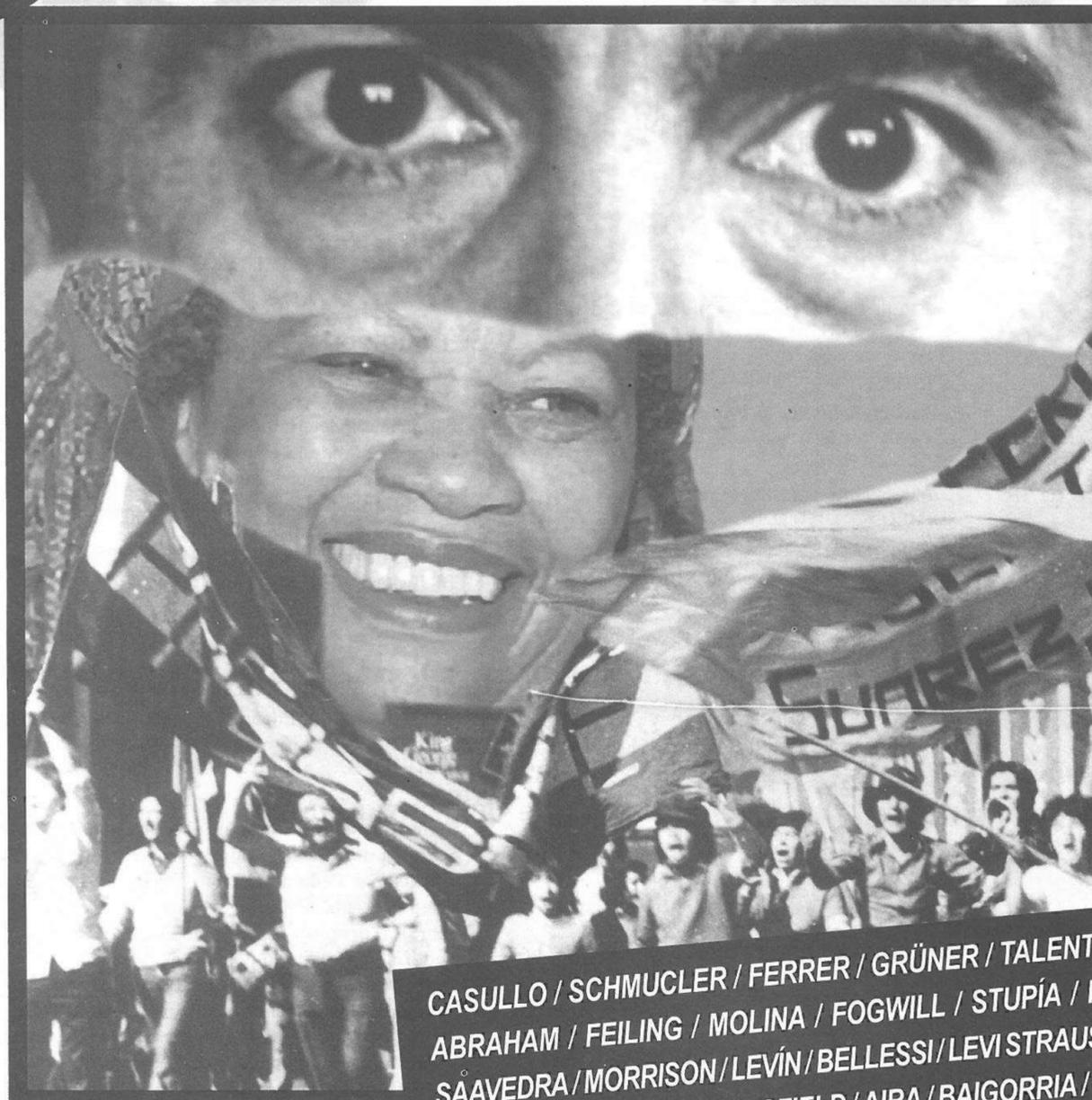


# La **Gandhi** ARGENTINA



CASULLO / SCHMUCLER / FERRER / GRÜNER / TALENTO / GONZÁLEZ /  
ABRAHAM / FEILING / MOLINA / FOGWILL / STUPIA / PANESI / ROSA /  
SAAVEDRA / MORRISON / LEVÍN / BELLESSI / LEVI STRAUSS / DÍAZ / DILLON  
/ WEIL / BURROUGHS / MANSFIELD / AIRA / BAIGORRIA / ROFFÉ / TARCUS  
/ CHACÓN / MERTON / SCHIAVI / ABBATE / CHEJFEC / ANGUITA / PASOLINI

# DE LA **POLÍTICAS** **MEMORIA**

*RECORDAR ES PARA NOSOTROS EL MOVIMIENTO DE UNA DECISIÓN ÉTICA Y NO EL ESPACIO DESDE EL CUAL SUELE CONSIDERARSE LA HISTORIA COMO UN CAPÍTULO CERRADO Y LIQUIDACIÓN DE LOS HECHOS DONDE MARX SE TRANSFORMA EN UNA AUTOBIOGRAFÍA Y EL CHE EN UN AUTOR DE OBRAS COMPLETAS.*

**LA VOLUNTAD DE CAPARRÓS**  
**LEÓNIDAS LAMBORGHINI: ¡A ESCENA, MI GENERAL!**  
**PERLONGHER PROSAICO**

## GANDHI

### LITERATURA/ENSAYO

#### Breton en Méjico.

FABIENNE BRADU.  
Ed. Vuelta. \$15.

#### Teoría del infierno.

SALVADOR ELIZONDO.  
Ed. del Equilibrista. \$17.

#### Nietzsche y Artaud, una ética de la crueldad.

CAMILLE DUMOULIC.  
Editorial Siglo XXI. \$25.

#### Arte de innovar. Ensayos literarios.

JULIO ORTEGA.  
UNAM. \$15.

#### Género Epistolar.

CARLOS MONSIVAIS.  
Ed. M.A. Porrúa. \$33.

### LITERATURA/POESÍA

#### Miniaturas.

PAUL CLAUDEL.  
El tucán de Virginia. \$12.

#### Historia del dodo.

MALCOM DE CHAZAL.  
Ed. Vuelta. \$12.

#### Hombre de la guitarra azul.

WALLACE STEVENS.  
Ed. Aldus. \$17.

#### Silencio de la luna.

JOSÉ EMILIO PACHECO.  
Ed. Era. \$21.

#### Inmediaciones de Van Gogh.

RENÉ CHAR.  
UNAM. \$7.

### LITERATURA/FICCIÓN

#### Los mendigos.

LOUIS RENÉ DES FÔRETS.  
Alfaguara. \$15.

#### Cartas a Max Brod.

FRANZ KAFKA.  
Grijalbo. \$23.

#### La música callada del torero.

JOSÉ BERGAMÍN.  
Ed. del Equilibrista. \$12.

#### Diario de un aspirante a santo.

GEORGES DUHAMEL.  
Ed. del Equilibrista. \$12.

#### Donde el corazón te lleve.

SUSANA TAMARO.  
Ed. Océano. \$17.

#### Paseo de la Reforma.

ELENA PONIATOWSKA.  
Ed. Plaza y Janes. \$17.

### TÉCNICA DE TEATRO

#### El arte secreto del actor.

EUGENIO BARBA/SAVARESE.  
Ed. Escenología. \$59.

#### El montaje escénico.

EISENSTEIN.  
Ed. Gaceta. \$17.

### ÉTICA Y DISCIPLINA

#### Método de Acciones Físicas.

STANISLAVSKY.  
Ed. Gaceta. \$17.

#### Manual del actor.

STANISLAVSKY.  
Ed. Diana. \$12.

#### Tendencias interculturales y práctica escénica.

PATRICE PAVIS.  
Ed. Gaceta. \$17.

### FILOSOFÍA

#### Elementos de Geometría III-V.

EUCLIDES.  
UNAM. \$10.

#### Juego de las esferas.

NICOLÁS DE CUSA.  
Ed. Mathema. \$15.

#### Obras matemáticas.

BLAISE PASCAL.  
Ed. Mathema. \$15.

#### De la filantropía

a las pasiones.  
Ensayos sobre la filosofía cartesiana.

UNAM. \$15.

#### Descartes.

J. COTTINGHAM.  
UNAM. \$15.

#### Antología de textos de historia de la filosofía moderna.

Ed. Universidad Iberoamericana. \$17.

#### Filosofía moral. Educación e historia.

LEÓN OLIVE Y LUIS VILLORO (COMP).  
UNAM. \$45.

#### La naturaleza de la moralidad.

GILBERT HARTMAN.  
UNAM. \$12.

### SOCIOLOGÍA

#### Sociología y política. El debate clásico y contemporáneo.

GINA ZABLUDOVSKY.  
Ed. M. A. Porrúa. \$17.

#### Sobre el orden liberal del mundo.

JOSÉ LUIS OROZCO.  
Ed. M. A. Porrúa. \$15.

#### Finales de partida: la modernidad irreconciliable.

A. WELLMER.  
Ed. Universidad de Valencia. \$29.

#### Las ciencias de lo impreciso.

ABRAHAM MOLES.  
Ed. M. A. Porrúa. \$19.

#### Marxismo analítico.

PAULETTE DIETERLEM.  
UNAM. \$17.

#### Administración Social: servicios de bienestar social.

AUTORES VARIOS.  
Ed. Siglo XXI. \$79.

#### El mundo actual: situación y alternativas.

#### La Gobernabilidad.

ARBOS/GINER.  
Ed. Siglo XXI. \$18.

#### Abrir las ciencias sociales.

AUTORES VARIOS.  
Ed. Siglo XXI. \$12.

### HISTORIA

#### La teología y las dialécticas de la historia.

ROBERT DORAN.  
Ed. Via. \$19.

#### La esclavitud desde la época romana hasta los inicios del comercio transatlántico.

Ed. SIGLO XXI. ESP. \$35.

#### Destinos cruzados. Cinco siglos de encuentros con los amerindios.

AUTORES VARIOS: \$69.

#### Iconología.

H. GRAVELOT/C. COCHIN.  
Universidad Iberoamericana. \$24.

#### Dulzura y poder.

SIDNEY MINTZ.  
Ed. Siglo XXI. \$29.

### EDUCACIÓN

#### Hermenéutica, educación y técnica discursiva.

AUTORES VARIOS.  
Univ. Iberoamericana. \$12.

#### Democracia y productividad. Desafíos de una nueva educación media en América Latina.

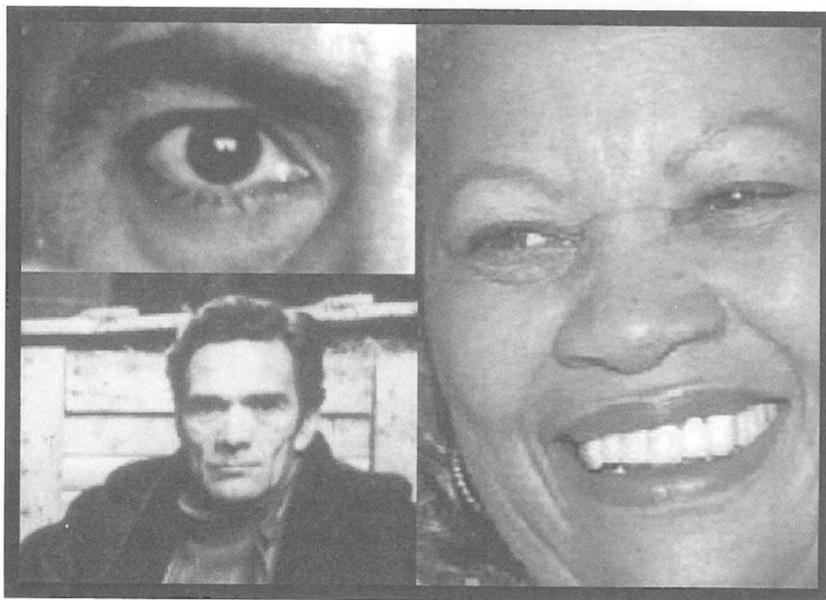
AUTORES VARIOS  
Unesco. \$12.

#### La Universidad Latinoamericana ante los nuevos escenarios de la región.

Ed. Unión Universidades de Am. Lat. \$19.

#### La Educación Superior y el Estado en América Latina.

DANIEL LEVY.  
Ed. M. A. Porrúa. \$23.



### EDITORIAL ..... 3

### PUESTA EN CLARO

Políticas de la memoria ..... 4 / 5

### EL LIBRO QUE VENDRÁ

Nuevas prosas profanas por Nicolás Rosa.  
Sobre **Prosas Plebeyas** de Néstor Perlongher ..... 6 / 7 / 8  
Fascinante indeterminación por Guillermo Saavedra.  
Sobre **El llamado de la especie** de Sergio Chejfec.  
Zoo/surrealismo por Daniel Molina.  
Sobre **Dante y Reina** de Cesar Aira ..... 12  
El mismo mal por C. E. Feiling.  
Sobre **Poemas** de Katherine Mansfield ..... 13  
Toni Morrison: Única, como Aretha  
por Elissa Schappell con Claudia Brosky Lacour. .... 14 / 15

### RECIENVENIDO (ANTICIPO)

**La voluntad**, por Eduardo Anguita y Martín Caparrós ..... 9 / 10 / 1

### STOCK

Como ante nuestros propios ojos por Horacio González.  
Sobre **El marxismo olvidado en la Argentina: Silvio Frondizi y Milcíades Peña** de Horacio Tarcus ..... 16  
La epifanía polifónica por Mercedes Roffé  
Sobre **Lo propio y lo ajeno** de Diana Bellessi.  
Ned Ludd hereditario por Tomás Abraham.  
Sobre **Mal de ojo** de Christian Ferrer ..... 17  
El amor de los muchachos por Jorge Panesi.  
Sobre **La mejor juventud** de Pier Paolo Pasolini ..... 18 / 19  
Voces del otro hemisferio por Florencia Abbate.  
Sobre **El fantasma accidental** de W. S. Burroughs.  
Un taoísta posible por Osvaldo Baigorria.  
Sobre **El camino de Chuang Tzu** de Tomas Merton ..... 20  
El cielo prometido por Daniel Schiavi.  
Sobre **Pensamientos desordenados** de Simone Weil ..... 21

### EDITOR EN JEFE

Alberto Díaz: «Un buen editor siempre está al borde de la quiebra.» ..... 22 / 23

### DISCO RÍGIDO

Testimonios de los sobrevivientes por Héctor Schmucler. .... 24 / 25

### MILITANCIAS

Sin culpa, con preservativo e imaginación por Marta Dillon ..... 26 / 27

### MACEDONIA

De los nombres de Venus por M. R.  
Cinetango por Mario Levín.  
Circo criollo por Eduardo Stupía ..... 28 / 29

### SAN PABLO REVISITED

Saudades do Brasil por Claude Lévi-Strauss ..... 30 / 31 / 32

### HABLANDO DE OTRA COSA

Bardos, músicos y borgerías de café por Fogwill ..... 33

### ENTRE NOS

Leónidas Lamborghini: ¡A escena, mi general! por Pablo E. Chacón ..... 34 / 35

### FORO GANDHI ..... 36

EDITOR: Elvio Vitali.

DIRECTORA PERIODÍSTICA: María Moreno.

DISEÑADORA GRÁFICA: Carmen Piaggio.

CORRECCIÓN: Andrea Gutiérrez.

PELÍCULAS: Proyección.

IMPRENTA: A.B.R.N. Producciones Gráficas.

ÉSTE ES UN EDITORIAL MINIMALISTA. NUESTRAS INTENCIONES SE OFRECEN A LA LECTURA A LA MANERA DE LA LECTURA MISMA: DE IZQUIERDA A DERECHA, EMPEZANDO POR LA TAPA BAJO LA MIRADA LUMINOSA Y PROFÉTICA DE NÉSTOR PERLONGHER Y EN DIRECCIÓN A LAS **POLÍTICAS DE LA MEMORIA** (PÁG. 4 Y 5). LA OPCIÓN ES IR DETENIÉNDOSE U HOJEAR A LO PELUQUERÍA.

POR ESTA VEZ DEJAREMOS DE SUGERIR QUE DESEAMOS NO PARECERNOS A NADIE. AL CONTRARIO. QUEREMOS PARECERNOS A **BABEL, LA CAJA, UNIDOS, LA LETRA A, SITIO** Y A OTRAS REVISTAS DESAPARECIDAS QUE SEGURAMENTE IMITAREMOS, JUNTAR A SUS POBLACIONES HETEROGÉNEAS PORQUE FUERON *ESPACIOS DE RESISTENCIA Y COMPLEJIDAD CRÍTICA* -LAS EXPRESIONES MUY USADAS SIGUEN SIENDO INELUDIBLES CUANDO SON FÉRTILES Y PRECISAS- PARA CONVIDARLAS A CONFLUIR EN ESTE ESPACIO CUYO TAMAÑO NO ASPIRA AL CONFORT DE LA CARTERA DE LA DAMA Y EL BOLSILLO DEL CABALLERO SINO QUE EXIGE EL DESPLIEGUE, EL REPANTINGUE Y EL TIEMPO DEL LECTOR QUE NO TIENE RELOJ. PERO NO SOMOS NI TAN NOSTÁLGICOS (SÓLO SE TIENE NOSTALGIA DE LO QUE NO SE HA TENIDO) NI TAN AGRADECIDOS: ESTAMOS CONVENCIDOS DE QUE QUIEN QUIERE DIFERIR REPITE Y DE QUE QUIEN REPITE TERMINA DIFIRIENDO. EN TODO CASO *NUESTRO ESTILO*, QUE ASPIRA A SER VACILANTE Y CURIOSO, SURGIRÁ DE LAS LECTURAS Y NO DE LOS GRAZNIDOS RETÓRICOS CON QUE SE SUELE, EN UN PRIMER EDITORIAL, DESEAR SER DISTINTO Y FUNDANTE.

LAS **POLÍTICAS DE LA MEMORIA** ES HOY LA NOTA DE TAPA QUE, COMO EL VIEJO FOLLETÍN, «CONTINUARÁ» EN EL PRÓXIMO NÚMERO, CONSIDERANDO LA MEMORIA COMO UNA ESTRATEGIA EN FUNCIÓN DE UN PROYECTO Y NO COMO EL CAPÍTULO CERRADO Y LA LIQUIDACIÓN DE LOS HECHOS QUE HACEN QUE MARX SE HAYA CONVERTIDO EN UNA GRUESA BIOGRAFÍA Y EL CHE GUEVARA EN UN AUTOR DE OBRAS COMPLETAS.

LA **GANDHI** QUIERE DISCUTIR CON LA SERIE DE MANERAS DE HABLAR DEL PASADO QUE SURGIERON EN LOS ÚLTIMOS MESES -LOS FILMS **CAZADORES DE UTOPIÁS** DE DAVID BLAUSTEIN, **MONTONEROS** DE ANDRÉS DI TELLA Y LOS LIBROS **EL PRESIDENTE QUE NO FUE** DE MIGUEL BONASSO, **LA VOLUNTAD** DE EDUARDO ANGUITA Y **MARTÍN CAPARRÓS** Y **HOMBRES Y MUJERES DEL PRT** DE LUIS MATTINI (REEDICIÓN)- MENOS POR RETENER DIFERENCIAS QUE POR HACERLO *ENTRE COMPAÑEROS* -SE RUEGA LEER ESTA PALABRA EN EL SENTIDO DISTENDIDO DEL DICCIONARIO O TOMARSE LA LIBERTAD DE NO CEDER-. PARA NO PENSARNOS COMO UNA MASA INERME A MANOS DE UN ENEMIGO CONSTANTE, OMNI-PRESENTE Y SIN FISURAS COMO GENERARA LA EXPERIENCIA DEL GENOCIDIO SINO COMO *RESPONSABLES* -UNA FIGURA BIEN DIFERENTE DE CULPABLES- DE UNA PRÁCTICA POLÍTICA QUE EMPIEZA A SALIR A LUZ. QUISIÉRAMOS TAMBIÉN INVITAR A ESTE TABLOIDE A LOS QUE ANALIZAN LAS RELACIONES ENTRE POLÍTICA Y VIDA COTIDIANA, POLÍTICA Y SEXUALIDAD, POLÍTICA Y MEDIO AMBIENTE, BISAGRAS EMPAÑADAS POR UNA MÍSTICA DE LA ACCIÓN QUE LAS IZQUIERDAS SE ADEUDAN ACEITAR, NO PARA OFRECER UN PLUS DE PROGRESISMO SINO PARA CONJURAR Y PONER EN CUESTIÓN ESE **SAN BENITO** QUE NOS HARÍA IMPERMEABLES A TODA *DIFERENCIA* LLEVÁNDONOS A OSCILAR ENTRE TRADUCIRLA ANGUSTIOSAMENTE A *LO MISMO* Y ANIQUILAR AL *OTRO*.

LA **GANDHI** ES NACIONALISTA EN LA MISMA MEDIDA EN QUE GOMBROWICZ ERA POLACO, ES DECIR TAN POLACO QUE NI SIQUIERA PERDÍA EL ALIENTO EN PRETENDER SERLO O SIN DARSE CUENTA DE QUE LO ERA.

ES ADEMÁS, COMO PUEDE VERSE, UNA LIBRERÍA A LA QUE SE ACCEDE ENTRE UN MURAL DE JUAN CARLOS CASTAGNINO Y OTRO DE CÉSAR LÓPEZ CLARO, RUINAS DE UNA POMPEYA PRIVADA -EL CINE LORRAINE QUE EN LOS AÑOS SESENTA REUNÍA A LOS QUE AÚN NO HABÍAN RELEVADO LA PALABRA *VANGUARDIA* POR LA DE *UTOPIA*, LOS *IDEALES* POR EL *LOOK*- Y CUYA DIVISA COPIA A LA DEL EDITOR BORIS SPIVACOW, UN FECUNDO DEMOCRATIZADOR DE LA LECTURA: «MÁS LIBROS PARA MÁS».

UN TEATRO DONDE LA ACTRIZ CRISTINA BANEGAS HIZO **EVA PERÓN** EN LA **HOGUERA**, DE LEÓNIDAS LAMBORGHINI, POR LA QUE RECIBIÓ EL PREMIO ACE A LA MEJOR ACTRIZ DE TEATRO INDEPENDIENTE (EN LA TERCERA «DÉCADA DEL YO» SON DE RIGOR UNAS LÍNEAS DE NARCISISMO). UNA DISQUERÍA EN LA QUE JAMÁS SE ESCUCHA MÚSICA DISCO. UN BAR COMO EL **CAFÉ CENTRAL** DE VIENA (SIGUEN LAS LÍNEAS DE NARCISISMO) DONDE LEÓN TROTSKY QUE LEERÍA CELINE Y LOS FUTURISTAS DESCREÍA QUE LOS SOCIALDEMÓCRATAS FUERAN REVOLUCIONARIOS, COMO EL **TORTONI** A CUYAS MESAS SE SENTABA ALFONSINA STORNI VIVA Y VARONERA, COMO EL **ROYAL KELLER** QUE JUNTABA A UNA BOHEMIA PORTEÑA ENTRE CUYOS VAHOS ETÍLICOS LEOPOLDO LUGONES Y JOSÉ INGENIEROS SE CONVERTÍAN A LAS CIENCIAS OCULTAS DE RUBÉN DARÍO. UN CONTRA-SHOPPING, UNA FERIA CULTURAL, UN «HOGAR CONTRA EL HOGAR» (EXPRESIÓN DEL ESCRITOR, PERIODISTA Y ESPÍA GRAHAM GREENE).

LA **GANDHI** NO TIENE TELEVISIÓN.

# POLÍTICAS DE LA MEMORIA

EDUARDO GRÜNER, MIGUEL TALENTO, HÉCTOR SCHMUELER, CHRISTIAN FERRER Y NICOLÁS CASULLO SE SENTARON ALREDEDOR DE LA MESA SIETE DEL BAR GANDHI PARA PONER EN CUESTIÓN LAS MANERAS DE RECORDAR QUE HOY SE NOS PROPONEN A LOS ARGENTINOS. SI BIEN NO HABLARON POR TURNO COMO EN **EL BANQUETE DE PLATÓN** LO HICIERON CON ESE ESTILO -EN PROLIJOS BLOQUES ARGUMENTATIVOS-, SÓLO QUE ESTA VEZ EL TEMA NO FUE EL AMOR SINO LA REPÚBLICA. LAS CONCLUSIONES NO SON EVIDENTES, SI EL SILENCIO QUE DENUNCIAN NO PUEDE SER ROTO DESDE UN GOLPE DE LA VOLUNTAD, EL VALOR DE ESTA CHARLA ES EL DE ABRIR EL FUEGO SOBRE UNA DUPLA INQUIETANTE: MEMORIA Y VIOLENCIA.

Grüner: Sería un quiasmo, existe memoria de la violencia y violencia de la memoria.

