padre ya había salido de casa. Antes de cualquier otra cosa, Jarifa

nos hacía orar en una esquina del cuarto. Pero, aquella mañana las cosas fueron diferentes. A pesar de la hora, nuestro padre continuaba en la casa. Jarifa, lo estaba bañando. Pude ver cómo le sobaba la espalda, con una escobilla de crin. Sin saludar fui hasta la cocina. El desayuno, estaba casi listo.

—Tengo hongos en los pies —dijo mi madre, con fastidio.

—No debieras rascártelos de esa manera —respondí, al ver que después de sentarse en un banco, se quitaba las zapatillas y, con una especie de fresas, hurgaba en las plantas y entre los dedos.

—Justo ahora, cuando vienen los mercaderes a pedirnos cuentas. ¿Creen, acaso, que porque cada dos años nos traen un pájaro negro pueden llevarse todo nuestro dinero?

Lo que mi madre parecía no entender era que los tíos mercaderes traían desde Oriente, los ungüentos y los aceites necesarios para mejorar la vida espiritual en nuestro hogar. Al menos, eso era lo

que creíamos en ese entonces. Aquellos dos años de ausencia, implicaban una larga peregrinación por territorios que se encontraban bajo el yugo extranjero. Los tíos mercaderes parecían expertos en eludir fronteras y puestos militares. Contaban con varios disfraces, y habían ideado un método, basado en las cinco oraciones diarias, por el que lograban pasar inadvertidos la mayor parte de la jornada. Luego, aprovechaban el mes de Ramadán para recorrer la larga zona que nos separaba del Índico. Era por eso, que los viajes tenían dos años de duración. En el primer Ramadán hacían el camino de ida, y en el segundo el de regreso. En la ida llevaban siempre una jaula vacía. Afirmaban que en su interior buscaban preservar el viento. Cuando al volver entraban a nuestra ciudad, recuperaban su aspecto habitual. Vestían largas túnicas, sandalias, y lucían tupidas barbas. Uno de ellos, el mayor, solía llevar un cayado con el que espantaba a los perros que acostumbraban salirles al encuentro. Algunos vecinos, se les acercaban para pedir un poco de unguento. Pero mis tíos jamás se rebajaron a contestarle a ninguno.

—Quién iba a decir que, precisamente en estos días, aparecerían los hongos. Mira a tu padre ¿te fijaste bien? Aunque parezca lo contrario, no disfruta con el baño de Jarifa, incluso en la oscuridad podrás apreciar su rostro recorrido por las lágrimas.

No pude dejar de ver los pies de nuestra madre. Se encontraba, parada nuevamente, frente a la mesa donde Jarifa solía hacer la pasta para el falafel. A simple vista, aquellos pies parecían normales. Regordetes y con las venas inflamadas. Sin embargo, parecían marcados. Salí corriendo de la cocina. Mi hermano aún dormía. Lo desperté con un grito en la oreja. Recuerda el rebuzno que le lanzaron al Príncipe Mishkin, proferí. Lo dije, porque la semana anterior nuestra madre nos había leído fragmentos de una traducción del escritor ruso Fiodor Dostoievsky. Para disgusto de mi padre, junto a la cama de matrimonio se habían comenzado a apilar las obras completas de ese autor. Se sospechaba que aquella afición, era la causa de los desvelos de ella. Poco después supimos la verdad: no era por Fiodor Dostoievsky que nuestra madre no dormía, sino porque seguía fielmente la orden, dictada por nuestro padre, de permanecer durante las horas nocturnas delante del adoratorio donde se mantenía un amplio conjunto de dioses paganos.

Cuando mi hermano abrió los ojos, le hice recordar la visita de nuestros tíos los mercaderes. Lo vi palidecer. No te asustes, lo consolé. En esta ocasión, no vamos a ser nosotros los afectados. Van a tener más que suficiente con nuestros padres. Mi hermano pareció no escuchar mis argumentos. Esa noche había soñado. Había visto el patíbulo de Mansur al-Halaj, el mártir sufi, del que tanto nos habían hablado nuestros tíos. Había apreciado que detrás del verdugo había una larga fila de personas. Estaba también toda nuestra familia, parecía que esperando su turno. Al fondo se encontraban nuestros tíos los mercaderes, cada uno con un pájaro transparente sobre el hombro. Antes de salir del sueño, mi hermano había visto los pies de nuestra madre seccionados con una espada. En ese momento, despierto ya del todo, aseguraba seguir apreciando las gotas de sangre sobre la arena reseca donde estaba colocado el patíbulo.