Schmucler: Yo no sé si se puede cortar muy acotadamente como se dice «recorremos las purgas del 38». Justamente es esta relación violencia-memoria la que hace difícil separar momentos de la violencia. ¿Qué quiero decir? Si uno empieza a hablar de la violencia de la última dictadura, por ejemplo, o de la violencia alrededor de la época ¿cómo hablar de la de la dictadura sin hablar de la de la época? La dictadura, en el sentido histórico, empezó el 24 de marzo de 1976. Si hay alguna lógica de la violencia establecida, se explicaba, «no hay que olvidarse de la violencia anterior». La desencadenada por sectores populares, se decía, era producto de una larga violencia de los sectores dominantes. Cuando se dice «No se olviden de Cabezas» quiere decir también «no se olviden de esto y de lo otro». Hay un afiche muy bien diseñado por los radicales donde están los nombres y el de Cabezas está último y como esperando ser suplantado por otro que sea más grande. Si uno intenta explicar la violencia de ahora y la de antes va a encontrar una especie de «lógica». Pero si nos seguimos remontando hacia atrás hay un momento fundador de la violencia que sería la bíblica. Para encontrarle una explicación en nuestra cultura judeocristiana. Así como aceptamos un momento fundacional de violencia -que podría ser tal vez la expulsión del paraíso- entramos en una historia infinita de violencia y contraviolencia. Pero hay toda una teoría que es la búsqueda de eliminar la violencia como producto de una violencia anterior, un momento en que hay normatividades para que la sangre no se pague con sangre y una historia rica, elaborada sobre esta decisión humana. Si no tenemos en cuenta esto parecería que estamos condenados a una infinita violencia por aquel momento original.

Grüner: Uno podría pensar muy esquemáticamente qué significa invocar la memoria para el poder y qué significa invocarla desde la izquierda. Es muy curioso porque en realidad me parece que acá hay un equívoco. El sentido común dice cosas como que la sociedad argentina no tiene memoria y al mismo tiempo se nos está recordando todo el tiempo eso. Es una posición de discurso perversa. Todo el tiempo desde los medios de comunicación de masas, desde el discurso oficial, ¿cuál es la consigna?: «Recordar para no repetir». Dicha desde el poder es una amenaza. Como cuando Menem previene: «No vaya a ser que haya de nuevo madres de Plaza de Mayo». Entonces este tipo de operación que no está bien respondida desde el otro campo es obturante de lo que uno podría pensar como una política de la memoria. Se dice «no nos olvidemos de Cabezas», que me parece bien, pero qui-

zá la consigna correcta sea: «Creemos las condiciones para poder olvidarnos de Cabezas». Para que no tengamos que estar todo el tiempo recordando lo que por cierto no es muy agradable de recordar. Tenemos que estar haciéndolo porque esas condiciones no están y esta continuidad -a la que se refería Toto- de la violencia en relación con la memoria parece muy importante de pensar. Siempre me acuerdo de un articulito de Freud sobre el fetichismo donde lo que Freud hace es una oposición entre la memoria, el recuerdo y la percepción. El fetichista percibe pero olvida lo que percibe. Acá es como si nos dijeran al revés: «Acuérdense de lo que pasó pero no perciban que hay una continuidad entre lo que pasó y lo que está ocurriendo ahora». Como si el 24 de marzo de 1976 con sus relaciones de fuerza no fuera en cierto modo la condición de lo que sucedió después, como si la llamada ruptura democrática no estuviera condicionada, determinada, limitada por la memoria de esa violencia.

Casullo: Yo creo que hay una memoria que uno supone que retiene la gente pero que no se transforma en relato, en narraciones, en un discurso visible. Es aquello que discutía muchas veces Habermas: si los alemanes tienen realmente memoria de lo que realmente aconteció. Y después hay un plano donde me gustaría detenerme que es cuando la memoria es llevada al discurso y que además nos involucra porque en este caso nuestro discurso es el silencio, sobre todo en el caso de la violencia. «No se olviden de Cabezas» en esta Argentina de hoy donde hay una crisis muy grande sobre la discursividad, sobre la memoria y la violencia -crisis que no significa que no haya muchas discursividades sobre esos temas- a mí me suena en el marco de la confusión. Lo podemos estar diciendo nosotros o lo puede estar diciendo el torturador. Yo creo que son las discursividades de la memoria, que aparecen florecientes no solamente acá sino en todo el mundo occidental, podría decirse que estamos viviendo un tiempo de recuperación de la historia de la mujer, de la historia de los alimentos etc. y nunca hubo tantos libros biográficos. Se transforman en biografías personajes que hasta hace diez o quince años latían al calor de una acción. Hoy Marx es una muy buena biografía, un libro de tapa dura de 300 páginas. Lukacs lo mismo. Todo bien empaquetado y trabajado por el mercado con esa pátina de «esto ya sucedió», «cerremos el capítulo».

Schmucler: ¡El Che se ha vuelto un autor! Han publicado las obras completas. Y es insoportable dentro del pensamiento que haya obras completas del Che.

Casullo: Hay una exacerbación de la memoria por lo cual vos en una época masmediática te enterás de todo. Y eso tiene algo de cementerio de las ideas.

Grüner: Y de mercado. Hay un canal de cable dedicado a «volver» donde se pueden ver los avatares de la familia Falcon.

Casullo: Lo que yo quisiera poner sobre la mesa es la ausencia de un relato de memoria/violencia en lo que a nosotros nos compete. En los setenta y los sesenta había un relato de la memoria. «Ni olvido ni perdón» fue un eje central. Los «dieciocho años de lucha». La violencia no sólo aparecía como un dato sino fundacional de un logos o una clave de un relato nuestro donde lo abarcado era inmenso y casi se refundaba en la historia bajo el modelo judeocristiano diciendo «acá hubo un primer pecado», una primera vez. Esto es de una enorme complejidad porque si la violencia es constitutiva de lo social en todas las circunstancias de la historia hay circunstancias excepcionales -la violencia de la dictadura- que eclosionan de tal manera que te exigen rever todo o te enmudecen. Que evocan a la solución final y te cortan el relato.

Ferrer: Viendo que se habla de políticas de la memoria a mí se me ocurre diferenciar dos cosas; una, la memoria que corresponde a una especie de tipo caracterológico muy minoritario que es el testigo que toma la memoria como una tarea, incluso como una cruz, y la memoria colectiva que tiene una cierta importancia porque es lo que se transmite a las nuevas generaciones vía los relatos familiares. Acá hay un problema con respecto a la memoria colectiva que aparece después del año 1983, donde hubo un gran redescubrimiento de los argentinos respecto de lo que había ocurrido apenas cuatro años antes. Ese redescubrimiento siempre me pareció muy problemático en el sentido de que se habló mucho, era un momento de grandes revelaciones y también de silenciamientos. En ese disloque entre revelamiento y ocultamiento a mí me parecía que había una gran operación por la cual todo lo que había sido experimentado entre el 76 y el 82 comenzó a ser relatado *interesadamente* como si hubiera una *selectividad moral* a partir del año 83 en relación a lo que se experimentó. Éste es un problema: la selectividad moral de la memoria popular. Y en ese momento no sé cuántos podían oponerse a esa selectividad moral porque además era una fuerza. No era un memorialista, ni un historiador o un periodista que dice algo sino una memoria popular que piensa de esa manera.

Grüner: Estoy completamente de acuerdo. Me parece que en el 83 cambió algo en el punto de vista radical de mencionar la memoria. Acá se habló de la película de Blaustein, **Cazadores de utopías**, ésos son términos posteriores al 83. Antes del 76 los que teníamos algo que ver con la política no hablábamos de «utopías». «Utopía» era un término casi insultante, peyorativo. Nosotros estábamos haciendo política ¡no utopías! Rescatar aquella experiencia como

utopía en el sentido positivo es un invento de la democracia.

Ferrer: ¿Me dejás ponerlo de otra manera? Hay algo que permite leer el período inmediatamente anterior y son los estereotipos. Básicamente, «víctima» y «victimario». Eso opaca primero el proceso histórico y en segundo lugar la propia responsabilidad de la sociedad en ese proceso histórico. Al haber estereotipos, ¿qué le queda al argentino del año 83? Ser una especie de ciudadano que quedó entre dos fuegos.

Talento: Me parece que la operación previa para ver los resultados a nivel de la memoria o, como Nicolás señalaba, los silencios en el discurso, es ver el par *triumfo de la dictadura militar/derrota de las organizaciones populares*. Ahí hay una clave. Yo estaba pensando, en términos de películas, la distancia que hay entre **La República perdida** y **Cazadores de utopías**. A mí me parece que cuando se cumplieron estos veinte años, en el 96, fue un poco cuando logramos mover la lápida sobre la que se había asentado parte del discurso de la transición democrática. No nos olvidemos de que por un lado teníamos el discurso de la dictadura militar, que fue muy eficiente en subsumir cualquier manifestación popular a «subversión» y «terrorismo». Y por el otro, un discurso -que podemos meritarlo luego históricamente si era el único discurso posible- obturador del análisis real de las condiciones históricas de la Argentina de los setenta: la teoría de los dos demonios.

Grüner: Que siempre es bueno recordar que es de autoría del compañero Ernesto Sabato, héroe de los derechos humanos.

Talento: Existe un «No se olviden de que podemos castigar de manera monstruosa». Pero «no se olviden» es también «no se olviden de la saga de las luchas populares», «no se olviden de que hay que organizarse para ejercer los derechos realmente». Ese doble sentido de la memoria fue también el doble sentido de la violencia. Los setenta fueron el experimento que después se generalizó en toda América Latina, particularmente en el cono sur, esta idea de que hay dos violencias que dejan por fuera al conjunto de la sociedad. Cuando tenemos un problema entre violencia y memoria es que tenemos que ir necesariamente a ver en primer lugar las características del movimiento popular, las formas en que el movimiento popular usó la violencia y esto es una discusión que nos la debemos. ¿Hubo formas terroristas de la violencia popular o no las hubo? ¿Hubo actos de violencia de masas que pueden tener otro grado de legitimidad o justificación histórica? Acá hay un terreno en donde tenemos que entrar. Me parece que movida la lápida de los dos demonios, primero en sus formas más virulentas -dos decretos, uno para la junta, otro para las cúpulas guerrilleras- y luego toda la parafernalia del alfonsinismo que discriminaba cuáles eran los lenguajes que podían usarse en la sociedad respecto de los setenta, discursos de «amigos» que planteaban una ruptura absolutamente dramática respecto de aquellos años y que eran condición para poder avanzar en la transición democrática, podemos valorar eso de otro modo además de haberlo padecido.

Desde las versiones más duras hasta las versiones más *light*, la posibilidad de responder o de generar un relato va a significar la revisión del papel de los intelectuales en la Argentina tanto en el alfonsinismo como en la etapa posterior, en este momento donde hay una mayor libertad para plantearse los problemas y revisar con menos concesiones la historia de los años setenta, que fue una historia decisiva. La relación de fuerza que se constituyó allí es lo que está permitiendo la Argentina de hoy.

Grüner: Hay una discusión que no se ha hecho para nada. Miguel dice que no están dadas las condiciones, un lenguaje antiguo hubiera dicho que «no están dadas las condiciones objetivas», mientras Nicolás dice que no están dadas las condiciones subjetivas. Una de las discusiones po-

sibles es las distintas posiciones que había en la izquierda. Yo estaba en una que era totalmente contraria a la «violencia» guerrillera. Con los lenguajes de aquella época los tildábamos de «pequeños burgueses desesperados», «vanguardistas irresponsables», estábamos, entre otras cosas, a favor de la organización de masas. Y los otros, con el mismo lenguaje, nos tildaban de «reformistas» cuando no de «traidores».

Talento: Esa discusión se perdió.

Casullo: Por eso puntualizaba el tema de cómo se incorporó a la sociedad -esa cosa tan abstracta y tan amplia- el momento en que se siente que se entra en un estado de catástrofe porque la violencia misma genera miedos, terrores. Es como una peste y, lo que más nos toca a nosotros, como leemos y como construimos un relato o a partir de lo que objetivamente fueron los discursos de esa época y el accionar de esa época considerada hoy como *de acción*, es decir suplantadora de discursos, mientras que hoy aparecería una época de la retórica, de un discurso infinito cuando es al revés. Había entonces un fundamento discursivo profundo y de enorme libertad de opción que no sé si lo tienen los sistemas democráticos en la actualidad.

Talento: ¡Acordate de «la acción una, la discusión desune»!

Casullo: Se levantan ciertas lápidas. Como decía el Toto: quizá sea el momento de empezar a contar la historia. Empezar a contarla en datos concretos y ahí sí yo creo en lo subjetivo porque a mí me parece que sólo como función nuestra se emerge de esta situación, con una narración que la explique, que le vuelva a dar un sentido a las cosas, no solamente en términos de una objetividad -estado de la clase, estado de la dominación, etc.- sino desde un lenguaje subjetivo. «Nuestra relación con lo real.» «Nuestra relación con la violencia.» Si uno recuerda su pasaje por los sesenta y los setenta, uno hizo básicamente política, política absolutamente inscrita en un proyecto revolucionario, de cambio social y de transformación y con infinidad de matices distintos.

Grüner: Nicolás, eso plantea un problema. ¿Hasta qué punto estamos en condiciones de saber si esa intimidad de las biografías de la que vos hablabas antes no es una renuncia, una resignación, un manotón de ahogados y existe la impotencia para otro tipo de cosas? Tampoco la intimidad es abstracta y aislada, está condicionada por ese campo de batalla de la memoria del que hablábamos. Hay relaciones de fuerza.

Casullo: Indudablemente.

Grüner: Y esas relaciones de fuerza nos obligan a cierto estilo de la intimidad. Así como no podemos elegir en las actuales condiciones la memoria a la cual remitirnos -es una memoria impuesta por los discursos aplastantes- tampoco, me parece, podemos estar seguros de cuál es la intimidad de la que hablamos.

Casullo: Yo lo planteaba en términos de una lectura política, no desde un *intimismo de lo privado* sino de un relato en donde nosotros podamos reconstituir esa época tanto frente a nuestros hijos como frente a nosotros mismos. Si no reconstituís por qué inmensos sectores de sociedad y de juventud se plantearon esto en una relación con lo cotidiano-político es muy difícil edificar un nuevo discurso que pueda dar cuenta de eso.

Grüner: La reconstitución, ¿desde qué lugar puede hacerse? Vos sos un benjaminiano confeso. Esta cuestión de la memoria es la única posibilidad que tenemos de reconstruir algo que no implique la mera reconstrucción de las ruinas arqueológicas, el recuerdo como puro pasado.

Talento: Como nostalgia.

Grüner: Como nostalgia y como algo que ya se cerró.

Talento: Yo ahí comparto la preocupación metodológica. No podríamos atravesar por lo menos exclusivamente el período por la vía capilar de los relatos biográficos porque eso podría generar una especie de efecto de convertir un relato cualitativo casi

antropológico de una metodología etnográfica en la generalización y en la pretensión de leer desde esas biografías la política. Creo que las historias de vida ayudan no solamente para mostrar por qué miles eligieron determinadas opciones en el entramado más biográfico y personal sino también cómo uno administró distintas claves que están presentes en la época. Ahora me parece que eso no sustituye...

Casullo: Para nada.

Talento: ...una lectura y la reaparición de estos debates. Cuando estábamos en las reuniones de un grupo de exilados en Villa Olímpica en Méjico partimos de un criterio...

Grüner: ¡Simbólico lugar Villa Olímpica!

Talento: No era el Olimpo, lamentablemente. Partimos de un lugar que rompía el sentido común de ese momento del exilio diciendo «acá hay una derrota». Pero, ¿qué es lo que fue derrotado? Porque no fue derrotada simplemente una organización política, una estrategia, acá hubo un conjunto de ideas que se amalgamaron en distintas formulaciones y prohicieron determinadas prácticas y habrá que ver si esas prácticas fueron bastardas o fueron hijas absolutamente legítimas de esos discursos, esas convicciones y ese conjunto de mitos con los cuales nosotros amasamos colectivamente los finales de los sesenta y los setenta. Ahora tendremos que recordar en claves que no fueron aquéllas porque el mundo cambió, pero una cosa es que haya cambiado el escenario y otra que nos olvidemos de cuáles eran los núcleos de lo que se discutía.

Ferrer: Quiero retomar lo que decía Grüner. En la primera parte de *Cazadores de utopías* Martín Caparrós dice: «¿Por qué mi abuelo que era republicano podía recordar toda la gesta de la Guerra Civil como una ética y trompetarla por ahí sin problemas y por qué yo no puedo? Esto no tiene que ver solamente con las condiciones sociales de posibilidad de hacer circular un discurso sino con un problema interno. ¿Hasta qué punto hay un convencimiento de que lo que se hizo era justo? No es lo mismo la recordación del 1 de mayo en los treinta primeros años del siglo que el papel que tiene ahora la recordación de lo que sucedió en el 76. Por ahí falta la audiencia por un lado y por otro lado hay una cuestión que es más problemática. Aquí se está hablando prácticamente de lo que ocurrió entre el 73 y el 75 y de cómo todo eso se sume en el *terror de Estado* y la *derrota popular*. Son dos conceptos problemáticos, en mi opinión.

El terror está más o menos claro pero también habría que poner sobre la mesa estos hechos que yo recuerdo claramente.

Uno, el alivio que se sintió en el 76 ante el golpe de Estado. Un alivio general. Finalizaba el caos isabelista y finalizaba algo más. Se tenía la sensación de que ahora se iba a producir un reflujo de la violencia. Otro, en el año 78 y 79 la sensación de normalidad que había en la Argentina. Una normalidad llena de policías pero aquí había policías por la calle desde 10 años atrás por lo menos. La «derrota popular» debe ser puesta en situación. Porque eso permitiría pensar desde las responsabilidades civiles hasta el hecho de por qué solamente las madres buscan a sus hijos. Se rompieron todas las solidaridades mínimas y en mi opinión ésa es una experiencia corruptora del alma argentina. Nunca se va a salir de esa experiencia corruptora. Pero había una condición

social para que esto ocurriera y que no es efecto del terror de Estado. Había un espacio abierto en la sociedad argentina para que pudiera ocurrir eso.

Schmucler: Yo querría hablar de la memoria en un sentido más específico, ya no sobre los hechos sino en el del sentido. Eduardo y Christian decían que así como la violencia es una decisión, la memoria también es una decisión y yo quisiera subrayar esto. La memoria es una decisión, el reflejo de una voluntad de recordar u olvidar algo. Porque parecería que es tan necesario que se olvide como que se recuerde. No somos el espejo de todos.

Grüner: De Funes.

Schmucler: Ese ejemplo de la hipermemoria que no es memoria. Y ésa, que es una decisión compleja, no es la voluntad racional de recordar una cosa y olvidar otra sino que se busca o se deja de buscar de acuerdo con otro patrón estructurante que es una ética. Es la ética la que orienta la memoria. Cuando digo «orienta» insisto, para que no parezca que hay una decisión racional, querer recordar algo porque se le da más valor a una cosa o a otra. En ese sentido me parece que hay un riesgo -como señalaba Eduardo- en eso de creer que se recuerda para que las cosas no se vuelvan a repetir. Ése es un gran equívoco, primero porque la historia no se repite a pesar de que hay un proverbio que dice que la historia se repite, o mejor dicho sí se repite pero nunca igual por lo cual la gran astucia de la historia es que hace que ocurra lo mismo sin que nos demos cuenta de que ocurre lo mismo. Esto es absolutamente documentable. Lo que sí se repite son ciertos movimientos del poder, ciertos movimientos espirituales que van volviendo, uno de ellos es la violencia. Ejemplo: lo de Cabezas. Yo sé que eso quiere decir una cosa, «seamos insistentes hasta que se demuestre la autoría del crimen», sin embargo también está lo otro. «¿Y por qué no lo vamos a olvidar?» O «generemos las condiciones -como decía también Eduardo- para olvidarlo sin daño». Según principios fundadores de la ética colectiva o personal, el *recordar* ¿hasta qué capa trabaja? Recién insinuaba algo Christian que también quiero señalar. Cuando uno habla de los fracasos o triunfos de los movimientos populares yo creo que nuestra memoria, si tiene una voluntad, no debe achicarse con riesgos. «Movimientos populares» puede querer decir «movimientos en donde participan enormes sectores de la población». En otro sentido «movimientos populares» podrían, en términos del marxismo más clásico, ser aquellos que dan cuenta del sentido de la historia. Pero genéricamente son esto: el pueblo.

Talento: Que es un poco más comprometido que la gente.

Schmucler: A lo que yo quiero apuntar es a esto aunque sea un poco dislocado. ¿Lo que hace el pueblo está bien? Entonces acá he metido un término importante que es el *bien*. Lo que se opone a *bien* es mal y esta palabrita a mí me interesa profundamente. Porque hay algo que no podemos definir de otra manera y es la aparición de algo que nosotros llamamos «mal». Y tal vez lo que sí podemos hacer no es definir esto que se hunde en las profundidades teológicas sino las condiciones históricas, sociales y materiales (de presencia histórica de la gente) que facilitan o no la aparición de esto que llamamos «mal». Y a lo mejor algunos de estos *movimientos populares* están atravesados por el *mal* y no por el *bien*. Y en ese sentido diríamos «Ah, qué bueno que se derrote a algunos movimientos populares». Quiero llevar esto hasta el límite para que lo podamos entender. ¿Qué era un movimiento popular? ¿El peronismo? ¿El lopezreguismo? ¿El montonerismo? ¿El ERP? ¿Quién representaba a esto «esencialmente» bueno que es lo popular? ¿O esto popular, es decir aplaudido por una gran masa de pueblo, también está en cuestión? Me parece que simplificamos al decir «derrota del movimiento popular», «triumfo de las fuerzas represivas». Una nueva vuelta del trabajo de la memoria es pensar que todo se unió no en el sentido de «dos demonios» sino de un solo «demonio» si queremos seguir la figura, que ciertas fuerzas se armonizaron y se potenciaron. No como piensa Sabato, que es uno de los malos constructores de la memoria actual. El peligro hoy es una suerte de positividad de la memoria (al contrario de lo que se dice de que la Argentina no tiene memoria) que empieza con los rótulos literarios que pone Sabato sobre los hechos que van desde los *dos demonios* hasta *la noche de los lápices*. ¿Qué son estos inventos? Ustedes saben que *la noche de los lápices* no existió. No digo que no existieron los muertos jóvenes, lo que no existió es la noche de los lápices como tal.

La violencia no es el gran tema. Sí los desaparecidos porque los desaparecidos no tienen que ver con la violencia, tienen una categoría que los instalaría en el campo ético. Es un mal innecesario así como los campos de concentración nazis no eran parte de la guerra, era otra historia. Se podría haber matado el mismo número de gente que desapareció sin la protesta moral que está provocando el tema *desaparecidos*. Pero creo que estamos entrando en temas de los que deberíamos seguir hablando cuando volvámos a encontrarnos... ■



#### CONTINUARÁ

¿Cuál fue la responsabilidad de los civiles durante la dictadura?  
¿Qué posiciones defendían las izquierdas que no adherían a la lucha armada?  
¿Qué significa la expresión «movimiento popular»?

NUEVAS PROSAS

# PROFANAS

PROSA PLEBEYA.  
NÉSTOR PERLONGHER.  
Ensayos 1980-1992.  
Edición al cuidado de  
OSVALDO BAIGORRIA Y CHRISTIAN FERRER.  
Colihue. Buenos Aires, 1997.

EN ESTE ENSAYO, QUE PODRÍA CALIFICARSE ESCRITO CON UN ADEMÁN FUTURO, NICOLÁS ROSA ADVIERTE EN LOS TEXTOS EN PROSA DEL POETA NÉSTOR PERLONGHER EL INTENTO DE HACER DE LA POLÍTICA UN ACTO DE EROTISMO. TAMBIÉN SEÑALA ALGUNAS DIFERENCIAS ENTRE LOS GÉNEROS

PERLONGHIANOS: EN SU POESÍA LIDIA CON EL SENTIDO, EN

LOS ENSAYOS CON LAS PROPIEDADES DEL SENTIDO EN FORMA DE GÉNEROS, RELATOS, PANFLETOS, ARTÍCULOS, «PARTICULARIDADES DE UNIVERSALES Y UNIVERSALES DE IDENTIDADES»; Y DE QUÉ MANERA PERLONGHER, DESPUÉS DEL ENVEJECIMIENTO DEL ALEGATO SEXUAL, LLEGÓ A PERCIBIR LA FOSA CADA VEZ MÁS PROFUNDA QUE SE CAVA ENTRE LAS PRÁCTICAS Y LAS EXIGENCIAS SOCIALES QUE EJERCEN SANCIONES FUERA DE LA PENALIDAD LEGAL: «LOS SUJETOS SE CONTROLAN ENTRE SÍ Y EL CONTROL DEJA DE SER ESTATAL, SOCIAL, ECLESIASTICO PARA CONSOLIDARSE EN LAS AGRUPACIONES ANÓNIMAS», QUE SERÍAN POTENCIALMENTE MICROFASCISTAS. «LO POLÍTICO SE VE ATACADO POR LOS GRUPOS PROTESTATIVOS, LO ERÓTICO POR LAS REIVINDICACIONES SEXISTAS, LO HETEROGÉNEO, AUNQUE APLASTADO, TERMINA CONVIRTIÉNDOSE EN UNA HOMOGENEIDAD DE PROTESTA, QUE ES EL ÚNICO NÚCLEO DE LA REIVINDICACIÓN SECTORIAL.» SOBRE ESTO DISCUTIRÍAN ROSA Y PERLONGHER HOY. NO ES POSIBLE, PERO EL TEXTO DE ROSA EN SU INTERPRETACIÓN NOS ACERCA, SEGÚN SUS PROPIAS PALABRAS, A UN PERLONGHER OTRO.

«Recogida por la pantalla de gases y encajes, la claridad limpia de la lámpara caía en círculo sobre el terciopelo carmesí de la carpeta, y al iluminar de lleno tres tazas de China, doradas en el fondo por el resto de un café espeso, y un frasco de cristal tallado, lleno de licor transparente entre el cual brillaban partículas de oro, dejaba ahogada en una penumbra de sombría púrpura, producida por el tono de la alfombra, los tapices y las colgaduras, el resto de la estancia silenciosa.»

De sobremesa,  
José Asunción Silva.

Perlongher le hacía falta a nuestra literatura. Perlongher nos ubica, nos coloca en un sector de la literatura nacional cuya imprecisión es notoria y dio motivo para que los críticos se regodeasen en las terminologías, digamos, siguiendo los falsos pasos de Perlongher, se engancharan, se embarraran con los conceptos y los términos. Fenómeno de arrastre retórico, diría un alma preceptista, de arrastre fractal, diría un pseudo-matemático, o de arrastre erótico, diría algún admirador de Perlongher, como quien dice, es una *arrastrada*, en el lujoso fango de las pulsiones. Se dice, decimos, literatura marginal, literatura de los márgenes, literatura periférica, literatura fronteriza. Podemos aceptar estos términos, pero *alrededor*, en torno de Perlongher las aguas bajan turbias. Él mismo nos obligaría a certificar o a burlarnos de estas taxonomías. Creó, copiando a otros al decir que éstos copiaban, el término *barroso* para enrostrarnos el neo-barroco tan americano como el modernismo, tanto como Rubén Darío, pero siempre tamizado por la levísima nocturnidad de Asunción Silva, y por las elucubraciones del docto alemán Max Nordau, *Degenerados*, y por la dulcísima muerta rusa en París, María Bashkirteff. El alma femenina se cobra su revancha. La literatura de Perlongher es fundamentalmente ambigua y la ambigüedad es un destino fuerte, un destino de destino. Esta ambigüedad está en la relación -también ambidextra- entre centro y periferia -¿esta literatura está descentrada o descontrolada?-, literatura alta o literatura baja, -esta literatura es de bajos fondos y de fondos ácratas-, ¿pornocrática? Si estamos en el arrabal de la letra, ¿cómo pretendemos leer a Góngora en Perlongher o in-

cluso leer a Perlongher en Lezama Lima? ¿Cómo leer una política isleña o fractal en los dominios imperialistas del recoveco barroco? Ya no son las políticas sexuales sobre las que se montó el militante anarquista sobrenombrado Rosa de Grossman sobre el ápice de una rosa de las ventarolas o de la rosa ... de lejos. Y no son las micropolíticas de difracción y arreme, de microgrupos desgrupalizados o grupalizados al azar de la venturosa noche. No. Ya no se trata de las lecturas agudísimas, flechadas, de Perlongher, de Deleuze y del más reconocido Guattari, restos de un festín del devenir político que se trastabilla en el devenir-odio del censor, del victimario, del represor, de la gendarmería policial. No. Tampoco de la fascinación de la esclavitud amorosa como la filmografía de las *esclavas del amor*, esclavas femeninas del alma de la mujer. No, tampoco, no. Se trata muy sencilla pero agresivamente de hacer de la política un acto de erotismo. Ése es el otro-Perlongher, el otro de Perlongher. Frente a la revolución sexual, el amante de sus amantes, frente al Movimiento de Liberación Homosexual, la experiencia fascista de Saló. La consustancialidad sado-masquista del amor: la pareja perversísima del acoplamiento homosexual: de tal crimen tal castigo, diría Dostoievski. La larga tradición que está en Sade pero también, disminuida en Retif de la Bretonne, en Huysmann, en el sexo delincuente de Genet, en las consagraciones de la ordalía de Bataille, en el sexo funesto y nigromántico de Bram Stocker, mediado aquí por la película borrosa de Bela Lugosi, verdadero transilvano, pone sobre el tapete la distancia que va del acoplamiento al agenciamiento. La deambulación ciudadana -no se puede deambular por el campo, allí existe la travesía: a través del campo- es azoro y gozo, preámbulo de la necesidad y el crimen. Perlongher lo sabía muy bien.

El libro que arman y desarman con obstinado rigor Christian Ferrer y Osvaldo Baigorria es también un devenir-Perlongher, cómo se hace Perlongher ante nuestros ojos y cómo Perlongher actúa, no piensa, en devenir a los otros. Por ejemplo, devenir-más allá de la militancia-otra la literatura argentina. O en tratar en devenir-proceso a la crítica argentina. O disgregación del objeto de la crítica, ya no en la elección sino en la descomposición de los lineamientos, de las secuencias, de los mapas, de las entidades, en suma, disolver la entidad literatura argentina en territorios libidinales, de flujos y reflujos, en donde se encuentra sin saberlo Victoria Ocampo en las manos de

Libertad Lamarque. Estar en las manos de alguien es el prolegómeno de estar en el culo de alguien, diría Osvaldo Lamborghini. Y a Lamborghini no le gustaban los preámbulos, y menos constitucionales. Perlongher se encanta con las caricias preliminares, preliminar del acontecer y del suceder. Perlongher des-acierta la literatura americana. Los críticos se concentran y, a diferencia de Joyce, aquí todo está claro pero solivianta los argumentos de la crítica. Aquellos que eligen la vanguardia y todas sus sucesiones se ven condenados -condena dulce- a articular las relaciones entre la forma y la expresión -no sé decirlo de otra manera- y la organización de la obra, toda vanguardia por mucho que se estime política tendrá que dar cuenta de la organización de las formas, y si es consciente, del espacio que ocupa en las transformaciones sociales. Si se aloja en la gauchesca y en todas las formas de la criolledad -esencia fabulosa de la argentinidad-, las nuevas formas del gauchismo y del gauderio rioplatense, tendrá que dar cuenta de un mito y de las heredades de ese mito; si se asienta en los indios -comechingones o araucanos- tendrá que convencernos de la naturaleza del personaje y de su hábitat. Y si se corporiza en las poblaciones narrativas de desarraigados, de desamparados, de los *guachos* de nuestra literatura, tendrá que apelar al miserabilismo tenebroso de nuestras campañas. La itineración -llámese travesía, deambule, tránsito de la transitoriedad, o transeúnte urbano- no podrá ser nunca -y aquí Perlongher se equivoca en su remitencia a Benjamin- un paseante, un *flanneur* despreocupado y desatento con miradas panópticas, -el transeúnte urbano argentino está más cerca de la relación presa-depredador: los habitantes de la noche buscando sin saberlo una presa para ser apresados-. El contrato se vuelve pacto y, a veces, pacto de sangre. Por eso las vanguardias. Estar en la vanguardia es reconocerse imaginariamente como *adelantado*, pero nunca como *conquistador*: es siempre, y me atrevo a decirlo, estar en la retaguardia y el paso es siempre el paso felino del depredador. Sólo se trata de andar por las calles: la selva urbana. Por el momento, Perlongher es un descastado atravesado por fortunas diversas. Los críticos tendrán que asumir lecturas desfocalizadas, fuera de las nomenclaturas, fuera de control, exacerbadas, desnaturalizadas, pues Perlongher comete dos atentados contra la literatura nacional: uno,

**Estar en la vanguardia es reconocerse como adelantado, pero nunca como conquistador: es siempre, y me atrevo a decirlo, estar en la retaguardia y el paso es siempre el paso felino del depredador.**

retórico, contra el barroco y el otro, político. Si el museo de la literatura argentina es un Panteón Nacional -y muchos críticos adecentados y arquitectos se han encargado de erigirlo- presidido por Borges, sostenido por la columna dórica de Macedonio y coronado por la cariatide de don Adolfo Bioy Casares, Perlongher es un ladrón de cadáveres que intenta ocultarlos en la margen izquierda del río color de león.

Es posible pensar que el tránsito de Perlongher sea una extensión fracturada entre trance y transa. Entre la transa de amigos, cómplices de la letra americana, rompielos del escozor romántico y modernista, en las huellas y pisadas urbanas, marcas de extensión, pero también de extinción; la mudanza de la lírica mística acaba convir-



tiéndose en el trance hipnótico, tarea de la tribu, que va de la transa mercantil al trance místicoide. Y esto sin ninguna intención peyorativa, mejor peyoltativa. Las tribus urbanas de la ciudad de Buenos Aires están atravesadas por el devenir-efecto-dinero, son la portada pero también la salida del efecto mayor de la sociedad capitalista, el dinero, su circulación y su destino no reproducen el atesoramiento bancario sino la liquidación de los bienes usuarios. Las tribus urbanas de San Pablo, en la versión perlonghiana, tienen proclividad a constituirse en microsociedades fascistas, el dinero sólo circula simbólicamente para acentuar el *efecto mayor del crimen*. La lucha entre la segregación libidinal y la segregación genérica son la misma forma de la insistencia de devenir uno. Y a eso agregamos la disolución -como delusión- en el éxtasis, la coloración mediúcnica aparece como determinante. Si los fluidos en su fluencia son nada más que éter, la erotomanía no está más que a un paso. La fluyente luz universal de la religión del Santo Daime es un corto-circuito en la emergencia de una pulsión uni-versal. No sólo es el uni-verso sino también el único verso de la desmaterialización en la literatura de Perlongher. La fluencia del verso, su rapidísimo fluir en las diversas corrientes y delitificaciones, como rápidos en la corriente del Niágara mezclado con el Paraná, se deshace peligrosamente en la destilación barroca. Lo que se atrae por el sonido, se atrae por el sentido. El pan-teísmo luciferino de Perlongher en su última estancia -y no puedo emplear más que esta palabra- es la irrisión polimórfica de las palabras, ya sean éstas divinas o profanas. El hombre-mujer grueso (Rosa de Grossman) es el hombre proceso, el hombre de Joyce. *in progress*, anda, camina, transita, *merodea* la bipolaridad para ejercer más que desmultiplicaciones barrocas, un clivaje en desmesura de la grieta: volverse extraño en la bifurcación es una nueva experiencia del género, volverse extranjero en la propia ciudad, una extensión de lo normal ... ¿hacia dónde? En el uso práctico de los géneros -para eso están-, en su propia división se esconde una bifurcación catastrófica. ¿Lo normal, la norma extendida es la norma degenerada o la norma extraviada, como dice la tradición místico-erótica «el extravío de los sentidos»? ¿Si la norma se colectiviza, sueño de los «raros», deja de ser uno de unos para llegar a ser todos de todos? La cantidad siempre puede jugar una mala pasada. Perlongher en sus últimos escritos pareció perturbado por las formulaciones políticas de aceptación y sobre todo por la desaparición paulatina de la homosexualidad. ¿Qué desaparece, la homosexualidad real, la noción médico-psiquiátrica de la misma, la condición o la práctica? No está claro en los textos, pero podemos suponer que en el «realismo sociológico del antropólogo urbano» lo que desaparecía era la noción de una otredad extrema aplazada y cosmetizada «por las prácticas sexuales aceptadas». Entonces, el único, el único único abandona la tribu para acercarse a las formas de una colectividad pretendidamente universal. El devenir-mujer, como instancia mayúscula en Deleuze, es el asiento de los devenires-otros, pero en el caso de Perlongher se convierten en *venires* de una familiarización pretendidamente deseada pero imposiblemente lograda. Perlongher en sus últimos escritos reniega fuertemente de estos órdenes, como extraño, como sujeto incrédulo que se enfrenta a nuevas sucesiones. Lo sencillo sería admitir que la revelación extática lo cambió todo, hasta su libido. Pero no es así. Hay algo de temblor filosófico en sus oscilaciones, algo de lo real admitido que se enfrenta a lo real sugerido. Perlongher pensó en nuevas transformaciones, en nuevos estadios, en nuevas superaciones. Y siendo pensó que estas declinaciones eran históricas. Si el conjunto de sus procedimientos se inauguran en un *para*: para-militar (una orfebrería fascista), para-político (un andamiaje más allá de lo estrictamente político urbano), para-estatal (como circunvolución del Estado hacia el ácratas) es porque todo estaba encarnado -era una carne vibrátil- en lo para-genérico, recogiendo una larga tradición, la exaltación sexual, atravesando todas las formas de lo místico-erótico devuelve (es decir, vuelve) al *estado de cuerpo*,

en el sentido estatal y en el sentido filosófico, el estado de cuerpo irrumpe y descoloca todas las formas de la esencia y del estado, del ser y del tener, obedeciendo a una lógica adyacente. En el régimen poético de Perlongher, lo que deviene deviene una cinta, una tenue película, una cutícula, una tenuidad y no una intensidad, que va desde el piélago al pellejo pasando por el pliegue. El uso singular, ni particular, ni universal, es el uso de una película que se usa para enseñar a los discípulos la esfumatura de los cuerpos, su devenir-cadáver, su devenir-hueso, su devenir-excreta: por los caños del cuerpo se va la vida. La fuerza, poética se vuelve violencia y nos enfrenta a una relación de poder (la fuerza *con* la fuerza) y a una fuerza sobre algo: el cuerpo. Por eso, el verso libre, libremente chorreante de Perlongher, lo enfrenta a los peligros de la sinuosidad: el relajamiento del cuerpo como el del verso es irse de sí, la exaltación de la nada, el *desmadrarse* (¿el peligro de la Madre?), el irse en devenir, el irse a la mierda, el irse en mierda se opone violentamente a la letrística de Jarry (*merdre*) como la flatulencia de los fluidos, la ventosidad que preanuncia el chorro líquido y la caída catastrófica que se opone a la retención. La *ratio anal* que circula en los textos de Perlongher, en los ensayos como en su poesía, se opone a una *ratio cerebral* (de la cabeza)



como se enfrenta el control de los esfínteres a la vesícula disgregativa de las fluencias excretivas. La *ratio cerebral* es unitiva, dual, jerárquica y retentiva, coercitiva y pena. La otra es pura fluencia.

Los flujos políticos se organizan a partir de la ad-yacencia. Si la ruptura con la familiaridad (el familiarismo, la familia, la escuela, el trabajo, lo homogéneo y la yacencia) a partir de la ad-yacencia es porque estar *al lado del otro* y no en *otro lado* significa dos cosas: la posibilidad actual de abrazarlo o la posibilidad real de agredirlo: estar al lado de él, sin ser él, estar en contra de él, en contra de la centralidad paranoica en la desorganización esquizofrénica, sin Bataille ni Lacan, es la *orga* política en su empleo de desorganización y de fugacidad intermitente. La película sensible del partido, de los partidos, se hizo doblemente sedentaria, de casa en casa, de cubículo en cubículo (la enseña de Perón: de casa al trabajo y del trabajo a casa), de la sede del Partido Peronista a la sede del nido abyecto de la pareja. Perlongher acuñaba el suelo de la desterritorialización de los cadáveres insepultos como en una película de los muertos vivos: Eva Perón dejó de ser una seña para convertirse en una marca histórica. La pasión nómada puede llegar a ser pasión des-fundada, sin fundamento ni función, puesto que ahora, en el discurso, es pan cotidiano, pan de boca categorial del discurso universitario: mujeres sedentarias, frailerías y ensilladas fren-

te al computer claman y reclaman la nomadización del pensamiento, en tanto que el cuerpo es la sede, en sus propias asentaderas, de temperados y cautos deseos. La nomadización se opone a los trayectos rutinarios como los trazados distópicos excluyen la centralidad de las topías. La deriva del deseo desvía la deriva del yo, ya sea éste unitario o desmultiplicado. Y el yo es siempre céntrico, centrífugo en sus desmultiplicaciones en tanto que las pulsiones del yo son *explotadas* por las pulsiones sexuales. El goce ni centra ni descentra: es atópico. Los *flanneurs* libertinos, de adscripción benjamineana, tienen un carácter *pasajero*, mientras que la circulación lumpen es un verdadero itinerario, son fugas de transfugitivos de la noche, más cerca del transeúnte urbano que las visitas regladas (casa de muñecas funambulescas, hoteles, casas de masajes, departamentos), que son el espacio de la democirculación. El paseo esquizoide es el tránsito gíatorio -yiratorio- de la desconcentración. Perlongher queda capturado por la circulación furtiva y la equipara a una máquina deseante portadora de un flujo seminal cuya lógica fundamental es el vaivén entre lo masculino y lo femenino: una inversión del verso, del chamullo del hombre y de la tartajante aquiescencia femenina, entre lo masculino y la extensión de lo femenino, pensando en una fusión, y una con-fusión de entidades desintegradas. La entidad-mujer es el polo extremo que vectoriza -y por ende sectoriza- el sexo de las sombras: los noctámbulos, los nochiciegos, los lechuzones de la circulación excéntrica de la nocturnidad. El vagar es un delito en toda sociedad mercantilista burguesa, es un delito contra la producción y contra la circulación reglada, lo policial es siempre una extensión de la política como la ley lo es del fundamento de la polis. La política anárquica de los cuerpos implica una autonomía relativa de vastas planicies fosiformes regulada por una objetivación concreta (la carne, los huesos, las vértebras, la itineración de los fluidos corporales: sudor, sangre y lágrimas: vestigios seminales de la corporalidad) y por una devastación liberticida de la representación: representación corporal: la pose, la postura, representación sexual: el género mimado o mostrado, el desliz del núcleo de la hembra y de la taxonomía de los sexos, la representación escénica: el teatro del deseo: calle, lugares escondidos, sótano, umbral, vestíbulo, etc. y representación política: la política fascista de los cuerpos: amo-esclavo, soldado viejo y gamin joven, buceadores de ba-

**Cuando los poetas quieren decir la verdad se vuelven paranoicos (la profecía paranoica: Hölderlin, Artaud), cuando quieren decir la mentira se vuelven perversos (Baudelaire, Lautréamont, Genet). La perversión de la lengua de Perlongher es peligrosa pues ataca como un sarcoma proliferante al poema-ensayo y ensayo-poema...**

rrios porteños (pederasta de clase media como una resurrección de la pedagogía griega) y lúmpenes sexuales, etc. En el texto, tanto en el de Perlongher como en el de Lamborghini O., se va generando una *anarcogamia*. El divagar del tránsito fálico implica ciertas reglas constituidas por los circuitos: tránsito lineal y corto-circuito, tránsito circular y transiciones tópicas y, en la drástica regimentación deleuziana la propagación ramificada y la divagación rizomática, el vagar a dúo, tránsito acompañado de la vagancia del deseo: draga, drague, dragado de la retícula de la ciudad.

Perlongher se ocupa de la relación entre la homosexualidad y la delincuencia para sostener en una sociología en desmedro una relación, cualquiera fuese, entre delictum y deliquio, digamos entre Santa Teresa y Jean Genet. La comisión de un delito se convierte en la decomisión de los cuerpos. El desmayo, el desfallecimiento de la letra en el deliquio místico de una pasión signada por el crimen callejero. La red de la pasión homosexual es el horror y el miedo, y su imaginario es el desfallecer inagotable de lo descomedido, de lo super-natural, de la superfalicidad que lo co-funde con el régimen del pasmo místico: los ensayos de Perlongher *no son su poesía*, son la página de enfrente del libro que intentó escribir en su vida. Una retórica anómala que deviene fijeza en su propia velocidad: ¿el significante alocado acaba por alojarse



en alguna «habitación»? El delirio de la razón es un vademécum preceptivo de estos ensayos. El delito es siempre delito de Estado, lo propio tiene otro foro, el fuero íntimo, el *distinto* de la particularidad que se sostiene sobre lo universal. El universal absoluto del Estado es la razón de estado, cuando se dice «Yo soy el Estado» se quiere decir que *Yo es el Estado*, y no su esencia, ni su ciencia, ni su pres-ciencia. El Estado como *estado general* genera la letra fascista. Y si todo delito es siempre estatal, la con-naturalidad es un atentado contra la civilidad. Lo connatural es la venganza que se toma el de-curso para des-decir la ley de discurso que dice. En su poesía, Perlongher guerrea contra el sentido, en los ensayos, contra la propiedad del sentido, géneros, relatos, discusiones, panfletos, proclamas, particularidades de universales y universales de identidades. Si el tránsito de los *extra-ciudadanos* -los que circulan fuera de los circuitos de la mercancía de los cuerpos, generando «tópicas fronteras», des-limitadas en su propia transición-, agrupados por necesidad y desgrupalizados por interés erótico, es porque el erotismo en su crudeza sexual es siempre un atentado matemático contra la grupalidad de uno que se pretende Universal. El «raro» social no es el habitante nocturno como le place decir a Perlongher con un cierto despojamiento romántico, sino es su propia erección como un régimen fiscal de los cuerpos. Diría Perlongher -en su delusión final y no en su des-ilusión anticipada- la democracia sexual no existe. El régimen corporativo de los cuerpos sólo puede llevarnos a la reyecía, al imperialismo de los cuerpos. La ilusión feminista es la ilusión femenina, como la ilusión masculina es ilusión machista. Pero en el régimen fantasmático se confunden los bables de la lengua no idiosincrática, se vuelven prebabélicos, ni siquiera confundidos sino fuera de la ley del lenguaje y de la ciudad. Los fronterizos son siempre la sombra de la Ley, la certifican pero al mismo tiempo la conmueven. Los disidentes tienden a separar, no a reformar, no aplican la ley de la corrección ni de la restauración, sino de la separación: son siempre cismáticos. La política, o una de sus políticas, es la disipación de la letra, producen un desplazamiento de la fuerza en relación con su meta, un derroche crapuloso de energías, una dilapidación energética en un *malbaratar* su propia finalidad. Si la letra debe ser leída a «la luz indecisa de los bajos fondos», el desvarío de la ley se convierte en un enunciado, casi en un *programa colectivo*. Perlongher señala conexiones para desconectarlas (por ejemplo deseo-ciudad), pero en el flujo de la circulación de la mercadería (como dicen los muchachos de la barra de la esquina para dar cuenta de unas buenas tetas o de un buen culo), procacidad mercenaria que liquida la universalidad de la mercancía, el deseo deja de ser tal para convertirse en un fenómeno de engeuecimiento en la transmisión del goce como trasero del deseo y misionero de la con-versión de la *ratio lúbrica* que deviene el supermito como prolegómeno de la extinción. El sexo nómada, a despecho de Perlongher, y Perlongher lo intuía, rompe el lazo social, simula el lazo civil -casamiento entre homosexuales- como un silogismo atentatorio contra el lazo dispar del erotismo. El régimen de *conyugalización* y por ende el de *sedentarización* es propio de la dualidad simétrica «hombre-mujer» y de la sexualidad extendida (hombre que se feminiza, mujer que se viriliza) o sexualidad colectiva (la orgía). Y desplaza el desorden de la rizomatización. El lenguaje perlonghiano no es hombre masculino sino viril y permite la conexión varón/varona, o la Varuna. El compuesto de Perlongher es filosófico: el Uno y el Otro y el Tercero, terna que acabará en un uno misticoide y en una antropología cuasi-humanística, entre el hombre-castrado y el hombre puro falo. A fuerza de lógico, Perlongher no debió proclamar la *diferencia* sino el *distinto* que desborda todas las formas de la extensión e insiste en lo mismo. El devenir minoritario en su exceso se vuelve fuera de toda medida, lo menor no es una exclusión sino una disminución. La lógica aumentativa, del crecimiento del mayor, profundamente capitalista, se vuelve en Perlongher una lógica diminuta -y no de la minoridad- que alcanza un devenir ficcional, una disminución tal que acabará por desaparecer. No es tanto un movimiento de minorías sino minorías en movimiento, en transmutación, en de-figuración.

La diferencia no se opone a la identidad, la subraya, la distintividad la subvierte como subvierte el pacto social. Los no-garantizados son los otros absolutamente otros, el otro-hombre es una de-generación de lo humano como entidad antropológica, sólo redimible en la clausura y en la prisión. El sexo antagonico y no el sexo analógico es el resorte místico (el amor de Juan el Bautista, de San Juan de la Cruz o de la religión del Santo Daime). Entre lo micro y lo macro existirá siempre un amago de acracia sexual.