Luego de escucharlo y esperar que se serenase, nos lanzamos una mirada de complicidad. Nos acercamos después a la jaula, colocada al lado de mi cama. «Sólo haciendo viajar a los pájaros en movimientos circulares, se podrá lograr la liberación», recordó mi hermano, que le había dicho en el sueño Mansur al-Halaj. La semana anterior, cuando el pájaro estuvo junto a la cama de Arib —aquel era el nombre de mi hermano—, casi muere de un enfriamiento causado por sus orines. Arib, en la madrugada, había confundido la jaula con un bacín. Nuestro padre se dio cuenta a tiempo del incidente y, alarmado, sacó rápidamente al pájaro de su jaula. Lo llevó a la cocina, lo puso sobre la estufa y mientras lo calentaba, envolviéndolo en unos trapos, le suministró, con un gotero, un té bastante cargado. Aquella era una receta de salvación para pájaros moribundos que, precisamente, los tíos mercaderes habían oído en uno de sus viajes. Dos años atrás, se la habían dictado a mi padre. El pájaro logró restablecerse. Antes de salir del departamento, al alba como de costumbre, nuestro padre lo metió bajo las mantas donde mi madre empezaba a conciliar el sueño. Aquel día, ella no se levantó sino hasta cuando comenzaba a anochecer.

En ese entonces ninguno de los dos, ni mi hermano ni yo, teníamos una idea clara del porqué debíamos alternarnos y dormir, una semana cada quien, junto a ese pájaro negro. Según los tíos mercaderes era para que, entre sueños, escucháramos las frases «Yo soy la verdad», «Yo soy Dios», dichas



por Mansur al-Halaj, antes de ser ejecutado. Pero, a pesar de los tantos años que llevamos siguiendo esa costumbre, nunca oímos nada semejante.

Mientras Jarifa seguía bañando a nuestro padre, mi hermano y yo introdujimos las manos en la jaula. Aquel pájaro no parecía tener razón de ser. El ave se asustó, y pió dos veces. Menos mal fueron chillidos leves. Los demás habitantes parecieron no oírlos. Mi padre siguió en la bañera. En ese momento, Jarifa comenzaba a entonar una delicada melodía. Nuestra madre, por su parte, parecía atareada con el desayuno. El olor de la pasta cocándose, llegaba hasta la habitación. Bastó un movimiento brusco de la mano de mi hermano, para que el pájaro quedara con el cuello roto. En el instante mismo de la muerte hubo un aleteo, que pareció llenar de plumas la habitación. Quise contarle a Arib que siempre había imaginado a Mohamed, el divino, recibiendo las palabras sagradas inmerso en una lluvia semejante. Sin embargo, no me pareció el momento adecuado para decírselo. Era suficiente el mensaje, que parecía habernos llegado a través de su sueño. «Si un pájaro negro no tiene razón de ser, hay que deshacerse inmediatamente de él». No estoy seguro de por qué llegamos a una conclusión semejante. En realidad, mi hermano Arib sólo había soñado con el patíbulo de Mansur al-Halaj, y con las sagradas palabras que pronunció antes de morir. Por eso, desconozco también los motivos para referirme a Mohamed, el divino, rodeado de una lluvia de plumas. Es más, añadir las plumas como símbolo podía entorpecer, de una manera grave además, el desarrollo de los acontecimientos. Podría suceder algo terrible durante la visita que, nuestros tíos los mercaderes estaban próximos a realizar. Más aún, porque Jarifa parecía saber lo que estaba ocurriendo en la habitación. La matanza del pájaro. No podía ser otra la razón por la que su canto se había ido haciendo cada vez más agudo. En ese momento, sólo se escuchaba la melodía y el sonido del agua de la bañera.

De pronto, Arib sacó al pájaro de la jaula y lo arrojó al suelo. Al verlo en ese estado, me atreví a echarle encima la almohada sobre la que había dormido. El siguiente paso, consistía en sacar al ave del departamento. Faltaban pocas horas para la llegada de nuestros tíos. Nadie más, excepto quizá Jarifa, podía intuir el crimen que acabábamos de cometer.

El desayuno no tardaría en estar listo. Nuestra madre, pronto, debía entrar en la misma agua que nuestro padre estaba utilizando. Aunque, Jarifa no sería la encargada de bañarla. Ella, debía dedicar ese tiempo a dar a nuestro padre un masaje revitalizador. Había que prepararlo, para que estuviese en la mejor de las condiciones frente a sus hermanos. Ellos, tomarían asiento en el salón y, antes de llegar al tema de los óleos y ungüentos, lo más seguro era que relataran las peripecias que habían tenido que soportar durante la travesía.