El alegato de la revolución sexual suena, ahora, a tan corta distancia, como envejecido. Perlongher llegó a percibir la fosa cada vez más profunda que se cava entre las prácticas y la exigencia social (mensajes, multimedia, orden moral, morales societarias o grupales, como desafortunación de la ley ética) que ejercen sanciones fuera de la penalidad legal: los sujetos se controlan entre sí y el control deja de ser estatal, social, eclesiástico, para consolidarse en las grupalidades anónimas. Discutiríamos hoy, y Perlongher en este asunto era muy realista y ya discutía esa posibilidad de la disolución en un éxtasis total. Lo extático no regula la función social, la disuelve, y la sociedad, cualquiera fuese, toma cuenta de ello. El *sexo capitalista*, como el poder, debe ser silencioso. Los *malsanos* son versiones parlanchinas y gritonas por su propia multiplicidad. El orden perlonghiano llevará a la efracción al campo de la palabra y responderá en su cuerpo con una voz que, de boca en boca, se convertirá en hábito místico. ¿Y la represión? Reprimir lo reprimido, represión legal y represión psíquica son dos caras de la misma moneda mediada por la censura. A despecho de Freud, Perlongher lo dice modestamente: la sexualidad se ha tornado cada vez menos interesante y el galicismo le permite un firulete tragicómico. En el nivel social, esa opinión llamada pública es el desactivador hipnótico de nuestras posibilidades creadoras. Deleuze dixit: es nuestra moderna manera de ser *normales*. El lema político: a la sedición por la seducción convierte al lema en lima que elimina todas las iluminaciones: este falso Perlongher en su espejismo acuña la diada del lema como emblema: la rotulación emblemática de la poesía-ensayo hace del pensamiento, del hacer pensar, una joya, y de esa joya una fruslería, que en barroso rutilante es nada menos ni nada más que una *chuchería* (Perlongher dice *bisutería*). Las palabras y sobre todo las llamadas poéticas dicen la verdad, pero también la mentira. Cuando los poetas quieren decir la verdad se vuelven paranoicos (la profecía paranoica: Hölderlin, Artaud), cuando quieren decir la mentira se vuelven perversos (Baudelaire, Lautréamont, Genet). La perversión de la lengua de Perlongher es peligrosa pues ataca como un sarcoma proliferante al poema-ensayo y ensayo-poema (*verbigracia*, gracias a la lengua: **Caribe Trasplatino**). La subversión referencial a la que apela para darnos cuenta de su ánimo ensayístico se doblega al enjorjado arracimado de sus fugas eufónicas. La velocidad de sus itinerarios lingüísticos excede la severidad de los enunciados categoriales: *se es su estilo*. ¿Cómo hacer del borde del sintagma un bordado? ¿Cómo enlazar un tras-papeleo glótico en verdades del discurso? Como la política deviene la política del verso, del verso libérrimo, ¿cómo el venirse con tanto verso? ¿Cómo el territorio de la política sexual deviene -y el devenir es siempre aciago pues la meta es incierta- un gesto que se convertirá en *postura*, una exhalación en *fractura*, una minúscula detención en *prosa*, todo deviene grieta? Lo político se ve atacado por los grupos protestativos, lo erótico por las reivindicaciones sexistas, lo *heterogéneo*, aunque aplastado, termina convirtiéndose en una homogeneidad de la *protesta*, que es el núcleo de toda reivindicación sectorial. ¿Cómo aceptarla, cómo detenerla, cómo excluirla? Es una política *micro* que se opone a una política *macro*: la minoridad está siempre a punto de constituirse en micro-fascista, como lo micro-fascista (grupos endogámicos que intentan ser reconocidos o aceptados en el marco de la ley pero no intentan destruirla) puede convertirse en un universo nazi: del fascismo al nazismo siempre habrá cuerpos velados, quebrados, des-huesados, donde aletea la sombra de la extinción. Los dos personajes que faltan en el universo pornocrático de Perlongher son: el *merodeador* y el *saboteador*. La función del merodeador es entorpecer, sin poner límite a la circulación: me rodea, me redondea, me codea, me entorna sin tocarme, en la presencia fulminante pero indecisa de la sospechosa pregunta ¿qué quiere éste de mí? El *saboteador*, como función de un ego-distónico, ejerce su fuerza irregular, descentrada de las formas callejeras que representan la ley, su acción es siempre atacar el régimen sexual del Estado. La ciudad, la cité, la ville, el ágora tienen sus leyes y sus estatutos. La jungla tribal es el retorno de lo reprimido selvático en la polis, donde pululan los excéntricos que en su itineración fugaz *malogran* el intento jurídico de una *ciudad simbiótica* en los vericuetos de una urbe estriada. La ciudad como entidad cívica sólo se sostiene como una entidad estratificada por clases sociales y clases de géneros, estos registros entablarán una lucha real y simbólica entre la concentración tópica (paranoide) y la disolución de emergencias (esquizoide). Los

recorridos y tramitaciones de la ciudad son regulaciones entre la mirada placentera y la mirada deseante que desea verse atrapada por el punto-objeto, como se dice en jerga: éste es un punto. La centralidad del deseo de deseo hierático y su nomadización no es más que un deseo -imposible de lograr- de fijeza, y allí las razones de Perlongher se dan la mano en la encrucijada: «espacialización y especialización» no son entidades abstractas sino de «experimentación» en lo real: el deseo es nómada, el goce es torpe, envarado en la turpidez se fascina en la disolución del objeto y del sujeto.

Más que la marcha, el *arrastre* que vehiculiza una estética profana que se entiende como encantadora -y el término es de Perlongher- en donde se enfrentan -y es necesario decirlo- una estética de la banalidad como pérdida de la substancia corporal y la banalidad del mal, del maldicho, del mal-dito, en donde el *mal gusto* sobreentiende una perversa corporalidad de los cuerpos. La geografía barroca y torsiva de los cuerpos en fragante erección molar y macroscópica se desvía hacia una dimensión molecular y microscópica: en palabras farfalleos y en gestos licuados y en materias fluídicas que atentan contra el mórbido mármol del lineado clásico. Las escenografías y los escenarios, los golpes intermitentes de escenas como quien dice «me hizo una escena», entre el locus intestinal, los esfínteres de la cloaca máxima -Río de la Plata- hasta el quiebre aguanoso de la costa deltiificada del territorio fractal: el fiord lamborghiniano convoca al espíritu ensayístico y propagandístico, una propagación de la fe visceral, no ya como provocación sino como misión de golfos y golfillos entre gélidos acantilados: entre la política continental y la política de las islas, un ex-abrupto literal. Las series políticas y las series sexuales son series paralelas. La serie política entendida como flujo revolucionario que se transparenta en la licuefacción de las lenguas: la violencia tanto del Estado y sus gendarmes como de la violencia de los cuerpos: los cuerpos se violan a sí mismos en su propia, narcisista penetración intentando violentar el mandato estatal al inaugurar la ley del Deseo Integral Republicano y Para Siempre. La democracia de los cuerpos es subrepticia. Los cuerpos fragmentados, cortados, ajados, carne de cañón en las ojeras de los huecos, fisio-

**Los fronterizos son siempre la sombra de la ley, la certifican pero al mismo tiempo la confirman. Los disidentes tienden a separar no a reformar, no aplican la ley de la corrección ni de la restauración sino de la separación: son siempre cismáticos.**



nes, orificios y esfínteres nasales, vegigatorios o anales se convierten en la *prueba de dominio* por exacción del «corpus» inteligible, en su propia condena epistemológica. La lucha es de ratios y de cuerpos. Si triunfan los cuerpos en la verecundia lamborperlonghina, nadie lo sabrá, pero sí lo sentirá. Sade, inaugurador del fascismo del cuerpo, lo pre-sentía, Perlongher lo sentía.

El imperativo categórico de escribir sobre el imperativo categórico de la moral narrativa capitalista (escribirás o no serás nada) se soporta en otro imperativo (éste de ficción histórica) *algo sucedió* (precisamente novela histórica) o *algo está por suceder* (novela profética), reforzado por el imperativo ético del hombre -blanco para más datos-: si algo sucedió es producto de una causa ya sea ésta potencial o activa. Lo que se ve en Perlongher, en Lamborghini, es que estos imperativos comienzan a diluirse y reaparecen como pre-textos desdeñables. La generación posterior de narradores -algo aviesamente, algo torpemente- convierte a estos escritores en Padres Venerables pero acomodándolos en el desván de la trastienda: no hay nada mejor que una novela china. De la Condesa Sangrienta a Fu Man Chú.

Los escritores menores son aquellos que ubican al lector en situación delincuencial. La lectura criminosa es el derecho de la alevosía contra la Ley, la ley del relato y contra la legalidad tanto de la tradición como de la anarquización. Perlongher huye -la fuga como intensidad circulatoria- de las leyes tanto sexuales como poéticas, Lamborghini las revienta por pura contaminación y por el despliegue de la sordidez del orden: uno es a-normal, el otro clandestino. ■

NICOLÁS ROSA



# LA VOLUNTAD

AHORA ES PRECISO CONTAR LA HISTORIA, DAR TESTIMONIO, RETROTRAERSE A LOS AÑOS ANTERIORES A AQUELLOS DONDE LA FIGURA DEL DESAPARECIDO CONGELABA LOS DUELOS Y LOS RELATOS. EDUARDO ANGUITA Y MARTÍN CAPARRÓS HAN ENTRECruzADO LAS VERSIONES ORALES DE POCO MÁS DE VEINTE ACTIVISTAS POLÍTICOS CON TEXTOS DE ÉPOCA (CONTEXTUALIZADORES) PARA ARMAR **LA VOLUNTAD. UNA HISTORIA DE LA MILITANCIA REVOLUCIONARIA EN LA ARGENTINA**. EL PRIMER TOMO QUE ACABA DE EDITAR NORMA ABARCA EL PERÍODO COMPENDIDO ENTRE EL GOLPE DE ONGAÑA Y LA ASUNCIÓN DE CÁMPORA A LA PRESIDENCIA. ÉSTE ES UN FRAGMENTO.

**E**l micro traqueteaba con batifondo de motor recalentado y Graciela no terminaba de entender lo que le decía su compañero de asiento. Más atrás una beba lloraba sin parar; el conductor escuchaba chamamés a volumen indecente. Su compañero casi gritaba:

—...la refracción de los rayos de la luna produce un efecto que...

Graciela, decididamente, no conseguía oírlo. El muchacho se calló un momento. Graciela estaba sentada del lado de la ventanilla, bien abierta, pero lo único que entraba era un aire caliente y pegajoso. Graciela se atajaba el pelo con las manos: ya lo tenía bastante largo, y le preocupaba que fuera a enredársele en la cara a su compañero de asiento. Quién sabe qué podría pensar. De pronto la beba se calmó y el muchacho pudo seguir con su perorata sobre astrofísica elemental. Graciela hacía todo lo posible por mostrarle interés:

—...pero sin embargo la percepción que tenemos de la luz de la luna no corresponde a la forma en que...

El muchacho tenía dieciocho años, era más bien gordo, de cara ancha, cejas gruesas y una sonrisa agradable: se llamaba Mario Firmenich y formaba parte de la JEC del Nacional Buenos Aires, donde estaba por entrar a sexto año. Graciela lo había conocido un par de se-

manas antes, en una de las reuniones preparatorias de la misión. En las reuniones le habían explicado en qué consistiría el trabajo misional y la conveniencia de llevar un sombrero de paja. Graciela no se había resignado a dejar en Buenos Aires sus medias de nylon ni su muñeca de peluche. Aunque también metió, en su bolso marinero, un par de alpargatas.

La misión estaba organizada por la Acción Misionera Argentina, dirigida por monseñor Bufano -que, tiempo después, los expulsaría a todos por comunistas-. El jefe sería el flaco Jorge -que a esa altura era el presidente de la JEC - y también iría, como asesor espiritual, el padre Mugica. Carlos Mugica era, ya entonces, un pionero del diálogo con los marxistas. Las estructuras eclesíásticas seguían siendo las mismas, pero algunos sacerdotes trataban de cambiarles el uso.

Mario ya había renunciado a sus discursos astrofísicos y dormitaba transpirando. Los chamamés del chofer habían dejado paso a otras canciones:

—Hoy/ te traigo de regalo/ un collar de caracolas/ con colores milenarios/ que he juntado para tí.../ ¡Qué lindo que es el amor/ después de haber trabajado al sol!

En el resto del micro se repartían doce o trece compañeros de misión, hombres y mujeres. Graciela sólo conocía a otro muchacho, flaco, petiso, un poco demasiado serio, al que también había visto en

las reuniones previas: siempre andaba con Mario y se llamaba Carlos Ramus. También había una monja muy joven, veinticinco o veintiséis años, rubia, menudita, que se llamaba Justina Bresán e iba vestida como todos; era la primera vez que Graciela veía una monja vestida de civil.

Después de quince horas, el micro los dejó en Reconquista; de ahí, un camión los llevó hasta Tartagal. Graciela nunca había visto un lugar como ése: Tartagal era un rosario de cuarenta o cincuenta ranchitos dispersos, un pueblo fantasma de La Forestal, la compañía que dominó por muchos años la explotación obrajera del nordeste argentino. Cuando cerró, la compañía había dejado pueblos que ya tenían cómo sostenerse. En Tartagal había mucho polvo, formas de la miseria, chicos harapientos, una escuelita donde dormían las mujeres y un galpón donde dormían los hombres. Tenían unos catres de lona y no había espiral que alcanzara para ahuyentar a los insectos.

Cada mañana, Graciela reunía a un grupo de chicos del pueblo y les enseñaba el catecismo. Graciela se había recibido de catequista en su colegio y



había practicado con chicos de Floresta pero en ese pueblo, entonces, sentada bajo un árbol y rodeada de chicos desarrapados, le parecía que estaba entendiendo cuál era la verdadera tarea del cristiano. Se sentía una especie de Jesús predicando a los niños.

Los demás se dividían en parejas y salían a visitar vecinos, dispersos por el monte. A veces tenían que ir a caballo; por las tardes, Graciela acompañaba a unos o a otros. Cuando tenía que ir muy lejos, le prestaban una yegua potcherona que acababa de parir, con su potrillo que la seguía detrás. Los ranchos tenían tres paredes de adobe, techo de paja y piso de tierra, y la dieta habitual de sus habitantes era mate y galleta. Pero recibían a los muchachos de la Capital con el mayor esmero: una tarde, una señora que quiso agasajarlos los convidó con dulce de batata. Graciela odiaba el dulce de batata, pero ya le habían dicho que era una ofensa rechazarles algo, así que se lo tragó como parte del continuo sacrificio del cristiano. En las visitas, los misioneros hablaban con los pobladores de Dios y su bondad y les preguntaban por sus problemas más urgentes.

Una tarde, Carlos Ramus volvió alborotado de una de las visitas. Había ido a ver a un hachero al que llamaban Campana porque cantaba, y se encontró con que la tormenta del día anterior le había volteado el rancho. Campana tenía, como casi todos, muchos hijos; los jóvenes católicos no estaban a favor del control de la natalidad, pero no sabían por qué los po-

curas tercermundistas. El cura les decía que el hambre y la pobreza no se iban a terminar porque sí:

—La burguesía no va a dejar sus privilegios porque sí, si nadie la obliga.

Decía el cura, y hablaba de una revolución que no era una revolución espiritual sino política. Y que quizás esa revolución tuviera que ser violenta, porque la violencia de arriba engendraba la violencia de abajo, y la explotación del hombre por el hombre era la peor violencia que existía. Contra esa violencia de la burguesía, les decía, a veces el pueblo no tiene más remedio que ejercer su propia violencia revolucionaria. Graciela, hasta entonces, no había oído hablar de burguesía ni de revolución: había muchas palabras que le sonaban nuevas. Cada noche, después de comer, se juntaban en la capillita del poblado para la reunión de reflexión. Se iluminaban con faroles de querosén y oían el ruido de grillos y pájaros huyendo. En la capilla, cada uno revisaba su práctica del día, en qué había sido fiel a sus principios y en qué no, en qué había faltado a su entrega. El amor a Dios consistía, decididamente, en el amor al prójimo.

Graciela lloraba mucho en esas charlas: le parecía que el padre Mugica era durísimo, inflexible, y lo peor era que, muchas veces, le parecía que tenía razón. Se miraba a la luz de la doctrina y se veía llena de egoísmo, de maldad, de falta de compromiso con la miseria de sus hermanos. Graciela y los demás estaban descubriendo un mundo y la idea de que ellos

también eran responsables de él: que tenían que hacer algo. Había otro cura, más joven, recién ordenado, Martín Spontón, que los trataba con menos dureza, se hacía más fácil hablar con él. Pero también era cierto que, muchas veces, Mugica resultaba brillante, revelador. Les explicaba que había que ligar el compromiso cristiano con el compromiso terrenal, y citaba parábolas como la de Cristo echando a los mercaderes del templo, o el Buen Pastor que se ocupa más de las ovejas descarriadas del rebaño. Graciela entendía que, en vez de estar predicando y rezando entre sus iguales, tenía que salir a buscar a los que en verdad la necesitaban y se emocionaba con la visión de su nueva tarea. La imaginaba como una mezcla de misión profética, hecha de conversiones y evangelización, con respuestas cotidianas a las necesidades inmediatas. Mugica, muchas de esas noches, les repetía una frase del profeta Isaías:

—¿Sabes cuál es el ayuno que me agrada? Romper las cadenas injustas, desatar las ligaduras de la opresión, liberar al oprimido y romper todo yugo, partir tu pan con el hambriento, acoger en tu casa a los pobres sin hogar, cubrir al que veas desnudo y tratar misericordiosamente al que es de tu carne. Entonces prorrumpirá tu luz como la aurora y no tardará en brotar tu salvación. Entonces iré detrás de ti y delante de ti irá tu justicia.

Graciela, esas noches, pensaba que no iba a ser capaz de llevar adelante su tarea, de estar a la altura. Mugica, al principio, le metía miedo: le parecía como una estatua inmovible, rebotante de sus propias convicciones, lleno de exigencias. Mugica parecía decirle todo el tiempo: déjalo todo ya, toma tu cruz y sígueme. El flaco Jorge no podía aliviarla demasiado: como jefe de la misión, estaba muy ocupado con mil cuestiones de organización y funcionamiento. Carlos Ramus también tenía unos principios más bien intratables, al estilo Mugica. Le resultaba más fácil hablar con la gorda Beatriz, una chica de su edad,

de clase alta, muy entusiasta, con quien se estaba haciendo cada vez más amiga, y con Mario. Mario era capaz de escucharla y tratar de entender lo que le decía, en lugar de contestarle con frases hechas y grandes discursos. Mario era un gordito simpático que se llevaba bien con todo el mundo. Graciela le decía que se sentía una miserable porque iba a volver a Buenos Aires y esa gente se iba a quedar ahí.

—Yo me voy a volver, a vivir como una reina, a dormir en una cama caliente todas las noches, y estos pobres hermanos van a seguir acá.

Le decía, y le preguntaba si, ya que era maestra, no debería quedarse con ellos en el pueblo y compartir su hambre y su esperanza. Mario le decía que lo que ellos querían no era vivir como esa gente sino que esa gente no viviera más así. Y que no se arreglaba nada quedándose a compartir su miseria sino que tenían que hacer lo que pudieran para solucionarla.

—Sí, pero imagínate, vamos a volver a la ciudad y yo voy a volver a usar mis zapatos, voy a volver a ser la de antes.

Insistía Graciela.

—Yo acá uso alpargatas porque caminamos sobre tierra; allá me pongo zapatos porque con alpargatas el cemento te cansa mucho más.

Le contestaba Mario. Mario le servía para bajar a tierra: la ayudaba con argumentos del más raso sentido común, y Graciela se lo agradecía. Aunque seguía más enamorada que nunca del flaco Jorge. Pero las noches de la misión eran castas y puras. A menudo se reunían alrededor de un fogón, con algunos de los pobladores, a cantar. El número fuerte era el dúo folclórico, ya muy trabajado, de Ramus-Firmenich:

—Vengo del ronco tambor de la luna, / en la memoria del puro animal. / Soy una astilla de tierra que vuelve / desde su oscura raíz mineral.

Cantaban una vidala de Atahualpa Yupanqui. El folclore resultaba, en esos años, complemento natural de las corrientes revisionistas de la historia argentina. También podían cantar *La Paloma*, o *Angélica cuando te nombro*. O alguna de Cafrune, o la *Zamba del Grano de Trigo*:

—Mañana voy a ser pan; / no le tengo miedo al surco, / mañana voy a ser pan...

Carlos cantaba y tocaba el bombo; Mario la guitarra. Los pobladores aplaudían con ganas y Graciela se emocionaba pensando que, al menos ese rato, eran felices. Una de esas noches alguien llegó con una revista *Así* donde decía que habían matado, en Colombia, a un cura guerrillero, Camilo Torres. Graciela nunca lo había oído nombrar, pero le pareció que Carlos Mugica se había impresionado. Sin embargo, casi no hablaron de esa muerte.

La misión no duró más de un mes, pero Graciela tenía la sensación de que cada día la llenaba de revelaciones. A veces llegaban visitas: un abogado santafesino que recién había terminado su carrera en la Universidad Católica y se había instalado en Reconquista para trabajar con los hacheros, un tal Roberto Perdía. Un grupo de cineastas de la escuela de Santa Fe, dirigida por Fernando Birri, que hacía un documental que se iba a llamar **Hachero nomás**. Un cura belga, de la hermandad de Foucault, que andaba por ahí con su bolsito al hombro, durmiendo donde le cayera la noche y tratando de mezclarse con los pobres, aunque su castellano era difícil: lo llamaban «el todoporoso» porque era lo que le salía cuando trataba de decir «Dios Todopoderoso». Llegaba gente, y todos hablaban de lo mismo: hasta cuándo vamos a soportar tanta miseria, esto es intolerable, hay que hacer algo, hay que hacer algo. Graciela escuchaba todo el tiempo la palabra revolución, aunque ya había entendido que no siempre quería decir lo mismo.

Hacia el final, a Jorge o a Mugica se les ocurrió que tenían que convocar a una reunión de todos los pobladores. La situación era difícil: los bosques de quebracho estaban agotados, y lo único que se podía sacar era leña de segunda, para hacer car-

bón, pero el gobierno compraba carbón mineral de Polonia y la mayor parte de la producción se quedaba sin vender. Los muchachos se pasaron un par de días recorriendo los ranchos para llamar a la reunión. Esa noche, en el patio de la escuelita, se juntaron como cien personas. Los hacheros tenían esas caras sin dientes que parecen feroces; hacía calor, el olor era apenas respirable y los faroles de querosén bailaban luces bajas.

—...y que los turcos no nos anden cobrando lo que nos cobran pa' que les debamos siempre nosotros, que nos tengan agarrados del cogote...

Los hacheros iban diciendo sus reclamos y alguien tomaba nota: la falta de auxilio médico y remedios, la paga con vales,

**El cura Carlos Mugica era rubio, con un mechón que le caía sobre la frente, ojos claros y sonrisa solvente: una especie de James Dean sacerdotal, el hijo de una familia aristocrática que se había ordenado con todos los honores y estaba dejando de lado una carrera eclesiástica promisoriosa para liderar a los curas tercermundistas.**



bres no paraban de reproducirse como conejos. Y fue Campana el que le dijo una vez a Carlos que tenía tantos porque se le morían muchos:

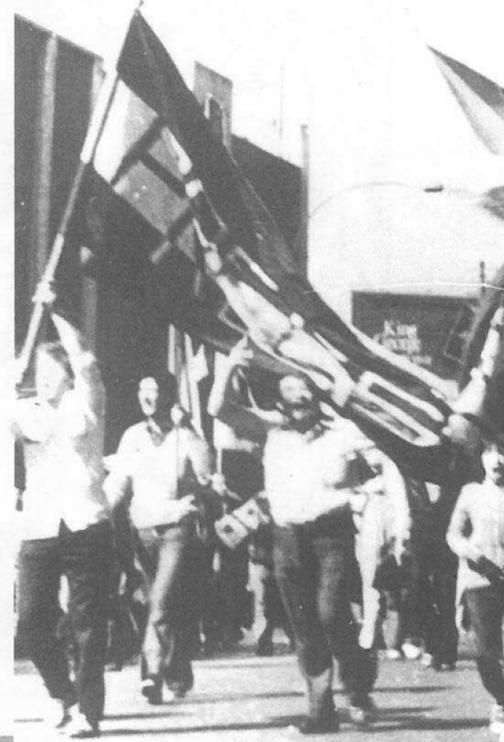
—Así, si tengo muchos, alguno me va a quedar pa' cuando me haga viejo.

Campana era uno de los que más caso les hacían. Pero esa tarde, después del temporal, cuando lo vio llegar a Carlos con su prédica misionera le dijo, sin siquiera gritarle:

—¡Qué me van a hablar de Dios, si mis chicos se me están muriendo de hambre!

Carlos no supo qué contestarle y esa noche, en la cena y, después, en la reunión de reflexión, discutieron la cuestión durante horas.

Comían todos juntos, mucha polenta y, de vez en cuando, un trocito de carne. El tema del compromiso con el otro estaba en todas partes: en el reparto de comida, por ejemplo. Si el que estaba sirviendo se equivocaba y le daba a alguien más que a los demás, el favorecido tenía que devolver ese sobrante. Las comidas tenían cierto aire ritual. Antes de empezar, el cura Mugica bendecía el pan y la mesa, pero la oración terminaba diciendo que pedían pan para los que tenían hambre, y hambre y sed de justicia para los que tenían pan. El cura Carlos Mugica era rubio, con un mechón que le caía sobre la frente, ojos claros y sonrisa solvente: una especie de James Dean sacerdotal, el hijo de una familia aristocrática que se había ordenado con todos los honores y estaba dejando de lado una carrera eclesiástica promisoriosa para liderar a los



las mejoras en las viviendas, los caminos, las condiciones de trabajo. Después los copiaron en unas hojas de papel romaní, del que se usaba para las presentaciones legales, y los hacheros fueron pasando a firmar uno por uno: casi todos ponían el dedo, gordote, deformado, y a Graciela le impresionó ver que tenían las huellas digitales muy gastadas.

Un grupo se fue a Reconquista, a presentarle el petitorio a monseñor Iriarte, el obispo local, que pasaba por progresista, y los que se quedaron en Tartagal empezaron a suponer problemas. Una noche, cuando ya estaban a punto de dormirse, las chicas vieron luces cerca de la escuelita y creyeron que los dueños de los obrajes habían mandado matones a atacarlos. La gorda Beatriz salió con su bata de cuadros rojos y blancos a avisarle a los varones; se levantaron todos y no encontraron nada. Otra noche, uno de los muchachos del grupo llegó hasta la escuelita y les preguntó dónde estaban Beatriz, Ema y Marta. No aparecían, y se produjo el zafarrancho. Varios agarraron cuchillos de cocina, otros llevaron los faroles, Graciela se armó con un frasco de colonia, y salieron a buscarlas por el monte alrededor. Hasta que escucharon unos gritos:

—¿Qué pasa? ¿Quién anda por ahí? ¡Cuidado, cuidado que se vienen!

Eran las tres ausentes, que se habían quedado charlando en un rincón de la escuela, a oscuras, porque no había velas, y cuando vieron los faroles de los que las buscaban se asustaron creyendo en un ataque. Nunca pasó nada, pero la idea de que lo que estaban haciendo podía provocar un ataque de los patronos ya empezaba a instalarse.

—¿Pero entonces «me» es objeto directo o indirecto?

—Bueno, depende del verbo que lo rige, y del contexto general. Fijate: en esta frase: «me dio un beso», el objeto directo es «un beso»...

Mario lo dijo con su cara más seria; Graciela y Beatriz pensaron que se ruborizaban. Hacía unos días, desde principios de marzo, que Mario las estaba preparando para el examen de ingreso de Sociología, en la Universidad de Buenos Aires. Él se había ofrecido: todavía le faltaban unos días para empezar las clases, y las chicas suponían que un alumno del Buenos Aires sabía lo suficiente como para enseñarles sintaxis y análisis gramatical. Casi todas las tardes, en casa de Graciela o de Beatriz, el café con leche salía con subordinadas o circunstanciales de tiempo. En las pausas seguían hablando de la revolución.

Desde su vuelta de Tartagal, Graciela no paraba de hablar de la revolución. No tenía demasiado claro qué sería, cómo y quién la haría, pero sí que las condiciones de vida de los pobres contradecían del todo la doctrina cristiana, y que sólo una revolución podría cambiarlas. Antes de empezar a preparar el ingreso, Graciela había dudado. A fines del año anterior había decidido empezar

Sociología en la Universidad Católica Argentina, para ser una verdadera socióloga cristiana, pero después le pareció que era muy cómodo quedarse en la UCA, entre cristianos, y que también iba a cursar en la UBA, para convertir a los comunistas. Iría a la católica por las mañanas, con los suyos, y a la estatal por las tardes, en territorio pagano, en tarea misionera: los comunistas ya no eran el enemigo absoluto, pero había que convencerlos de que también tenían almas y podían salvarlas. Al volver de Tartagal se le cruzó la idea de ir a instalarse como maestra a ése u otro pueblo de desamparados y no la desechó: decidió, por el momento, postergarla. Finalmente, se quedó con la tarea evangelizadora y se inscribió en la carrera de Sociología de la UBA, con su amiga Beatriz. Mario las preparaba:

—Y entonces, en la frase «me dio un beso con pasión», ¿con pasión sería un complemento de modo o de medio o instrumento?

La noche de uno de esos días, las dos estudiantes, el maestro ciruela y su amigo Carlos Ramus se encontraron para comer en el Adam, un viejo Munich de Maipú casi llegando a Retiro. Tenían que discutir cuestiones relacionadas con las misiones pero se quedaron un rato hablando de tonterías en uno de los reservados de madera. Los muchachos estaban excitados. Mario contaba que una chica andaba detrás de un amigo de él y que el amigo le dijo no te tirés que no hay pileta. Todos se rieron. Al rato vino el mozo y les preguntó qué iban a pedir.

—¿Cómo, había que pedir algo?

Dijo Carlos. Más carcajadas y el mozo los echó a los gritos. Riéndose, se fueron a comprar unas empanadas y las comieron en la casa de Beatriz, que quedaba cerca. Charlaron y charlaron hasta que se hizo tarde, y los dos muchachos acompañaron a Graciela en un taxi hasta su casa de Belaustegui y Seguí. A la mañana siguiente, su vecina le tocó el timbre. Graciela no tenía teléfono, pero podían llamarla a la casa de al lado: era Beatriz, para decirle que la noche anterior, después de dejarla, Carlos la había llamado por teléfono para declararse.

—Y seguro que estaba con Mario, vos sabés cómo son.

—Y vos no aceptaste, por supuesto.

—Sí, claro que acepté. Y ahora preparate vos, porque estos dos siempre hacen todo en yunta.

La vecina la volvió a buscar al cabo de un rato. Mario la llamaba desde un teléfono público en Plaza Once y le dijo que quería ser su novio. A Graciela no le gustaba especialmente Mario pero le parecía fantástico que un chico se le declarara; era el primero. Dudó un momento y al final le dijo que no. Él insistió:

—No, no me contestés ahora. No me digas ahora. Veámonos y hablemos más tranquilos.

Quedaron para el día siguiente, a las tres de la tarde, en Pacífico. Graciela pensó que tenía que pedirle permiso a su madre.

—Está bien, andá, pero que te acompañe tu hermano.

—Lo que pasa es que tengo que encontrarme con un misionero para hablar de cosas de las misiones...

—Bueno, en todo caso que vaya caminando detrás de ustedes.

—Pero mamá, eso es ridículo.

—¿Y dónde quiere que te encuentres con él?

—En Pacífico.

—Ah, el lugar de las sirvientas.

Graciela consiguió ir sola; llevaba un vestidito de flores, liviano, hasta la rodilla, y unas sandalias

blancas. Mario tenía un traje verde oscuro, un poco arrugado, y una corbata azul finita. Graciela notó que le faltaba un botón del saco. Mario era desprolijo pero era, como todos ellos, un muchacho galante: le dejaba el lado de la pared, le abría las puertas, la ayudaba a bajar del colectivo. Ni a ellos ni a ellas les gustaban los pelos largos, los gestos estridentes, la ruptura de las buenas costumbres: les parecían cosas de burguesitos tratando de llamar la atención. La revolución no tenía nada que ver con eso. Empezaron caminando un rato por el Rosedal, hablando de cualquier cosa, pero estaban tensos. Graciela trataba de no mirarle ese lunar tan grande en la mejilla. Después, Mario la invitó a tomar un vaso de Coca Cola y le volvió a hablar de su amor. Graciela se quedaba callada.

—No importa, no tenés por qué contestarme ahora.

—Lo que pasa es que estoy enamorada de otro.

—Sí, ya sé, del flaco Jorge.

Dijo Mario. Trataba de sonreírle, pero estaba demasiado nervioso. El nudo de la corbata se le había torcido.

—No importa, no me contestés ahora. Yo te voy a esperar cuatro meses. En cuatro meses te pido que me des una respuesta.

Mario le entregó un papel doblado en cuatro.

—Esto lo escribí después de hablar con vos, ayer.

Graciela se ruborizó, se guardó el papel en la cartera y resistió la tentación de arreglarle la corbata. Él podía malinterpretarlo. Cuando se despidieron, ella se tomó el 216, que subía por Juan B. Justo, y se fue a la iglesia de su barrio. Recién sacó el papel cuando estuvo sentada en un banco, en plena misa. El poema se llamaba «Sólo para mi flor»:

*«Flor era el lirio del campo/ entre las hachas del monte;/ flor en todo su encanto,/ mas era flor de horizonte...».*

Solemne, el cura leía la epístola a los Corintios:

—No os juntéis con yugo desigual con los que no creen. Pues, ¿qué tienen de común la justicia y la iniquidad?

Graciela seguía leyendo, en su banco.

*«Y volví solo a mi hogar/ con mucha leña campana,/ pero sin flor que mirar...»*

Y el cura, en el altar:

—Pues templo del Dios vivo somos nosotros, según aquello que dijo Dios: «Habitaré en ellos y andaré en medio de ellos: Yo seré su Dios y ellos serán Mi pueblo».

Y Graciela con el poema. Era su ceremonia secreta. Había elegido la iglesia porque le parecía que leerlo ahí lo jerarquizaba, le daba otra transcendencia:

*«...Porque esto estoy pensando:/ no quiero del monte volver;/ prefiero seguir buscando,/ tal vez quieras florecer...».*

Graciela estaba conmovida, pero Mario seguía sin gustarle. Flotaba en dudas. Al día siguiente fue a la misa de nueve que decía el cura Mugica en la Inmaculada de Independencia y Tacuarí. Había tomado la costumbre a su vuelta de la misión, e iba casi todas las mañanas. A veces, también, iba a las misas que Mugica celebraba en su casa. Mugica vivía en el cuarto de servicio de la terraza de la casa de sus padres, un edificio de departamentos muy burgueses en Las Heras y Gelly y Obes. El cuartito tenía quince metros cuadrados, algunos afiches en la pared, bastantes libros y una cama muy austera. Allí, el padre les hablaba de la justicia, el compromiso cristiano con los pobres, la necesidad de la revolución. Ese lugar tan poco pretencioso, esas palabras conformaban una manera tan distinta de ser cristiano que Graciela no paraba de hacerse preguntas. En el cuartito, los asistentes se daban la mano, compartían el pan y el vino y se



comprometían a entregar todo su amor a Jesucristo, en este mundo.

Pero eso no le alcanzaba y también iba, cada mañana, a la Inmaculada. Uno de esos días, después de la misa, se había levantado para comulgar y cuando volvió se encontró con que le habían robado la cartera del asiento. En plena iglesia: Graciela no lo podía creer. En la cartera tenía todas sus pinturas, que se había comprado ahorrando del dinero que le daban sus padres para viajar y moverse: toda una pérdida, y una desilusión. Igual había seguido yendo. Y cuando Mario se le declaró y le dio el poema esperó hasta después de la ceremonia, fue a buscar a Mugica y le dijo que quería hacerle una consulta.

—No sé cómo decirte: yo estoy enamorada de Jorge, pero Mario se me declaró, y no sé qué hacer.

—¿Mario se te declaró?

—Sí.

—Y el Flaco no te hace caso.

Jorge era muy difícil. Por un lado, estaba muy absorbido por su militancia cristiana. Y, por otro, Graciela sabía que le había prometido a su madre que no iba a «distraerse con una novia» hasta que terminara su carrera de Ingeniería.

—No, la verdad que no.

—Entonces metete con Mario.

Graciela tenía una pollera gris y un pulóver negro de cuello volcado: lo que ella llamaba su uniforme de existencialista. Mugica estaba, como de costumbre, bien James Dean. Caminaban por un pasillo entre la iglesia y la casa parroquial. Iban y venían.

—Y, además, estoy confundida sobre mi compromiso.

—¿Por qué?

Mugica hablaba con la cabeza gacha, mirando al piso, y no era el tipo de hombres que aceptaran la palabra confusión. Para él todo tenía un orden y cada cual tenía que hacer frente a sus problemas y contradicciones claramente, sin rodeos. Graciela trató de explicarle.

—Porque siento que tengo que participar, que no puedo seguir en mi pasividad política. Mi deber como cristiana está ahí, pero no sé cómo, con quién.

—No hay tantas opciones. Está claro que la revolución pasa por el peronismo, pero quizá vos todavía no estés preparada para eso. El peronismo es algo muy fuerte, hay que ser capaz de asumirlo. Yo creo que deberías integrarte en la Democracia Cristiana, para ir empezando de a poco...

Graciela no se atrevió a discutirle. Pero tampoco le hizo caso. Y su problema fundamental en esos días siguió siendo qué hacer para cumplir con su compromiso como cristiana. La idea de que se viniera un golpe de Estado no cambiaba mucho las cosas: el Flaco le había explicado que la democracia, finalmente, no era más que otra manera de someter al pueblo peronista. A mediados de junio, seis ex compañeros de colegio de su hermano estaban comiendo en su casa. Uno de ellos, Carlos Zubizarreta, había entrado en el Colegio Naval y Graciela, para mostrar que estaba al tanto de la actualidad, le preguntó si se venía el golpe. Le gustaba que esos muchachos más grandes la respetaran como a una igual. Masticando un canelón de verdura, Zubizarreta la miró y le dijo, casi con desprecio:

—¡Qué golpe ni golpe! Nosotros no andamos en esas pavadas.

Ocho días después, las marchas militares empezaron a sonar en la cadena nacional. ■



## FASCINANTE INDETERMINACIÓN

EL LLAMADO DE LA ESPECIE.  
SERGIO CHEJFEC.  
Beatriz Viterbo Editora. Rosario, 1997.

Dentro de la inusual producción narrativa de Sergio Chejfec -*Lenta biografía*, *Moral*, *El aire* y su novela inédita *Los planetas*-, *El llamado de la especie* es, si cabe, su libro más extraño y elusivo. En él, una mujer de la que se ignora todo -salvo algunos episodios cruciales de su infancia- repasa su relación con dos amigas, Estela y Silvia (luego llamada Isabel). Mientras expone los matices de estas amistades ambiguas, sucesivas y de algún modo complementarias, la narradora vuelve en más de una ocasión sobre la figura de su padre -víctima de un suceso que lo ha degradado irremediadamente-, se hace eco de historias de otros personajes, imagina otras y describe y reflexiona sobre la situación y la conducta de personas y poblaciones que encuentra en un derrotero cuyo destino parece ser moral o alegórico antes que de índole práctica.

A Estela la visita casi a diario en su casa y, a través de ella, conoce a Julio, el marido de Estela; un hombre que se ha enriquecido gracias a la fabricación de tinta a escala artesanal. La base de la relación de la narradora y Estela es la conversación: hablan una y otra vez sobre los que llegan y los que se van del pueblo donde Estela y Julio han fijado su residencia y en el cual la narradora parece estar de paso. Los celos de Estela ante presuntos avances de la narradora sobre Julio y el empobrecimiento de las conversaciones entre ambas mujeres motivan, según la narradora, su partida. Pero en el reverso de las sospechas de Estela y el decaer de las charlas entre ambas dos episodios han enrarecido el aire: la narradora ha sorprendido a Estela y a su marido en una ceremonia íntima, casi coreográfica, cargada de un erotismo apenas alusivo; y, en otra ocasión, le ha parecido ver a Estela bebiendo tinta. En ambas situaciones, la narradora observa sin ser vis-

ta, ocupa el lugar del *voyeur*, atrapada en la intensidad magnética de lo que está viendo. Con la fatalidad involuntaria de los malentendidos, ser testigo casual de esas escenas la ha implicado en la violación de un espacio inexpugnable y tal vez sea ése -sólo puede conjeturarse, la narradora no lo dice- el motor invisible de su partida.

Al viajar a otro pueblo cercano conoce a Silvia. Su nombre merece un párrafo porque, sin explicación alguna, pasa a llamarse Isabel, del mismo modo en que Julio, el marido de Estela, será llamado retrospectivamente Mauricio, como el novio de Silvia/Isabel, de quien la narradora aclara que «en cualquier momento su nombre podría cambiar». Así como Estela representaba para la narradora una fuente de protección, Isabel parece provocar en ella, desde su evidente debilidad, una suerte de efecto homeopático de fortalecimiento. Y se presenta no como un sucedáneo sino como una *continuación* de Estela en la conciencia de la narradora. Luego de escuchar la historia del oblicuo romance de Isabel con Mauricio, cargado de situaciones extrañas que encierran un pasado del que Isabel querría que no existieran huellas, la narradora se instala en casa de Isabel, ubicada en los suburbios, en medio de una pobreza extrema. Allí será testigo del modo literalmente discreto en que Isabel logra atravesar sus días y volverá a ser *voyeur*, celosa tercera, excluida prime-

ro de una carta de Mauricio a Isabel y más tarde de un encuentro sexual de Isabel con un vecino. La narradora decide abandonar el lugar cuando descubre que, habiéndose acercado a Isabel para su propio beneficio, había terminado por quedar «*atrapada en su tejido invisible, una trama hecha de defecto, infortunio y confusión*».

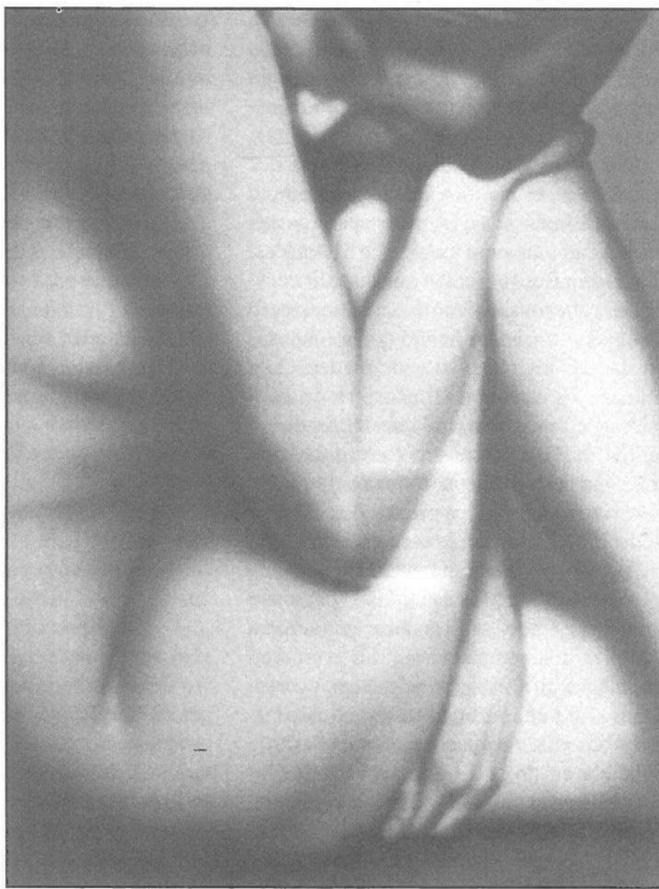
En los libros anteriores de Chejfec, algún propósito campeaba sobre la narración organizando aunque más no fuese retóricamente la dirección del relato. En *El llamado de la especie* esa fuerza parece latir oculta bajo la piel de cierta desaprensión. El sentido del relato permanece opaco, como en una parábola donde la revelación depende de la capacidad del lector de

nombres mismos de los personajes se desconocen, cambian de modo arbitrario o se reducen a lo genérico -«la mujer», «el hombre», «el niño»- o esquemático -«x», «y», «z»-. Las historias de la narradora, sus amigas y un puñado de desconocidos sin nombre transcurren sobre un paisaje que en muchos momentos deja de ser el escenario para constituirse en la materia misma del relato: pueblos a medio construir que emprenden un éxodo cuya finalidad parece ser la marcha misma, fábricas de kilómetros de extensión que se contraponen a rancharíos miserables cuyos habitantes no tienen trabajo y sobreviven con recursos como interceptar el paso de los viajeros para cobrarles peaje.

Pautado por subtítulos numerosos que a veces se repiten consecutivamente y no siempre guardan una relación explícita con el contenido, este libro renuncia a los protocolos de la historia, la sociología, la antropología para instalarse en el territorio pleno de la ficción, a medio camino entre la fábula y el sueño; pero produce en su desarrollo un conjunto de preguntas que podrían ser tomadas desde las perspectivas de aquellas disciplinas. ¿De qué modo se traman las relaciones entre las personas? ¿Cuál es el criterio para discernir lo verdadero de lo falso, las huellas ciertas del pasado en un presente signado por la contundencia física del mundo? ¿En qué desguazado e inestable contexto de «*limitaciones y esperanzas*» -para citar a la narradora- se está dando en estos días la dinámica de las sociedades subdesarrolladas? ¿Hasta qué punto ha sido saldado el enfrentamiento entre lo rural y lo urbano en estas sociedades?

La extraña atracción y el inexplicable placer que provoca la lectura de este libro quizá resida en algo que la propia narradora apunta al final: «*Me la pasé pensando así, cosas por el estilo, desde un punto de vista bastante abstractas (pero desde otro, teniendo en cuenta que ese pueblo existía, lo mismo que el río, los techos y sus habitantes, bastante concretas)*». La paradójica conversión de lo abstracto en concreto, la manera en que lo indeterminado logra conmovernos a pesar de carecer de nombres o quizá gracias a ello parece ser el camino a través del cual este libro alcanza su razón de ser, su misteriosa e irreductible belleza. ■

GUILLERMO SAAVEDRA



hacer reverberar en sí mismo las líneas de fuerza que conducen la narración.

Chejfec somete a los personajes y a las situaciones a un grado de indeterminación casi exasperante. Las diferentes historias de la narradora transcurren en un país incierto, presumiblemente latinoamericano, cuyo paisaje es la tensión irresuelta entre campo y ciudad. Como queda dicho, los

## ZOO/SURREALISMO

DANTE Y REINA.  
CÉSAR AIRA.  
Mate. Buenos Aires, 1997.

Un perro viola a una mosca. Un perro salva a esa mosca de ser asesinada tras la violación. La mosca, agradecida y enamorada, se casa con el perro salvador. En un Buenos Aires tan apocalíptico, que parece la misma ciudad de la actualidad, los animales del baldío interpretan una comedia humana que ningún Balzac hubiera imaginado.

En *Dante y Reina*, César Aira conjuga todos los géneros: desde la ciencia ficción a la novela naturalista. Pero, como Osvaldo Lamborghini o Copi, Aira extiende cualquier género, inventa una nueva forma de narrar en cada libro. La realidad se transforma en la más cruda realidad en la ficción de esta novela (es más, la ficción se hace absolutamente real).



El surrealismo es un movimiento estético tan rígido en sus postulados que casi no existen textos puramente surrealistas. Encima, la mayoría de estos textos surrealistas son poco interesantes (lo interesante es el método). Además, los pocos textos interesantes del surrealismo no suelen ser placenteros. La única excepción es *Dante y Reina*, una novela surrealista, interesante y placentera (aunque no es surrealista, pone en cuestión todos los valores -incluso el de «interesante»- y el placer que causa no tiene antecedentes -al menos, en la literatura argentina-).

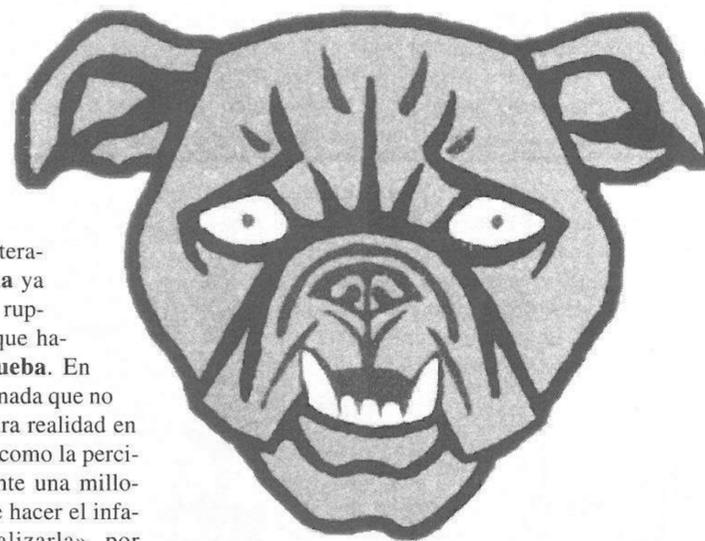
Con excelentes obras como *Ema*, *la cautiva*, *La liebre*, *El vestido rosa* o *Las ovejas*, César Aira había terminado tranquilizando a lectores y críticos: parecía haber ahí un sistema, un tema, un *ritornello*, algo a lo que aferrarse: un delirio indio, un campo fértil. Pero *Los fantasmas*, *El volante*, *Cómo me hice monja* o *La prueba* no entraban en el sistema (en el sistema *pampeano* tampoco entran muchas otras novelas de Aira -como *Canto Casttrato* o *Una novela chi-*

na- pero la lectura se tranquilizaba porque se las atribuía al «delirio Aira», una forma típica de no decir nada).