Nuestro pequeño departamento parecía ser el punto de referencia para los tíos mercaderes, el lugar que señalaba el fin de un viaje y el inicio del próximo. Después de la llegada, volvían a partir en una nueva gira que, como la anterior y todas las precedentes, tendría un tiempo similar de duración. Hablarían de los grupos fanatizados que, con la inmólación pública, protestaban ante el dominio extranjero. De los asesinos que mataban en nombre de Dios. De las mujeres que transportaban explosivos entre los pechos. De los muchachos del desierto que, acompañados de sus perros mudos de cola enroscada, buscaban en las dunas los valiosos segmentos de aerolitos que aún parecían abundar en la región. De la relectura de la Biblia, a partir de ciertos descubrimientos empíricos de nuestros tíos los mercaderes. Incluso, se hablaría de la existencia de una mujer oculta en la vida de Mohamed, el divino, quien le habría susurrado al oído los suras más bellos de El Corán. Cuando mencionaron aquello último, nuestros padres los miraron horrorizados, pero ni siquiera entonces se atrevieron a echarlos del departamento.

Recuerdo que, mientras hablaban, el hermano mercader mayor —aquel del cayado— iba sacando, uno a uno, los tarros de los ungüentos prometidos. Al fondo de la bolsa, encerrado en una caja de madera, solía estar el nuevo pájaro. Amarrado el pico y las alas. Nunca lo traían en la jaula vacía, que todo el tiempo llevaban consigo. Acto seguido, mis padres debían llevar al salón la jaula de los dos años previos y darla en ofrenda. Con eso quedaba demostrado que habían conservado al ave en la mejor de las condiciones. Ante el estupor de nuestros padres —una actitud que se repetía en cada visita—, el tío mercader mayor se untaba los dedos con un poco de ungüento y los acercaba luego a los barrotes. El pájaro caía fulminado al instante. Entonces, los tres hermanos reían de ma-

nera sonora. Aprovechaban ese momento para afrentar a nuestros padres, para acusarlos de idólatras. En ese punto, nuestra madre siempre se echaba a llorar. Nuestro padre trataba de calmarla. Le decía que tomara al pájaro como un ave, y no como el representante de nuestro destino. Jarifa, por su parte, tenía prohibido permanecer en el departamento mientras nuestros tíos hicieran las visitas. Debía ir al mercado y guarecerse en el puesto de la yerbera.

El llanto de nuestra madre, siempre se desató cuando tenía los pies limpios. Ahora las cosas serían diferentes. Por eso, había que darse prisa en sacar el pájaro del departamento. No debía quedar prueba de su existencia. Jarifa, quizá, podría esconderlo en el puesto del mercado. Pero la salida del ave, debía darse furtivamente. No había tiempo para hacer cómplice a Jarifa. Cuando llegaron los tíos mercaderes, la situación debía desarrollarse tan precipitadamente que no cabría el menor titubeo. El desayuno iba a quedar intacto. No se consumirían las jarras de té. No hizo falta hablar con Arib para que supiera qué hacer a continuación. Envolvió al pájaro en la tela de la almohada, y lo sacó por la ventana. Lo mantuvo un momento suspendido, y luego lo arrojó al patio del departamento del primer piso. De inmediato nos escondimos debajo de las camas. No comenzamos a orar formalmente. Nos limitamos a repetir, en voz alta, la historia del patíbulo de Mansur al-Halaj. A decir verdad, esa repetición se fue convirtiendo, poco a poco, en un rezo profundo. Nos interrumpió el pitazo de la locomotora, que se encontraba sobre el pedestal de cemento, a menos de tres calles del edificio que habitábamos. Por el camino que lleva a esa máquina, vendrían, pronto, nuestros tíos los mercaderes. Llegarían hasta el departamento con la intención, entre otras cosas, de esquilmar a nuestros padres. No les bastaría con humillarlos, con destruir el pequeño espacio dispuesto para orar, con burlas a sus ritos religiosos, echarían, además, mano también de sus ahorros. Les quitarían lo obtenido en los últimos dos años. Tendrían que pasar varios meses para que nuestro padre pudiera recuperarse del embate de sus hermanos. Primero, se volvería a construir nuestro adoratorio, justo al lado de la puerta de entrada. Después de algún tiempo, la alacena volvería a estar provista. Nuestro padre se levantaría una hora y media antes que lo habitual. Ya casi no le alcan-

zaría el tiempo para dormir. Nuestra madre, apenas abandonaría la cama. Se mantendría acostada, la mayor parte del día, con los pies enfermos, levantados sobre altos almohadones. Jarifa, no podría bañarse con jabón por lo menos en un año.