Aunque parece una obra menor (como toda la literatura de Aira), *Dante y Reina* ya pasa a otra dimensión: una ruptura tan poderosa como la que había consumado con *La prueba*. En *Dante y Reina* ya no queda nada que no sea literatura, es decir, la pura realidad en estado bruto, surrealista, tal como la percibimos cotidianamente durante una millo-nésima de segundo, antes de hacer el infame esfuerzo por «ficcionalizarla», por agregarle siglos de olvido al instante.

Ni la literatura anglosajona, ni la francesa, ni la italiana (menos aún la muy promocionada literatura española «posmoderna») cuentan con un escritor (con una página de un escritor) que esté a la altura de una metáfora de Aira. Abrir un libro suyo es entrar de lleno en la ficción, en ese terreno en el que la ficción se siente realmente y lo real se torna visible. Palabras, tan sólo palabras, que en *Dante y Reina* (una obra menor) logran lo que siempre logra Aira: construir mitos.

Una mosca violada, un perro violador, un perro salvador, padres moscas y padres perros que tienen un historia argentina de persecuciones políticas y culturales en su



bagaje, vicios animales que son tan ignominiosos que parecen humanos y el caos mismo de lo real brillando alucinado. Un mundo que está ahí, en un baldío de Flores o en la pieza de una pensión de Monserrat, que semeja las bodas de Bretón con Zola, que hubiera querido escribir Borges si hubiese podido o que nunca lograrán imaginar los jóvenes escritores argentinos que imitan o atacan a Aira. Con estos elementos mínimos, en menos de 80 páginas, *Dante y Reina* logra lo que logra el arte: que el mundo se convierta en mundo y que el tiempo desaparezca. ■

DANIEL MOLINA

## EL MISMO MAL

POEMAS.

KATHERINE MANSFIELD.

Bajo la luna nueva. Rosario, 1997.

**E**l lingüista Otto Jespersen, que observó que las diferencias entre el léxico de las mujeres y el de los hombres no nos permiten sostener que exista «un lenguaje de las mujeres» -las diferencias afectan a menos de un diez por ciento del vocabulario-, a veces se equivocaba y contradecía. En una de esas raras ocasiones opinó que el inglés era «el más positivo y expresamente masculino» de todos los lenguajes que él manejaba, puesto que tiene «muy poco de infantil o femenino». (Nótese que aquí la conjunción *o* no excluye a uno de los términos sino que postula una sinonimia: las mujeres son infantiles o -para citar el ejemplo clásico de este uso de la conjunción *o*- los perros son canes.)

A primera vista, muchos poemas de Kathleen Mansfield Beuchamp, que firmaba sus libros, parecen confirmar la menos científica de las dos observaciones de Jespersen y socavar la más razonable. Mansfield adopta el yo lírico de una niña, habla a cada rato de su hermano menor, narra aventuras de jardín y se esfuerza porque su inglés «suene a femenino», vale decir que lo puebla de diminutivos, simplifica la sintaxis y adopta ritmos de *nursery rhyme* (el ejemplo extremo es «El pueblo aquel de las colinas», pero también pueden mencionarse «La vela», «Cuando fui pájaro» y «El hombre de la pata de palo»). Si alguien hojea este volumen con tan mala suerte de no conocer de antemano los relatos de Mansfield y abrirlo siempre en los poemas «femeninos» corre el riesgo de no comprender las intenciones de la autora, de suponerla cándida o algo peor, una mujer que busca ceñirse a los preconceptos de los varones acerca de cómo escriben las mujeres. Es cierto que no hay grandes riesgos de que eso ocurra -la calidad de los versos llevará a nuestro hipotético alguien a seguir leyendo-, pero también es cierto que hay dos o tres poemas que proporcionan la clave del libro, que sin ellos perdería peso.

Katherine Mansfield nació en Wellington (Nueva Zelanda) en 1888, se estableció en Ingle-



terra en 1908 y murió de tuberculosis en Fointanbleu en 1923. Su compañero y segundo marido fue el crítico John Middleton Murry, editor de la revista de vanguardia *Rhythm e* integrante de un círculo literario que incluía a Virginia Woolf y D. H. Lawrence. Al igual que la autora de *Un cuarto propio*, Mansfield vivió el momento en el que la ideología patriarcal del arte comenzaba a entrar en crisis, con ayuda de muchas artistas mujeres y hasta con la ayuda involuntaria de misóginos irredentos como Lawrence. Su irónico poema «Et Apres», que narra cómo un escritor varón narra la muerte de su amada en literatura, es uno de los que revela el verdadero sentido de los supuestos poemas femeninos del libro, saca a relucir la veta paródica que tienen. «Et Apres» desnuda que para la ideología patriarcal del arte la mujer sólo sirve de objeto (modelo de un pintor, por ejemplo) o de musa (preferentemente muerta, y en virtud de una afiliación romántica con el artista masculino).

Del mismo modo, hacia el final de «Materia perfumada por la noche», un poema tan lleno de tópicos modernistas que podría pertenecer al primer Eliot, el de *Inventions of the March Hare*, la pregunta «¿es la luna una virgen o una ramera?» pone en evidencia que la ingenuidad de otros textos del libro

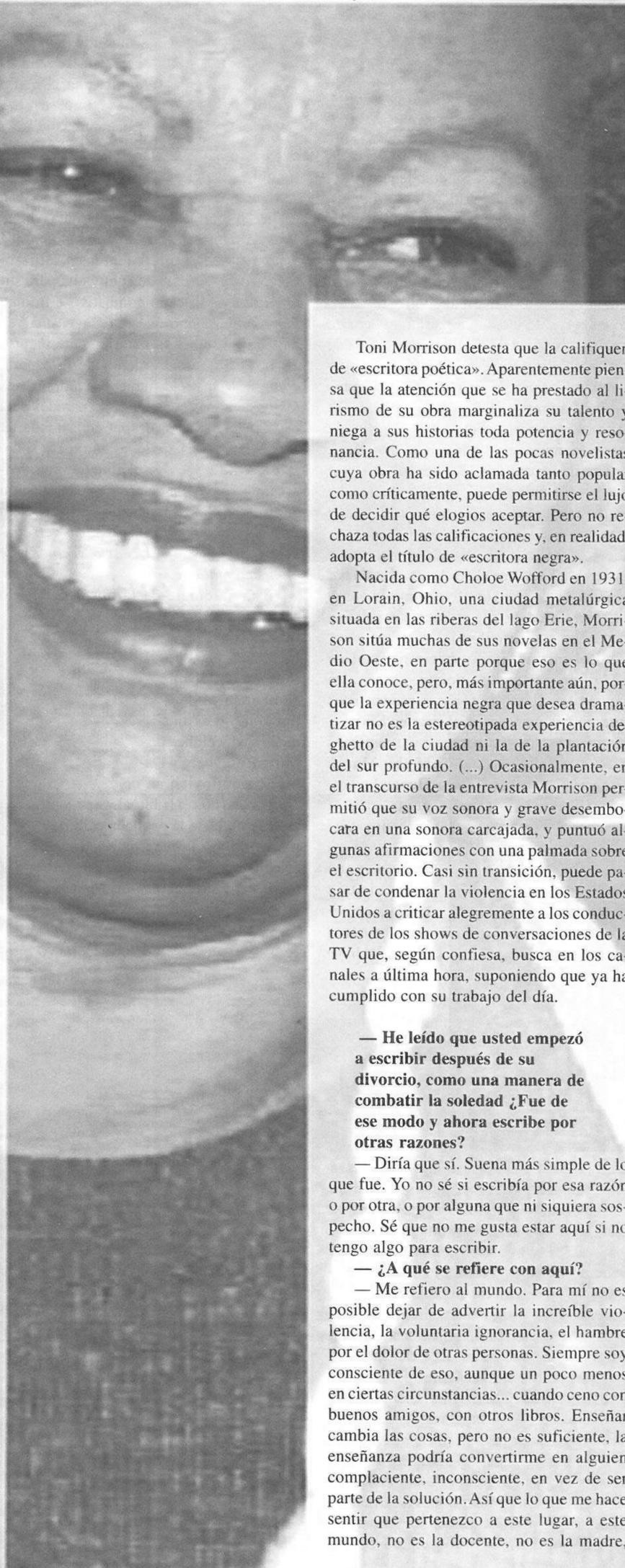
es engañosa, y que Mansfield conoce lo difícil que resulta para los hombres percibir a las mujeres en otros términos que no sean la Virgen María o Magdalena, santa o puta. Lo más interesante de *Poemas* no es que pueda ser leído en clave feminista, utilizando versos y estrofas de aquí y allá para subrayar el significado combativo e irónico del conjunto, sino que esa clave, una vez hallada, se imponga naturalmente incluso en los sitios donde menos se la espera, como si Mansfield hubiese sembrado sus textos de minas personales preparadas para estallar setenta años después de su muerte. «Malade», por ejemplo, es un poema sobre la tuberculosis, pero en el libro termina siendo también un poema acerca de la relación entre los sexos, condenados a padecer lo mismo, en cuartos contiguos, sin verse jamás: «*El hombre del cuarto vecino/tiene el mismo mal que yo*».

Esta antología de la obra poética de Mansfield se hizo tomando como punto de partida los *Poemas de 1923*, que editó John Middleton Murry. Las ajustadas traducciones de Mirta Rosenberg y Daniel Samoilovich se corresponden con el habitual y excelente nivel de la pequeña editorial rosarina Bajo la luna nueva. Hay que celebrar que ahora exista una versión castellana de los poemas de Mansfield, cuyo arte no se limitó al relato breve. ■

C. E. FEILING

# TONI MORRISON

ESTA ENTREVISTA ES UN MÓDICO EXTRACTO DE LA QUE APARECERÁ PRÓXIMAMENTE EN EL LIBRO **CONFESIONES DE ESCRITORAS**, INTEGRANTE DE LA SERIE DE REPORTAJES DEL **PARIS RIVIEUX** PUBLICADA POR LA EDITORIAL EL ATENEO (NARRADORES I, NARRADORES II Y ESCRITORES LATINOAMERICANOS). LA RECIENTE PREMIO NOBEL DE LITERATURA (**OJOS AZULES, SULA, JAZZ, LA CANCIÓN DE SALOMÓN, BELOVED**), QUE ELIGE DEFINIRSE COMO «ESCRITORA NEGRA», HABLA CON IRONÍA DE LA CULTURA QUE LE HA ENTREGADO SU MÁXIMO GALARDÓN: «CUANDO ME PREGUNTAN CUÁNDO VOY A ESCRIBIR ALGO QUE SE PUEDA ENTENDER, EN REALIDAD ME ESTÁN PREGUNTANDO CUÁNDO VOY A ESCRIBIR UN LIBRO SOBRE GENTE BLANCA. ME ESTÁN DICIENDO: USTED ESCRIBE BIEN, HASTA LE PERMITIRÍA QUE ESCRIBIERA ALGO SOBRE MÍ».



## ÚNICA, COMO ARETHA

Toni Morrison detesta que la califiquen de «escritora poética». Aparentemente piensa que la atención que se ha prestado al lirismo de su obra marginaliza su talento y niega a sus historias toda potencia y resonancia. Como una de las pocas novelistas cuya obra ha sido aclamada tanto popular como críticamente, puede permitirse el lujo de decidir qué elogios aceptar. Pero no rechaza todas las calificaciones y, en realidad, adopta el título de «escritora negra».

Nacida como Choloe Wofford en 1931, en Lorain, Ohio, una ciudad metalúrgica situada en las riberas del lago Erie, Morrison sitúa muchas de sus novelas en el Medio Oeste, en parte porque eso es lo que ella conoce, pero, más importante aún, porque la experiencia negra que desea dramatizar no es la estereotipada experiencia del ghetto de la ciudad ni la de la plantación del sur profundo. (...) Ocasionalmente, en el transcurso de la entrevista Morrison permitió que su voz sonora y grave desembocara en una sonora carcajada, y puntuó algunas afirmaciones con una palmada sobre el escritorio. Casi sin transición, puede pasar de condenar la violencia en los Estados Unidos a criticar alegremente a los conductores de los shows de conversaciones de la TV que, según confiesa, busca en los canales a última hora, suponiendo que ya ha cumplido con su trabajo del día.

— He leído que usted empezó a escribir después de su divorcio, como una manera de combatir la soledad ¿Fue de ese modo y ahora escribe por otras razones?

— Diría que sí. Suena más simple de lo que fue. Yo no sé si escribía por esa razón o por otra, o por alguna que ni siquiera sospecho. Sé que no me gusta estar aquí si no tengo algo para escribir.

— ¿A qué se refiere con aquí?

— Me refiero al mundo. Para mí no es posible dejar de advertir la increíble violencia, la voluntaria ignorancia, el hambre por el dolor de otras personas. Siempre soy consciente de eso, aunque un poco menos en ciertas circunstancias... cuando ceno con buenos amigos, con otros libros. Enseñar cambia las cosas, pero no es suficiente, la enseñanza podría convertirme en alguien complaciente, inconsciente, en vez de ser parte de la solución. Así que lo que me hace sentir que pertenezco a este lugar, a este mundo, no es la docente, no es la madre,

no es la amante sino lo que ocurre en mi mente cuando escribo. Entonces sí pertenezco al mundo, y entonces todas las cosas que son dispares e irreconocibles pueden ser útiles. Puedo hacer las cosas tradicionales que los escritores siempre dicen que hacen, que es extraer orden del caos. Aunque una esté reproduciendo el desorden, es soberana para hacerlo. Abrirse paso laboriosamente en la obra es extremadamente importante... para mí es más importante que publicarla.

— Y si no lo hiciera... entonces el caos...

— Entonces yo sería parte del caos.

— ¿La respuesta a eso no sería dar conferencias sobre el caos o intervenir en política?

— Si tuviera talento para eso. Pero todo lo que sé hacer es leer libros y escribir libros y ser editora y criticar libros. No creo que pudiera actuar regularmente como política. Perdería interés. No tengo los recursos necesarios para eso, ni el talento. Hay personas que pueden organizar a la gente, y yo no soy una de ellas. Simplemente me aburriría.

— ¿Y qué ocurre con los escritores negros... cómo escriben en un mundo dominado e informado por su relación con una cultura blanca?

— Tratando de alterar el lenguaje, simplemente tratando de liberarlo, sin reprimirlo ni limitarlo sino abriéndolo. Burlándose. Haciendo estallar su rigidez racista. Escribí un cuento llamado «Recitatif», en el que hay dos niñas en un orfanato, una blanca y una negra. Pero el lector no sabe cuál es la blanca y cuál es la negra. Uso códigos de clase, pero no códigos raciales.

— ¿Es con el propósito de confundir al lector?

— Bien, sí. Pero para provocar y esclarecer. Lo hice como una travesura. Lo que resultó interesante es verme forzada, como escritora, a no ser perezosa y no confiar en códigos obvios. En cuanto digo «mujer negra...» puedo confiar en respuestas previsibles, pero si no lo digo tengo que hablar de ella de manera más complicada... como persona.

— ¿Y por qué no querría decir: «La mujer negra salió de la tienda»?

— Bueno, se puede, pero tiene que ser importante que ella sea negra.

— ¿Y qué ocurre con The Confessions of Nat Turner?

— Bien, allí tenemos un personaje demasiado consciente de sí mismo que dice cosas como: «Miré mi mano negra». O «me desperté y me sentí negro». Eso está en la mente de Bill Styron. Él se siente potente en la piel de Nat Turner..., en ese lugar que a él le resulta exótico. Entonces también nos resulta exótico cuando lo leemos, eso es todo.

— **Hubo tremendas protestas en ese momento de gente que sintió que Styron no tenía derecho a escribir sobre Nat Turner.**

— Tiene derecho a escribir sobre lo que se le antoje. Insinuar otra cosa es ultrajante. Lo que deberían haber criticado, y algunos lo hicieron, fue la sugerencia de Styron de que Nat Turner odiaba a los negros. En el libro Turner expresa una y otra vez su rechazo, está bien distante de los negros, es tan superior. Así que la pregunta fundamental es ¿por qué alguien habría de seguirlo? ¿Qué clase de líder es este que siente un desprecio fundamentalmente racista que parece irreal a cualquier persona negra que lo lea? Cualquier líder blanco tendría interés y alguna clase de identificación con la gente a quien les pedía que murieran. Eso es lo que quisieron decir los críticos al decir que Nat Turner habla como un blanco. Que en ese libro la distancia racial es fuerte y clara.

— **La canción de Salomón es un libro tan coloreado cuando se lo compara con sus otros libros, como Beloved, que es todo sepia.**

— En parte eso tiene que ver con las imágenes visuales que se me ocurren, al ser consciente de que, en términos históricos, las mujeres, la gente negra en general, se sentían atraídas por ropa de colores muy brillantes. De todos modos, a casi todas las personas les da miedo el color.

— ¿Por qué?

— Porque sí, simplemente. En esta cultura los colores apagados son considerados elegantes. Los occidentales civilizados no comprarían platos de color rojo furioso. Tal vez hay algo más en el asunto. Pero la población esclava no tenía acceso a ningún color, porque usaban ropas de esclavos, heredadas, ropas de trabajo hechas con bolsas y arpilleras. Para ellos una prenda de color era un lujo; sin importar si era de una tela buena o mala... simplemente el hecho de tener un vestido amarillo o rojo. Despojé a *Beloved* de color, de tal modo que sólo hay esos pequeños momentos en los que Sethe se desenfrena comprando cintas y moños, disfrutando igual que los niños disfrutan de esos colores. El tema del color es el motivo por el que la esclavitud pudo durar tanto tiempo. No era semejante a una clase de convictos que pudieran vestirse y pasar por otra cosa. No, esta gente estaba marcada por el color de su piel, así como por otros rasgos. De modo que el color es una marca significativa. Baby Suggs sueña con el color y dice: «Tráiganme un poco de lavanda...». Es una especie de lujo. Estamos tan inundados de color y de imágenes visuales. Sólo quise ponerlo en evidencia para que se pudiera sentir ese deseo y ese deleite. No hubiera podido hacerlo si hubiera hecho el libro tan colorido como *La canción de Salomón*.

— **¿A eso se refiere cuando habla de la necesidad de encontrar una imagen controladora?**

— A veces sí. Hay tres o cuatro en *La canción de Salomón*, sabía que quería que fuera colorido, y quería que la apertura fuera roja, blanca y azul. También sabía que en cierto sentido él tendría que «volar». En *La canción de Salomón* era la primera vez que escribía sobre un hombre como motor central de la narración: estaba un poco insegura de mi capacidad de sentirme cómoda dentro de él. Siempre podía observarlo y escribir desde afuera, pero sólo hubieran sido percepciones. Tenía que ser capaz no

sólo de mirarlo sino también de sentir de la manera en que él verdaderamente debería haber sentido. Así, mientras intentaba pensar en esto, la imagen que venía a mi mente era la de un tren. Todos mis libros anteriores se habían centrado en las mujeres, y ellas habían estado más bien en el vecindario y en el patio. Éste saldría afuera. Entonces, tenía ese sentimiento de un tren que arrancaba, moviéndose después como lo hace él, y que después, al final, y a toda velocidad, acelera, pero no frena, simplemente va a toda velocidad y nos deja como suspendidos. Así, para mí la imagen controlaba la estructura, aunque no es algo que articulo o a lo que haga referencia; sólo importa que funcione para mí. Otros libros tienen el aspecto de espiral, como *Sula*.

— **¿Cómo describiría la imagen en el caso de Jazz?**

— *Jazz* fue muy complicado porque quise representar dos cosas contradictorias... el artificio y la improvisación, cuando hay una obra de arte planeada, completamente pensada, pero al mismo tiempo parece inventada, como el jazz. Pensé que la imagen era un libro. Físicamente un libro, pero al mismo tiempo se está escribiendo a sí mismo, imaginándose a sí mismo. Hablando. Consciente de lo que está haciendo. Se observa pensar e imaginar. Eso me pareció una combinación de artificio e improvisación... donde una practica y planifica con el objeto de inventar. Y también la disposición a fracasar, a equivocarse, porque el jazz es *performance*, interpretación. En una interpretación una comete errores y no puede darse el lujo de una corrección, como el escritor, hay que sacar algo de un error y si se lo hace bien eso lleva a otro lugar adonde nunca hubiera llegado de no haber cometido ese error. Entonces hay que ser capaz de arriesgarse a cometer ese error en la *performance*. Los bailarines se arriesgan todo el tiempo, al igual que los músicos de jazz. *Jazz* predice su propia historia. A veces se equivoca a causa de una visión defectuosa. Simplemente por no imaginar suficientemente bien a sus personajes admite que se equivocó y los personajes responden de la misma manera en que lo hacen los músicos de jazz. El libro tiene que escuchar a los personajes que ha inventado y después aprender algo de ellos. Fue la cosa más intrincada que he hecho, aunque quería contar una historia muy simple acerca de gente que no sabe que está viviendo en la era del jazz, y que nunca usa esa palabra.

— **Una manera de lograr ese propósito, estructuralmente, es tener varias voces hablando en cada libro. ¿Por qué hace eso?**

— Es importante no tener una visión totalizadora. En la literatura norteamericana hemos sido tan totalizados... como si sólo hubiera una única versión. No somos un único bloque de personas que siempre se comportan de la misma manera.

— **¿Eso es lo que quiere decir con «totalizados»?**

— Sí. Una opinión definitiva o autoritaria de alguien que habla por nosotros. Ninguna singularidad, ninguna diversidad. Trato de dar credibilidad a toda clase de voces, profundamente diferentes entre sí. Porque lo que me impresiona de la cultura afroamericana es su variedad. En gran parte de la música contemporánea todo suena

igual. Pero cuando se piensa en la música negra se piensa en la diferencia entre Duke Ellington y Sidney Betchet, o Satchmo, o Miles Davis. No suenan igual, pero una sabe que son todos intérpretes negros, por alguna cualidad que hace que una advierta: «Oh, sí, esto es parte de algo llamado tradición musical afroamericana». No hay ninguna cantante negra, popular, de jazz, de blues, que suene como otra. Billie Holiday no suena como Aretha, no suena como Nina, no suena como Sarah, no suena como ninguna de ellas. Son verdaderas y poderosamente diferentes. Y le dirán que no hubieran logrado nada como cantantes si sonaban como otra. Si aparece alguien que suena como Ella Fitzgerald todos dirán: «Oh, ya tenemos una así...». Me resulta muy interesante la manera en que estas mujeres tienen esa imagen distinta, inconfundible. Me gustaría escribir así. Me gustaría escribir novelas que fueran inconfundiblemente más, pero que no obstante encajen primero dentro de la tradición afroamericana, y, después, en esa cosa llamada literatura.

— **¿Primero afroamericanas?**

— Sí.

— **¿No en la literatura general?**

— Oh, sí.

— **¿Por qué?**

— Porque es más rica. Porque tiene fuentes más complejas. Se basa en algo más cercano al borde, es mucho más moderna. Tiene futuro humano.

— **¿No le gustaría que se la conociera como un exponente de la literatura en vez de como una escritora afroamericana?**

— Para mí es muy importante que mi obra sea afroamericana, si se asimila a una corriente mayor tanto mejor. Pero no deben *pedirme* que yo lo haga. Nadie se lo pide a Joyce. Tampoco a Tolstoi. Quiero decir, todos ellos pueden ser rusos, franceses, irlandeses o católicos, escriben a partir del lugar de donde proceden y yo también. Simplemente ocurre que el espacio para mí es afroamericano, podría ser católico, podría ser del Medio Oeste. También soy esas cosas, y todas ellas importantes.

— **¿Por qué cree que la gente pregunta cuándo va a escribir algo que se pueda entender?**

— **¿Los amenaza al no escribir de la manera típica occidental, lineal y cronológica?**

— Creo que no quieren decir eso. Creo que quieren decir: «¿Alguna vez va a escribir un libro sobre gente blanca?». Para ellos eso es tal vez una especie de cumplido. Me están diciendo: «Usted escribe bien, hasta le permitiría que escribiera algo sobre mí». No podrían decirle eso a nadie más. Quiero decir, yo podría haberme dirigido a André Gide y decirle: «Sí, ¿pero cuándo se va a poner serio y va a empezar a escribir sobre personas negras?». Creo que él no hubiera sabido cómo responder a esa pregunta. Del mismo modo que yo no sé responderla. Él hubiera dicho: «¿Qué? Lo haré si quiero», o «¿quién es usted?». Lo que subyace a esa pregunta es que allí está el centro, que es blanco, y después están esos negros o asiáticos regionales, o cualquier otra clase de gente marginal. Esa pregunta sólo puede formularse desde el centro. Bill Moyers me hizo una pregunta de cuándo-va- a-escribir-sobre la televisión. Yo dije tan sólo: «Bien, tal vez algún día...», pero no pude decirle, ya sabe, usted sólo puede hacer esa pregunta desde el centro. ¡El centro del mundo! Quiero decir que él es un hombre blanco. Le está preguntando a una persona marginal: «¿Cuándo va a llegar al centro? ¿Cuándo va a escribir sobre gente blanca?». Yo no puedo decirle: «Bill: ¿por qué me hace esa pregunta?», ni «mientras esa pregunta parece razonable no lo haré, no podré hacerlo». El punto es que él se muestra condescendiente, me está diciendo: «Usted escribe bien. Podría acceder al centro si lo quisiera. No tiene que quedarse allí en el margen». Y yo digo: «Sí, bueno, voy a quedarme aquí en el margen, y que el centro me busque». Tal vez sea una falsa afirmación, pero no del todo. Estoy segura de que fue así para aquéllos a los que ahora consideramos gigantes. Joyce es un buen ejemplo. Anduvo de aquí para allá, pero escribió sobre Irlanda en todas partes, no le importó dónde estaba. Tal vez los franceses le preguntaron: «¿Cuándo va a escribir sobre París?». ■

ELISSA SCHAPPELL CON  
CLAUDIA BROSKY LACOUR.  
TRADUCCIÓN: MIRTA ROSENBERG.

# COMO ANTE NUESTROS PROPIOS OJOS

EL MARXISMO OLVIDADO EN LA ARGENTINA: SILVIO FRONDIZI Y MILCIÁDES PEÑA. HORACIO TARCUS. Ediciones El cielo por asalto. Buenos Aires, 1996.

**A** propósito del libro de Horacio Tarcus y de la idea de marxismo trágico podríamos decir: *quien tiene una forma conoce un destino*. Sería éste el lema de los que no quieren abandonar ni el formalismo ni la tragedia. Porque sospechan, con razón, que la *forma* -es decir, la frontera final, el despliegue último de todo lo que al agotarse adquiere una abstracción terminal, definitiva y necesaria, el grado postrero con el que los hechos nos muestran su irrefragable singularidad- también sería lo que nos permita la coincidencia sin atenuantes con el sentido de la tragedia. Estamos en las cercanías del terreno que propone Lukács en *El alma y sus formas*, su libro de 1911. Y así, se nos hace fácil decir que la mención al destino evoca justamente el único conocimiento que es indispensable, y a la vez inalcanzable, tener sobre nosotros mismos.

De ahí el descabellado parentesco que en el lenguaje y en cualquier biografía revisitan las supuestamente antagónicas ideas de destino y de autonomía. Y de ahí también el deseo de obtener de la tragedia sólo su lado magnífico, el que nos habla del conocimiento final sobre lo que somos, omitiendo el lado infausto que le es inseparable. Omisión inútil, porque el costo radical del conocer -en la literatura, desde luego, pero también en las conjeturas que suelen embargar las vidas- suele conducir al agotamiento o a la muerte.

Sin embargo, el pensamiento trágico, deudo de un subsuelo informulado que siempre acecha debajo de las cosas, acostumbra a ir más allá. Nos comunica así con el momento inconcebible en donde las situaciones adquieren su desenlace y por eso

mismo su bancarrota. El saber trágico trata de desamarres e infortunios y busca el vahído por el cual la unidad por fin se convierte en desavenencia. Y esa ruptura propone entonces una verdad que nos da el sentimiento de estar en el mundo pero, a la vez, viviendo una vida de analogías, dobles y facsímiles. Si una supuesta originalidad primera se hubiese extraviado, lo trágico sólo puede asumir un extraño doblez: ser trágico en el simultáneo sentido de la pérdida de lo original y de la subsistencia inanimada de la copia.

Lo trágico, pues, es la dificultad suprema del lenguaje y de la vida; significó siempre una tentación para los pensamientos que descienden de él -como el marxismo, sin duda- pero intentan vivir una vida extirpada de tragedia: o la tornan laica e inocua, o la disfrazan de fácil escatología haciendo subsistir la palabra *trágico* como sinónimo minusválido de la noción de fracaso y decadencia.

Por eso debemos comprender la dimensión extraña y apasionante que implica la tarea -nueva y antigua a la vez- de anudar la conmoción de lo trágico al gran acervo teórico del marxismo. Es lo que se ha propuesto Horacio Tarcus en su sobresaliente, celoso y pródigo escrito *El marxismo olvidado*. Es cierto que el marxismo originario vivió la secreta fortuna de una fuerte implicación con la lengua trágica, como lo demuestra uno de sus textos cumbres, el "18 Brumario", en el cual el estudio de la escisión entre el presente y el pasado muestra la posibilidad de que la categoría hegeliana de lo tragicómico se convierta en un concepto inmediato de la reflexión histórico-política.

Pero muy pronto el entusiasmo meramente progresista devoró el *tragicismo* de la dialéctica con una idea de superación histórica que parecía alejar al marxismo de la desdicha de las biografías o de la desgracia de los quebrantos. Entonces, un marxista solía decir *bancarrota* -como acusación panfletaria o como análisis de una derrotero político- y raramente percibía que esta palabra lo conducía secretamente al gran arcón clásico de la tragedia: creía apenas estar incriminando a sus antagonistas de incumplimientos que la forma correcta de la razón hubiese fácilmente solucionado.

La remota reminiscencia que preservan muchas palabras marxistas nos permite, sin embargo, reconocer el dilema por el cual lo trágico se puede convertir en un intruso elocuente en la tradición del análisis crítico de las formaciones históricas capitalistas. Tar-

cus indica que fue de este modo que Silvio Frondizi y Milcíades Peña se lanzaron a trazar el gran cuadro de las existencias sociales en la historia nacional, que era trágica, porque lo eran los actos sociales que persistentemente giraban alrededor de motivos irresueltos e incompletos. Precisamente, la idea de que el mundo es escaso respecto de las intenciones humanas es la base emocional del espíritu trágico.

Podríamos decir, pues: Silvio Frondizi y Milcíades Peña, la sociedad no estaba preparada para ellos. Como en esencia nunca está preparada para nadie: las vidas lo son merced a que su estatuto es siempre inferior o exiguo respecto del colectivo histórico. Pero en Milcíades Peña o en Silvio Frondizi esa anomalía es lo que se convierte en foco de reflexión y finalmente en escotadura irreversible de sus destinos políticos. De ahí que la tragedia no sólo lo fuera en las biografías políticas -el suicidio de Peña, el asesinato de Frondizi- sino también en sus estilos de reflexión y en la vida impaciente de los conceptos que imaginaron. Así, la idea de *marxismo olvidado* -sereno y a la vez brioso título del libro de Tarcus- resume en gran medida la idea del destino para los trágicos. Dicho de otro modo, insuficiencia de la memoria, pero exceso de los poderes aterradores en la historia.

Todo destino pesa como una señal que amenaza con ser indescifrable para las generaciones posteriores si sólo aceptaran el sino lineal de la historia. Y asimismo como un alerta respecto de que el olvido puede ser también una categoría interior del mismo espíritu trágico o de la propia investigación histórica. Milcíades Peña puede ser rescatado de su polvoriento existencia entre papeles omitidos, revistas abandonadas y libros vetustos -y astuta observar que de estas vidas sólo una hebra frágil de menos de tres décadas nos separa- precisamente porque con su uso persistente de seudónimos, con su suicidio y con el arte de poner una pátina de misterio sobre la propiedad del nombre está llamando al investigador de vidas sepultadas u olvidadas.

Ese llamado siempre ocurre porque no hay vida que no deje un resplandor en el pasado, pero en este caso el llamado es una voz apagada por un desastre. Resplandor trágico, pues, porque no sólo esas vidas son lo inacabado perfecto -única perfección que reclamarían- sino porque en todo nos asombran con su idea del quehacer intelectual, apresado en infinitas polémicas que por un lado tienen un aire monástico y secreto, y por otro se abren a una absoluta y arrogante modernidad.

Por eso -y el libro de Tarcus así lo expone- se percibe en Milcíades Peña el juego de un travieso y esquivo inventor de nombres, capaz de considerar como algo lúdico la contienda de ideas y, por lo tanto, capaz de considerar que la última propiedad disponible, la de nuestros propios nombres, debe ser colocada como parte de una diversión en la que el propio mundo literal del *burgués propietario* es puesto en duda.

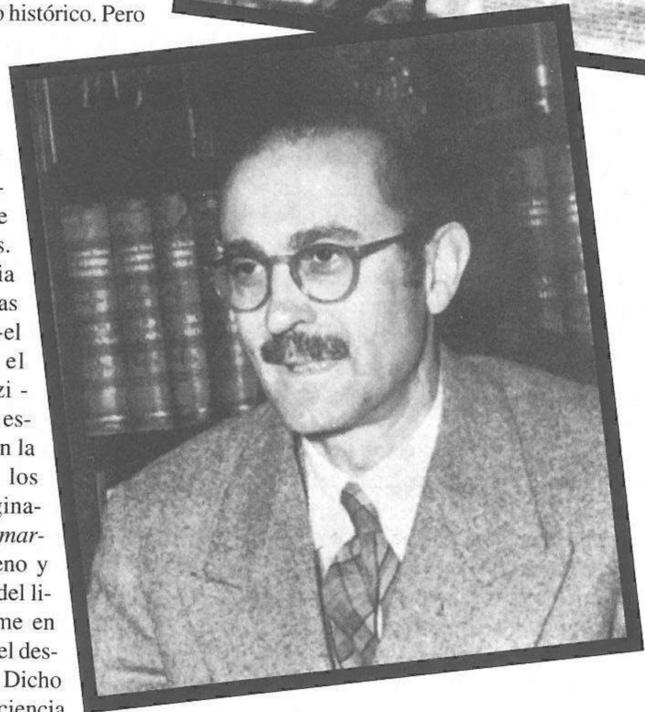
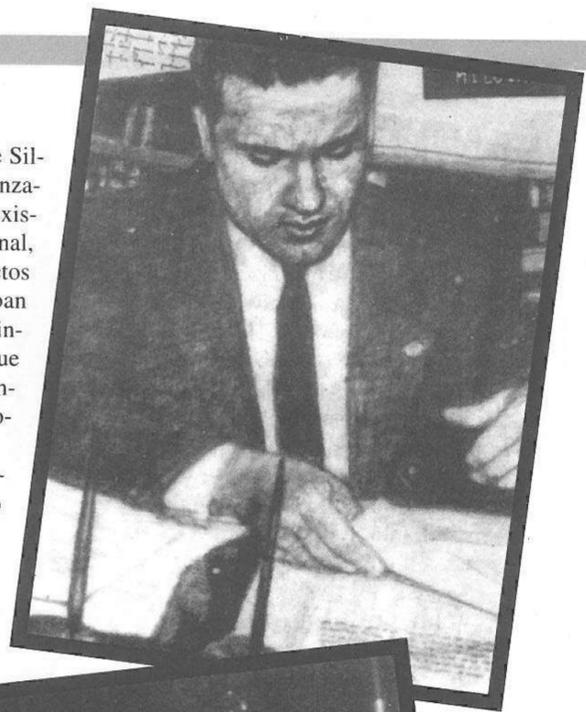
Tarcus pone ante nosotros el secreto de estas vidas con una documentación erudita, un relato apasionado y un aparato crítico renovado con necesarias discusiones y recientes descubrimientos en el interior del legado marxista. Y así como el apellido Frondizi, sin más, en su contundencia irremediable y sin delicados velos, nos conduce a una tragedia política y a la vez fa-

miliar de tan hondas resonancias que tememos lanzarnos a comprenderla, el inquieto trastocamiento de nombres en Milcíades Peña carga en sí el otro extremo de este arco trágico. Así, el marxismo contiene en su memoria la cifra silenciosa de esas vidas públicas, en cuyo secreto también puede perseguirse el hilo dramático de la política y de las ciencias sociales en la Argentina, a condición de que el propio marxismo, junto a la reflexión de la objetividad en la historia, readquiera la habilidad para encarar el pavor de los nombres en la memoria, pavor con el cual los contemporáneos buscan enlazarse con un pasado o con la incógnita de sus propias vidas.

Al pensamiento trágico le gustan las excavaciones y los rebordes inexplicables que siempre acompañan a los hechos históricos y a las vidas perdidas en el tiempo. Al revisar una napa de tiempo ya transcurrida y relegada, abordamos desde ya un método que en nada debe repugnar al marxismo. Al contrario, es la austera señal de su reanimamiento necesario, para que pueda cobrar cuentas a tantos entrometidos e ignaros que lo suponían exánime y atontado, apto para el saqueo o la cita despectiva, ambas formas de la sutil demolición en la que se han empeñado ya varias generaciones de chupatintas.

**El marxismo olvidado** de Horacio Tarcus trae el reto de este impulso por el cual el misterio de la historia puede ser revelado del modo más conmovedor: recapitulando los nombres abandonados, sepultos en debates cerrados sobre sí mismos, que parecen de otro tiempo y otro lugar. Pero, esos signos abandonados habían dejado una cicatriz oculta, que alguien siempre descubre. Y cuando ello ocurre se descubre entonces que en todo pasado clausurado yacen las evidencias sorprendentes de que algo está transcurriendo de nuevo. Como si dijéramos, ante nuestros propios ojos. Que es la ilusión que produce la tragedia, pues su nombre artístico habla de compasión, terror y expiación, pero su nombre político habla de las condiciones posibles -al extremo de un tiempo circular- en que los hechos abismados del pasado vuelven ante nosotros. ■

HORACIO GONZÁLEZ



## LA EPIFANÍA POLIFÓNICA

LO PROPIO Y LO AJENO.

DIANA BELLESSI.

Feminaria Editora. Buenos Aires, 1996.

**L**a tarea central de mi vida ha sido la escritura del poema», afirma Diana Bellessi en el prólogo a *Diez poetas norteamericanas*, sus traducciones de un sector significativo de la poesía norteamericana actual. Buena travesía, buena ventura pequeña Uli (1974), *Crucero Ecuatorial* (1982), *Tributo del mudo* (1982), *Danzante de doble máscara* (1985), *Eroica* (1988) y *El jardín* (1992) son hitos que confirman la centralidad de esa tarea. Y «como una cronología paralela -explica Bellessi-, estas escrituras originadas casi siempre en la exigencia de sostener una voz pública en congresos y presentaciones de diverso orden».

Así surge *Lo propio y lo ajeno*, como recopilación de ensayos, prólogos y reseñas escritos entre 1984 y 1996. Escritura reflexiva, una de las metástasis, según Bellessi, junto a la enseñanza y la traducción, de esa actividad central que es la concepción del poema: «Permanecer atenta a lo inútil, porque allí es donde se alza la epifanía». Los textos de *Lo propio y lo ajeno* parecen articularse a partir de una serie de preguntas inscriptas en el texto no más que como la estela que deja el intento, la voluntad de ensayar una respuesta: ¿cómo se inserta la escritura de las mujeres en una tradición que las entrapa en el lugar del producto: «El poema eres tú»? ¿No hay mujeres que escriben «como víctimas involuntarias... o cómplices voluntarias del poder»? ¿Y cómo pensar a las otras, las que escriben desde el impulso y la espontaneidad; «arma... del padre, en la pretensión de garantizar su propia hegemonía»? ¿Qué diferencias legitiman una escritura femenina? ¿Cuáles serían algunas de su peculiaridades?

Lo importante no es cuán sutilmente alguien haya formulado la pregunta, desde

qué ideología o con qué predisposición: el candor o la ignorancia dan tanto pie a la reflexión como la mala fe o el prejuicio. A veces, nombres como cuerdas bien pulsadas desencadenan la meditación: Pizarnik, Mistral... Otras veces, como en la sección «Misceláneas», el comentario surge a partir de las obras de un recorte muy específico de poetas contemporáneas: Tamara Kamenszain, Niní Bernardello, Soledad Fariña, Alicia Genovesi, María del Carmen Colombo, Fina García Marruz y otras.

A veces la pregunta que se reconstruye se parece más a una queja, la protesta de una comunidad que le exige al modelo que no se mueva, que se quede congelado en una cara un momento de su historia, que por alguna razón es la que más cómoda le resulta a esa comunidad. A veces la pregunta se hace explícita en el texto con el candor con que el discípulo alzaría los ojos hacia el maestro: «Nuestra época. ¿Sobre qué escribe?». Y otras veces aun es la autora la que historiza la aparición de las distintas voces en la fuga que componen sus interrogantes. «Paralela a la pregunta por el género -ser mujer, y la revisión feminista otorgó un instrumento-, no cesó de resonar en mí otra pregunta: la del mestizaje o hibridación del espíritu...»

Las preguntas se suceden, más o menos personales, más o menos específicas. ¿Qué autores traduce? ¿Qué libros leía en los sesenta? ¿Qué caracterizó su generación? ¿Qué significa ser argentina, mestiza, lesbiana, hija de campesinos, poeta, mujer de cierto orden, modelo de cierta edad? ¿Cómo entra el paisaje en el poema? Cuando la fisura se hace un hueco en el que se desvanece el sentido y sólo la nada avanza ¿cuál es el camino que conduce a la reparación?

En «Sobrevivir en la diferencia», Bellessi confiesa que si pudiera elegir una comarca elegiría los versos de Madariaga. «Siempre he deseado su escritura -dice como ninguna otra.» Comarca deseable su curiosidad, envidiable su asombro ante todo lo vivo, desde *el mosquito en la piedra* a la mujer chamán que canta los cantos prohibidos en la cumbre de la cordillera; del ¿quién soy? al acercamiento amoroso del ¿quién eres?, ¿quiénes son ustedes?, partes de mí, hermanas y hermanas cuyas facciones no veo en mi retrato, pero sé que están ahí. ¿Quiénes somos? Qué responde Diana Bellessi a estas preguntas me

interesa menos adelantar aquí que asomarme a algunos de los procedimientos por los cuales aborda la aventura de esbozar sus respuestas.

Silogismo: en «La construcción de la autora: una poeta lesbiana», Bellessi apunta: «La construcción de la autora es un largo esfuerzo de la voluntad en el texto y en los actos públicos...». Si los textos de *Lo propio y lo ajeno* responden, como se dijo antes, a la exigencia de sostener una voz en congresos, presentaciones y otros actos públicos, lo que se desprende es que estos textos son parte de ese esfuerzo de la voluntad que es la construcción de la autora. Esto es, cada pregunta, propia o ajena, daría pie, de algún modo, no sólo a una mera respuesta sino al cincelamiento de alguna de las múltiples facetas que en el devenir de una vida van construyendo esa obra monumental, por sabia mano gobernada -la mano que dibuja, en el dibujo de Escher-, que es la autora.

¿A través de qué imágenes paradigmáticas se construye en el texto esa figura, la autora -puesta pública de un modelo o arquetipo móvil, de base autobiográfica y, como tal, ficcional-, para sí misma y para su comunidad de lectoras? La más obvia, analizada en el ensayo mencionado, es sin duda la de «la amazona desafiante, acorazada por la certeza ontológica de su ser y su deseo». Pero, como Bellessi señala, «el yo del autor se despliega polifónicamente en una construcción múltiple». Una imagen, una voz, una cara no hacen a la autora. Es necesario que una diversidad de figuras, voces, máscaras, momentos se reemplacen, se sucedan, como esas cartas del Tarot que les servían a los personajes de Calvino para ir narrando ante otros y para sí mismos la historia de su vida, hasta el hechizo del hoy, la noche, la mudez, la entrada en el castillo.

Así, frente a otras escritoras congregadas en una mesa redonda, el yo -siempre ausente y ubicuo- es Cenicienta, que quisiera «venir con sus suntuosos harapos y bailar con sus amigas... divertirse y pensar en vivo -no en vitro-, contradecirse, avanzar, recular, descubrir algo nuevo». Ante el «recuerdo suntuoso» de Pizarnik, el yo rechaza la mustia guirnalda de «conocida» o «amiga» y se corona «su heredera». Una línea más abajo «la primogénita abdica de su estado detal» sólo para oírse llamar, en la próxima página, «el angeli-



NINÍ BERNARDELLO

to», deplorable condición de la que no puede sino volver a abdicar: «Ningún angelito. He rasgado corazones de niños. Soy mala, muy mala, la más mala...», otra figura. La galería se despliega: la aprendiz de hechicera, la loca del Tarot, la idiota de la familia... Entre las tres hijas de Zeus-Atenea, Afrodita, Artemisa, «hija de su padre y madre de sus hijas», la que une en la gracia de un salto Bosque y Cultura. ¿Es difícil adivinar tras qué perfil se esconde el perfil de la autora? Pero por tentadoras que sean las máscaras, si a algo la autora debe resistir es a la exigencia de hibernar bajo el rigor de ninguna de ellas. Ser es ser todas a la vez y sucesivamente: modelo móvil. Narración. No máscaras, mitos-módulos que ayuden a percibir el yo en su historia. Su generación, su comunidad, en los sueños de una edad que se fisura «como una leyenda levantada sobre el vacío del desierto...». La amazona se corre. Se saca la coraza. Mira a su alrededor. ¿Qué halla? En lo personal: la pasión madura, la capacidad de actualizar «una universalidad nunca alcanzada en el corazón», la capacidad de mirar a otros sin sentirse amenazada y sin fundirse. ¿Y la época, nuestra época, nuestro mundo? ¿Se estancará hasta la total extinción, por abuso, por descontrol y avaricia? «El retorno a lo arcaico es una acción... Se vuelve atrás para seguir...»

Máscara y mito confluyen en la construcción de una voz, de una vida de autora. Pero ése no es más que un principio. Máscara y mito son los modos en que un yo y un mundo se hacen inteligibles: los modos en que una mirada «atenta al pulso de la historia» como la de Bellessi hace inteligible para sí misma y para su comunidad de lectoras y lectores su lúcida percepción del mundo. ■

MERCEDES ROFFÉ

## NED LUDD HEREDITARIO

MAL DE OJO.

CHRISTIAN FERRER.

Colihue. Buenos Aires, 1996.



El libro de Christian Ferrer transmite una variada inquietud. Es notoria su molestia por los efectos de la violencia tecnológica y le molesta también la dificultad en encontrarle alternativa. Ferrer está ante la dificultad de hallar lo que Deleuze llamaba

línea de fuga: zona en la que el sistema global pierde consistencia, punto de licuación, umbral de perturbación, aurora de nuevos y posibles espacios. La Gran salud.

El texto circula en su primera parte alrededor de la imagen concentracionaria. El campo de concentración aparece como el dispositivo regulador de los espacios de visibilidad del siglo XX. Ferrer adjudica a

nuestra modernidad el haber inventado esta fábrica crematoria que acentúa y radiografía lo que ya germina en las megalópolis. Los sucesivos emplazamientos de vigilancia, desde los dispositivos de disciplina hasta los informáticos, están al servicio de lo que llama nuestra formidable voluntad de poder y querer controlar todo.

Este modelo concentracionario como manifestación del actual poderío tecnológico no deja restos: codifica, calcula, domestica e integra todo lo existente y lo que puede llegar a existir en su estómago administrativo. Somos el Jonás de tal ballena. Ferrer no nos otorga siquiera el sueño turístico de una vida apartada en una isla desierta, nos augura la presencia de contingentes vocingleros de un cinco estrellas con piscina y desayuno americano en las puertas de nuestra adorada cabaña.

Pero en la segunda parte del libro, Ferrer huye hacia adentro. Si el modelo concentracionario ocupa la totalidad del espacio exterior, encuentra brechas en el interior: el espacio de la memoria y de la imaginación. Por supuesto que esta posibilidad de viajes hacia el mundo del sueño y del ensueño sólo es posible para quien no ha sido convertido en un muñeco de la modernidad y en un golem del marketing universal. Ferrer se convierte así en un ser audazmente elitista, un navegante solitario prendido a sus sueños y en permanente litigio contra la invasión de las imágenes. Se infiere de sus palabras que uno de los modos para no atragantarse con las imágenes

que produce el Molloch comunicacional es crear imágenes propias, si lo propio es posible, viejo interrogante romántico desde Nietzsche hasta Artaud. Es la concepción del arte como purgación, consistencia ontológica y nueva legitimidad. La finalidad consiste en ser el demiurgo de nuestra percepción, compartirla con otros naufragos y erigirse como roca y escollo de las aguas del diluvio mediático. Soñar obras.