Pero con lo que no contábamos mi hermano y yo, era con la suspicacia de nuestros tíos los mercaderes. Habíamos creído que las aves que nos traían cada dos años, eran pájaros comunes. Aves encontradas en alguna selva oriental, que ellos traían a su tierra de origen únicamente como símbolo de su presencia en lejanas comarcas. Sin embargo no era así, y el sueño de Arib no había evidenciado en lo más mínimo nuestro error. Eran unos pájaros de naturaleza tan fundamental, que los únicos que ignorábamos esa condición éramos mi hermano y yo. Años después, maldije a nuestros padres por habernos mantenido en la ignorancia. En ese momento, no podíamos saber que el remedio que habíamos ideado, retorciéndole el cuello al ave, iba a terminar siendo peor que la enfermedad. Los pies ensangrentados de nuestra madre terminarían rodando. Esos pies, atacados por los hongos, que se hubieran salvado de no ser por nuestra ligereza de conducta. Entre otras cosas, nunca nos preguntamos la razón por la que los pájaros no volaban pese a tener abierta la jaula. Por qué debían dormir junto a nuestras camas. La causa por la que los mercaderes mataban al anterior para dejarnos el siguiente. Por qué, caían fulminados con el simple olor de los óleos y los ungüentos.

Los cambios que iba experimentando nuestra sociedad, no eran recientes. Pero, era creciente el ruido del tráfico urbano que subía hasta nuestras ventanas cuando el cielo estaba despejado. También, el humo tóxico de las fábricas de los suburbios. La influencia de la televisión, que diariamente informaba sobre lo que sucedía en el mundo. Los libros con literaturas de otras regiones. Sin embargo, ningún cambio fue capaz de hacerles entender a nuestros padres, que Dios es el mismo para todos. Mientras más contacto tenían con las innovaciones que experimentaba nuestra sociedad, más se regodeaban en sus ideas. Tuvo que ser el patíbulo de Al-Halaj, quien sacara a la familia de su ensueño.

Desde nuestro escondite, escuchábamos el murmullo de los vecinos. No era el ruido habitual que producían todos los días. A esos sonidos ya estábamos acostumbrados. En esa ocasión, oímos re-

zos, gritos de dolor; llantos de los que nunca antes habíamos sido testigos. Salimos de debajo de las camas, y nos asomamos por la ventana. Miramos hacia abajo, y vimos a la mujer del primer piso arrodillada junto al pájaro caído. Detrás de ella, se encontraban los demás inquilinos. Algunos se sujetaban la cabeza con las manos. Otros no querían, ni siquiera, mirar la escena. De pronto, uno de ellos, el que tenía un negocio en la entrada miró hacia arriba y nos señaló.

Quién iba a pensar, en ese entonces, que los extraños viajes de los tíos mercaderes eran una manera de pagar el pecado de nuestros padres. Que eran parte de la promesa que habían hecho a los patriarcas de nuestra stirpe. Los tíos mercaderes, debían dedicar sus vidas a demostrarle a mi padre que Dios era el mismo para todos. Debían quitarle su dinero para evitar la instalación de adoratorios profanos. Mis tíos, al traer los pájaros negros que, como supimos después, hacían sus nidos en los minaretes de La Meca, se habían hecho expertos en apreciar los paisajes del Camino Místico. Pero, como ya dije, era demasiado tarde. El patíbulo de Mansur al-Halaj, era nuestra única revelación. De haber sabido antes aquella verdad, quizá nuestro padre hubiera preferido meter la cabeza dentro del agua de la bañera y no volver a respirar. Pero, mientras ignorara el sacrificio de sus hermanos seguiría llorando por nimiedades. En la cocina, nuestra madre estaría a punto de terminar de hacer el desayuno. Estaría, asimismo, arrepentida de no haber insistido en la preparación del pastel de pájaros silvestres. Tal vez miraría a su alrededor y, al comprobar que nadie la observaba, tomaría asiento en un banco, se quitaría las zapatillas, y untaría mermelada entre los dedos de sus pies. Trataría de mantener la calma, porque pensaría que el pájaro negro continuaba al lado de mi cama. Una vez más, se quejaría de los hongos. Esta vez, lo haría en voz alta, como para que los vecinos la escuchasen.

Los tíos mercaderes llegaron cuando ya estaba oscureciendo. No sé por qué razón, ni Arib ni yo sentimos miedo y seguimos en la ventana, a pesar de que me pareció ver que las fuerzas policiales empezaban a tomar la parte baja del edificio. Hicieron un cordón humano para impedir que la muchedumbre, que se había comenzado a congregarse, se acercase al departamento de la vecina del primer piso. Reconoci, a nuestros tíos, al primer

vistazo. Como de costumbre, el mayor llevaba un cayado. Lucían túnicas y barbas espesas. Lograron abrirse paso entre la multitud. Vimos cómo hablaban con las fuerzas del orden. A los pocos minutos, estuvieron delante del pájaro muerto.

Discutieron entre ellos. Ninguno miró hacia arriba. En el departamento, Jarifa seguía cantando. Nuestro padre, continuaba en la bañera y nuestra madre en la cocina. Parecían haber perdido el sentido del tiempo. Como nunca antes, los tíos mercaderes les dirigieron la palabra a algunos de los hombres reunidos. Luego, comenzaron a alejarse lentamente, del edificio. Habían avanzado unos pocos pasos cuando el menor, de largo cabello rubio, abrió su bolsa y dejó salir, volando, el ave que traía consigo. Se trataba de un pájaro transparente, de esos que sólo habíamos intuido en sueños pero nunca escuchado decirnos ningún mensaje. El ave desplegó, de inmediato, sus alas, y logró, en pocos instantes, subir más alto que el edificio. Arib y yo lo miramos maravillados. El pájaro hizo un par de volutas, y desapareció en el horizonte. Antes, pasó por encima de la locomotora, siguió por la avenida que corta el Cairo en dos, y se perdió por la parte baja de la ciudad. Comprendimos, entonces, la importancia de vivir en aquella zona. Nos pareció que no se trataba de una casualidad. El departamento hacía las veces de fortaleza, desde cuyas ventanas se podía observar perfectamente el movimiento de los supuestos enemigos. Los tíos mercaderes se fueron alejando. Habían cumplido su última misión. A partir de entonces, podían comenzar a llevar una vida sedentaria. El sueño de mi hermano era más que elocuente. Mansur al-Halaj, era inmortal. Su sacrificio no había sido inútil. Pronto, debíamos bajar y hacernos de los instrumentos necesarios para hacer de nuestro hogar un patíbulo. Ni siquiera Jarifa se salvaría. No había abandonado, a tiempo, el departamento. No estaba escondida entre las yerbas del mercado, actitud que quizá la habría protegido. La suerte de la familia estaba echada. Debíamos comenzar con la destrucción del adoratorio. Quemar los libros de Fiodor Dostoievsky. Escribir suras nuevos en las paredes. Abracé a mi hermano y, juntos, nos quedamos contemplando, desde la ventana, la locomotora en su pedestal. Arib, en ese momento se atrevió a hablar. Dijo algo relacionado con los hongos en los pies de nuestra madre.



Lo que vendrá



2D

3 al 31/12
Muestra en las Galerías
del CCPE/AECI



Diciembre

¡Fiesta!

Viernes 16/12
Patio de los Cipreses
(en caso de mal tiempo:
17/12)

Febrero 2006



Festival en las Escalinatas

Viernes 10, 17 y 24 de febrero
Escalinatas del CCPE/AECI



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



awo BC Internacio



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



Centro Cultural Parque de España.
Sarmiento y el río Paraná, Rosario, Argentina. Teléfono: (54 341) 4260941.
E-mail: info@ccpe.org.ar Website: www.ccpe.org.ar

CCPE AECI
Centro Cultural Parque de España

Gustavo Bergalli Internacional Jazz Quartet

Gustavo Bergalli (trompeta), Dag Arnesen (piano), Sigurd Ulveseth (contrabajo) y la presencia estelar, en batería, de Adam Nussbaum /músico de Lee Konitz, Stan Getz, Sonny Rollins, Joe Henderson, Art Pepper, Gary Burton, Toots Thielemans, John Scofield, Steve Swallow, John Abercrombie, Gil Evans, Eliane Elias, Michael Brecker y Randy Brecker, entre otros)

Sábado 11 de junio, 21.30 hs. Teatro del Centro Cultural Parque de España/AECI de Rosario
Entrada: \$ 5. Anticipadas en venta en Dr. Drum, Córdoba 1060, local 5, Galería Sudamérica,
y en Galerías del CCPE/AECI, Sarmiento y río Paraná.



«Gustavo Bergalli, Internacional Jazz Quartet» Teatro del Centro Cultural Parque de España, 11 de junio de 2005.



Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar
MUNICIPALIDAD DE ROSARIO