En la tercera parte, Ferrer implementa un momento político, y lo hace despejando un viejo malentendido de la historia, el de la resistencia de los obreros luddistas, caricaturizados como los que rompían las máquinas de los primeros talleres industriales, los primos de los saboteadores que metían sus *sabots* en los engranajes y poleas para impedir la maquinización de la producción. Ferrer desbroza este malentendido encubridor que anula la verdadera novedad de los discípulos del obrero Ludd. Los luddistas no fueron los defensores de las antiguas dignidades del oficio obrero frente a una automatización que los convertía en un solo gesto repetido y mutilado: por el contrario, lejos de todo fetichismo candoroso, fueron ellos quienes discutieron el problema de la dirección política de la industrialización y sostenían el debate público sobre quiénes eran los beneficiarios de las mutaciones tecnológicas. En este sentido los luddistas nos son contemporáneos porque sitúan el eje de la discusión de la economía política en la política. Y con el perfil trágico y realista de la

economía actual inspiran el debate sobre qué alianzas se establecen, para quiénes están destinadas, quiénes se benefician y quiénes deben conducir la globalización económica, la dirección de las estrategias regionales, la política de los presupuestos del Estado, las políticas fiscales, los modelos de consumo y los límites de las ambiciones capitalistas.

La caída del Muro no sólo encierra la utopía de una historia cuya ley inexorable nos empujaba al comunismo universal: también entierra el cinismo de una concepción supuestamente triunfadora que apela a un realismo trágico, tritura sueños de cambio y dicta la sentencia sobre la verdad de la vida y el mundo, que dice: un burro siempre dará un paso adelante si se le muestra una zanahoria, una liebre siempre quedará quieta cuando se la encandile y al hombre que se le vuela un billete en la boca del Etna siempre descenderá a los infiernos. El espíritu luddista es una resistencia a la tétrica mentalidad de siempre.

Con sus tres momentos teóricos -el paranoico, el poético y el político-, Christian Ferrer invita a un debate que en nuestro medio intelectual circula pobremente entre la pausa melancólica de quienes apelan al glorioso pasado ilustrado por Karl Krauss, Macedonio Fernández y algún otro distintivo cultural y los promotores de una nueva confraternidad universal computada que no llega a la persuasión que tenían los viejos vendedores de biblias. ■

TOMÁS ABRAHAM

# EL AMOR DE LOS MUCHACHOS

LA MEJOR JUVENTUD.  
PIER PAOLO PASOLINI.  
Traducción, selección y prólogo de  
DELFINA MUSCHIETTI.  
La Marca. Buenos Aires, 1996.

*Una lengua huye de sí misma por el tartamudeo o por la traducción (esa otra forma inevitable de tartamudear en la lengua extranjera).*

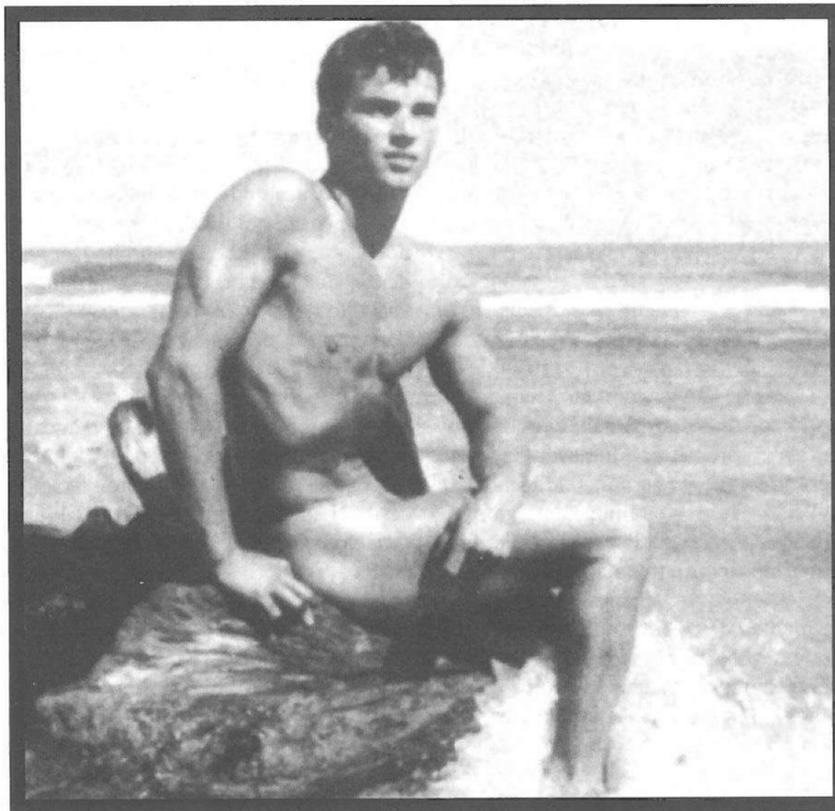
La frase anterior es un pastiche que remite a Deleuze. Una lengua huye de sí en ese punto que le garantiza no calcarse a sí misma, sino expandirse en el rizoma. Imposible entender el rizoma sin el lazo, sin el lazo o el anzuelo de la traducción. ¿Y por qué Deleuze? Porque en el estudio preliminar de *La mejor juventud*, Delfina Muschietti, la traductora de Pier Paolo Pasolini, ha elegido hablar con el dialecto teórico, con el vocabulario de Deleuze, y más que una elección, ésta parece una obligación. Porque Delfina Muschietti traduce y prologa el proyecto de una fuga, la de Pier Paolo Pasolini, poeta. De un dialecto se huye pasando a otro, traduciéndolo a otro. No hay lenguas. Hay sólo dialectos. Los primeros poemas de Pasolini fueron escritos en friulano (el dialecto que se hablaba en la aldea de su madre, *Casarsa*) y luego traducidos por él mismo al italiano y vueltos a escribir poco antes de su muerte.

Si el poeta no quiere traducir, fugar, escapar, nómada, para expandir unas huellas en el desierto, no será poeta, habrá faltado a la cita, al compromiso, al alba de la poesía, al sol calcinante y a la ley del desierto. Pase lo que pase, rima o sonsonete sonso, reconocemos al poeta porque se esclaviza siempre a la ley del desierto. Pasolini es un Cristo en el desierto, o lo que es igual, volver a la aldea materna supone atravesar el desierto. Y en el cine (*La pasión según Mateo*) descubre que a Cristo había que traducirlo en el desierto. Muschietti no se equivoca cuando ubica la matriz de la fuga, la desértica extranjera, en pleno territorio materno y familiar. Allí están ya Cristo, la virgen madre y los ladrones. Siempre los ladrones; hasta cuando Cristo muere o huye de la vida lo hace como un ladrón más. La propia madre de Pasolini representará a la Virgen María en la película *La pasión según Mateo* (la traducción vuelve a atar el lazo materno, ficcionaliza lo autobiográfico, pero a la banda de sonido -Bach, Mozart, Prokofiev, Webern- Pasolini agregará el *spiritual* «Sometimes I Feel Like a Motherless Child»). El *spiritual* funciona como la anulación del lazo maternal, y mediante este rodeo sonoro, desde América se vuelve al África negra, o también a una América sin madre. El desierto reclama huérfanos, y si Cristo entra en el desierto será huérfano. Pasolini, por su parte, se hará ladrón subrepticio, loco y huérfano en pleno regazo materno.

Así traduce Muschietti «Il diavolo con la madre», donde Pasolini se descubre ladrón: «*Tu hijo vuelve a subir las escaleras / caminando despacio como un ladrón. / Tú no lo sabes, pero él tiene / un Loco sin Madre en el pecho. // Entra en el cuarto, el Ladrón, / y se queda espantado en la luz: / ahora su muerte es esta luz / que llena el cuarto de amarillo.*»

Se ha dicho de la poesía de Pasolini que es irrenunciablemente religiosa. Muschietti detecta la culpa religiosa

justo cuando Pasolini decide convertir su deseo en derrotero nómada. La de Cristo es la historia que nos embarra con la culpa, pero se trata también de una culpa anónima, general, dispersa; se huye de ella y se la encuentra en otros cristos jóvenes y en otros desiertos, en la periferia crapulosa de las ciudades, en las rondas nocturnas por el desierto marginal de las ciudades. La culpa anónima es por



el exceso y el defecto en la ternura, como si cada acto de amor o de sexo colmara e intensificara una carencia no saturable de amor, de ternura o de sexo. Parece que si necesariamente se debiera huir de algo es de las religiones, pero se huye del edificio establecido de la religión mediante un prístino y ascético espíritu religioso, para atar el lazo, lo que liga al otro con el otro, esa distancia o vacío de los cuerpos que gravitan atrayéndose en el desierto. Los lazos en el desierto: la verdadera esencia de las religiones. En cambio, la historia de Cristo es un devenir doméstico del Gran Dios que ata a través de la culpa pequeña de los cuerpos: el loco de Pasolini, el loco que aúlla en medio de la ternura materna es el cuerpo de la «antica festa», el que se entrega a Dionisios, el anónimo cuerpo que busca ligarse fuera de los lares, con otros cuerpos en el lugar sin lares, en el desierto. Y se trata, como nos advierte Delfina Muschietti, de aquel desnudo estilo clásico, aquel amor por el latín y el griego de Pasolini, que así reanuda el nudo que lo ata al antiguo mundo del sol y las sombras duras.

«El amor de los muchachos» es una religión desesperada como cualquier otra. ¿Y cómo huir de allí? Pasolini

huye volviendo, por la repetición misma del rito nocturno; en el desierto periférico de las ciudades los lazos se atan y se desatan: a un muchacho sucede otro, y una cara de muchacho es toda la irreproducible cara de un Narciso anterior. La cara sucesiva de otro muchacho no solamente borra la cara del muchacho precedente, sino incluso el rostro del Narciso primordial, aquel rostro que desde siempre se supo heredero de la muerte y por eso quiere desbaratarse en la repetición y en el olvido. Si la revolución a la que Pasolini canta una nostálgica elegía es una utopía pública convertida en una desengañada certeza privada, «el amor de los muchachos», su repetición, su rito al filo de la muerte, no trazará una estética de la privacidad, será también una utopía pública del desecho. Si es cierto que una religión sublima los desechos, basta leer en las poesías de Pasolini los desperdicios, esos últimos colgajos de la pobreza («*le strade abbandonate al vento, / tra le distese d'immondizia contro i palazzi lontani*»: «*las calles abandonadas al viento entre el montón de inmundicias contra los edificios lejanos*»), y darnos cuenta del efecto sublimatorio y religioso de estas poesías que buscan el ascetismo anónimo de la pobreza.

Toda la política cabe en los cuerpos. Y la verdadera política del desierto, Pasolini la encontrará en cualquier basural, en aquello que muy bien Delfina Muschietti llama «el Tercer Mundo», el auténtico basural de la modernidad: Arabia, las callejuelas de Bari, Roma abierta en los desechos que le son propios, Jerusalén sitiada por la fiebre y la guerra religiosa hacia Europa, ese punto invasor que no permite el retorno de los dioses primitivos, el kibutz asediado por el fanatismo adolescente que repite sus dioses en la lengua del fusil y la creencia arcana en lo suyo propio. El nacido en Bologna renació bajo la lengua friulana, y entiendo el lenguaje de cualquier aldea extranjera cuando ésta habla en nombre de lo propio; el poeta habrá, por lo tanto, de renegar de Europa, ese punto que se expande sin medida ni razón, salvo la razón con la que se confunde a sí misma:

«*Y ahora ah, el desierto ensordecido por el viento, el estupendo e inmundito sol de África que ilumina el mundo.*»

(«¡África! Mi única alternativa», p. 59.)

La política de lo propio sufre de una locura esencial que Pasolini descubre en Oriente: comprendiendo a jóvenes militantes musulmanes que luchan en nombre de lo propio, el europeo decide renunciar a lo propio suyo y de Europa, renuncia a ser europeo. Parece que en Narciso no hay ninguna política: de sí mismo hacia sí mismo. ¿Pero es esto cierto? Hay, sin embargo, una política de Narciso. Es más, cualquiera puede reconocer que toda política nace

en Narciso. ¿Por qué? Basta con preguntarnos cuál es el deseo de Narciso, ese adolescente, esa narcótica flor funérea; y sería tonto pensar que el deseo de Narciso es dearse a sí mismo. Lo que Narciso quiere es encontrar al otro. Narciso no muere de sí, muere en la imagen del otro, o muere por el otro. Y esto es comprobable en la poesía de Pasolini, en sus primeros poemas obsesionados por la figura de Narciso; salvo que no se trata aquí del abrazo circular con que el adolescente se abraza a su propia muerte, sino de una apertura, una apertura hacia el mundo. El Narciso de Pasolini se encuentra entre lo abierto de los campos (es la clásica figura ctónica de Narciso, entre la naturaleza, el arroyo, las flores). Su Narciso se abre hacia lo periférico natural que rodea a Casarsa materna, hacia los campos, los colores intensos, el sol implacable, y es como un repliegue del campo anchuroso que el poeta contempla desde su repliegue, ya abandonado, para encontrarse con el abrazo de lo abierto.

En el Narciso de Pasolini encontramos dentro de ese repliegue la apertura multiplicadora del mundo. Y en las rondas que obsesiva y desesperanzadamente escanden «el amor de los muchachos», la especularidad de las figuras adolescentes son el mundo.

Cada adolescente no evitará la repetición enajenada del espejo, pero también cada adolescente traerá otro mundo, o la posibilidad de que todo el mundo renazca; es lo que dice «Versos del testamento»: «Un muchacho en sus primeros amores/ no es otra cosa que la fecundidad del mundo./ Es el mundo el que así llega con él; aparece y desaparece./ como una forma que cambia...».

Muschietti, en su prólogo, nos enumera las distintas «voces» que cantan no sin disonancia en esta poesía. La voz de la religión no canta en coro con la voz política; las dos conviven desafinándose. Pero si nos preguntáramos dónde la voz política y la religiosa podrían tocarse y armonizar, seguramente la respuesta la daría la palabra «utopía», que también se utiliza en el prólogo. La utopía privada hecha pública en el lazo de los cuerpos adolescentes: «... hacen promesas sinceras, proyectan un futuro prometedor/ de abrazos y también besos. ¿Quién haría la revolución/ -si alguna habría de hacerse- si no ellos? Decídselo: están dispuestos/ todos de igual manera, así como abrazan y besan...». («Canto Civil», p. 107.)

La búsqueda de cualquier religión parece cifrarse en la eternidad; es la busca de eternidad la que atraviesa el camino de todas las religiones oficiales, privadas o semi-privadas, o incluso poéticas, aunque en la poesía el espíritu religioso quede corroído por la única certeza poética, la repetición incantatoria en busca del futuro, la memoria del instante que la lengua produce como acontecimiento que habrá de repetirse (y no la eternidad). «Pasolini: fra corpo e storia» titula Delfina Muschietti su prólogo, resumiendo con una cita la que parece ser toda una concepción de la poesía. El cuerpo de Narciso penetrado por los haces de la historia y no por los reflejos de una imagen que anhela una dualidad imposible. En el cuerpo, la política, que no es un reflejo; en el cuerpo, la historia que lo hace cuerpo; pero entre los dos, el cuerpo de la lengua, la poesía que insiste repitiendo el acontecimiento pulsional de un cuerpo proyectado hacia las redes abiertas de la historia.

Entre cuerpo y cuerpo, la poesía, pero también la «rabia», el Narciso rabioso e insatisfecho, (porque a Narciso siempre le falta algo). Es lo que insistentemente repite Pasolini: «Todo está aquí listo para mí, pero falta algo». Falta algo en la historia, porque también a la historia, siempre, le falta algo. El poema se llama «La rabia». Será entonces el sentimiento de la «rabia», o el de la no coincidencia entre una rosa (la rosa que envuelve a Narciso y a su ma-



ga rabia apenas contenida, medida acerca del nuevo orden de poder que ha impuesto el consumismo y la brutalidad capitalista autosatisfecha. Odia -dice allí- los cuerpos y los órganos sexuales de los jóvenes italianos contaminados por el presente, porque «el derrumbamiento del presente implica también el derrumbamiento del pasado. La vida es un montón de insignificantes e irónicas ruinas».

Tal vez este desencanto (y el desencanto supone siempre la irracional idealización de un entusiasmo pasado) esté contenido en la película *Saló*, que es la política de los cuerpos y el engranaje de los cuerpos en la política. Pero no menos en su poesía: la idealización suele pagar el precio de la crueldad y de la crueldad que se dirige hacia sí misma:

«No hay cena o almuerzo o satisfacción en el mundo, que valga una caminata sin fin por las calles pobres, en las que es necesario ser desgraciados y fuertes, hermanos de los [perros].»

(«Versos del testamento»)

No hay Arcadia posible, ni humanismo posible tampoco. Y es

cierto que conceptualmente, políticamente, Pasolini se enmismaba y se empecinaba en una ingenuidad que percibe las mínimas variaciones sensibles que los intelectuales se resignan, por aridez y conformismo, a no ver. Y esta debilidad es la fortaleza de su canto.

Habría rabia en ese enrostrado su incompreensión a los intelectuales italianos que se acomodaron insensiblemente a la corrupción capitalista (la rabia de tener una verdad en consonancia con la pobreza ascética del campesino que la industrialización convierte en el basural del desecho). Terquedad de la inocencia o la religión empecinada de la inocencia campesina. Narciso tiene mucho de grito animal, de naturaleza demente que roza a Dionisios. En el basural de la ciudad es apenas la impureza o repite el trato comercial que lo rodea todo: «y un amor todo de humillantes tentativas de pago, robos./ olor de cuerpos y sexos no lavados- no me queda/ sino hacer objeto de mi poesía a la poesía./ -si todo el resto está ya bajo la esfera/ de una sucia muerte. La carne quiere sangre.». La culpa tiene su economía, como el amor o como la rabia. «Deberás pagar» dice el lenguaje tiránico de la culpa, pero una deuda que no tiene fin («Ya se lo he dicho a Moravia -confiesa Pasolini en un último reportaje-: yo pago un precio por la vida que llevo. Es como alguien que desciende al infierno.»).

¿Cómo traducir este tironeo, esta vitalidad que no excluye ni la disonancia ni el buscado despojamiento de la desnudez que busca una certeza verdadera e inmovible, la que ya fue en una única edad pasada del hombre, la única cierta? Hay siempre algo de probidad en esa búsqueda de sí que emprende Pasolini a través de la poesía. Inmovible es el fervor por la luminosa blancura del sol, por los colores y los matices cambiantes de los colores. Quien ama la luz calcinante y los matices querrá la verdad y querrá mostrarla, no sin desencanto, no sin estuor herido. Cada cambio en el matiz es la fidelidad que se tiene por lo particular e irrepitible: el friulano, el pueblo materno, la propia ensimismada particularidad enraizada en un paisaje.

La poesía insiste con la repetición de lo irrepitible. Es eso mismo, pero ¿cómo traducirlo? Delfina Muschietti ha reproducido el gesto de rigurosa probidad, la sensible consonancia con el detalle. Es que la poesía de la traductora tiene esa vibración por la mínima variante del matiz en el color, por el cambio imperceptible en la luz y en las estaciones. Tan intensa es la atención puesta en esas mínimas mudanzas que los colores usados por Delfina Muschietti se parecen a un dolor incierto. «Soledad» suele llamarla Pasolini, y es algo a lo que nunca puede renunciar.

La soledad es ese punto en que el mundo irrumpe en cada mínima variación. Sólo así se puede escribir o traducir: con intensidades en la variación. Y Delfina Muschietti ha traducido así. Como lo dice y lo quiere Pasolini en su poema «El privilegio de pensar»:

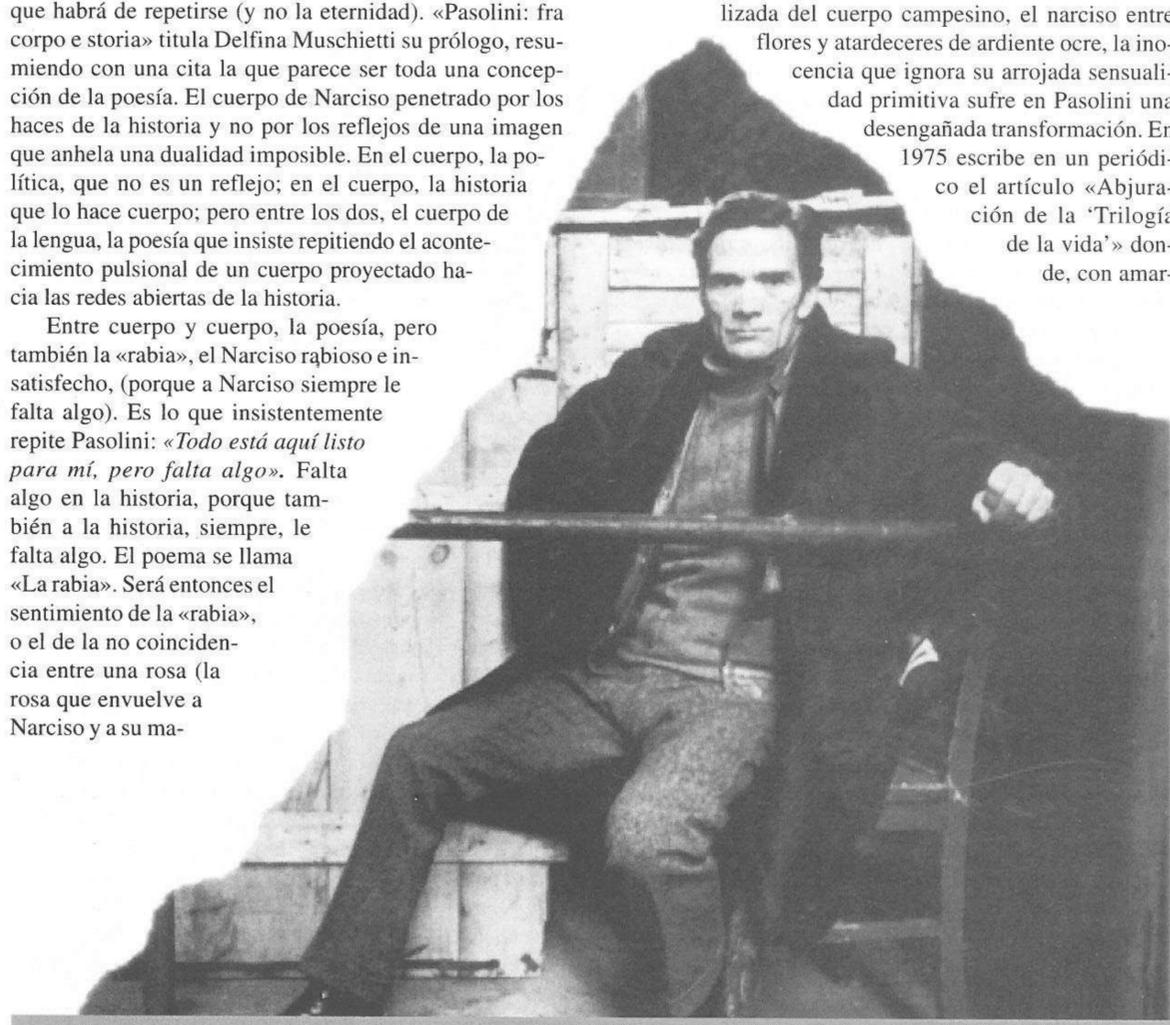
«...pensando, buscando infinitas lecciones en un solo verso, en un trocito de verso.» ■

JORGE PANESI

dre, con un reflejo casi pleno en su envoltorio vegetal) y la solicitud del mundo: «Casi en los cuarenta años/ me encuentro en la rabia, como un joven/ que de sí sólo sabe que es nuevo/ y se encarna contra el mundo viejo». La eternidad religiosa de Pasolini se encuentra allí, en la certeza insistente de una juventud postulada como eterna, para sí mismo, y en los otros cuerpos jóvenes. La «rabia» es ese desajuste entre una repetición fatigosa, especular -la que mantiene la certeza de una fuerza eterna en sí y en los otros que se la autoafirman-, y el poder de renovación transformadora que hay en ese instante juvenil del mundo. Permanecer encerrado en la rosa hubiese sido el triunfo de Narciso, pero Pasolini abrió la rosa hacia el mundo y con la apertura nació la rabia.

Y el amor de los muchachos es el puro desajuste, como acertadamente nos hace ver Delfina Muschietti. ¿Cuándo el que escribe se ha vuelto más muchacho? Se crece, o se ha crecido, para devenir, al fin, joven. Para amarse a sí mismo como jovencito, más cerca del joven esencial que nunca, incluso más cerca que cuando se era joven, cuando se era encerrado Narciso en una flor. La rabia es «una loca vejez de jovencito», donde los roles giran y se permutan, y un joven viene al encuentro furtivo en el poema «La calle de las putas» para hacer de madre: «à semplice: egli viene per fatti da madre».

En la no coincidencia del desajuste, en lo que falta, penetra la historia y escribe en los cuerpos. La zona idealizada del cuerpo campesino, el narciso entre flores y atardeceres de ardiente ocre, la inocencia que ignora su arrojada sensualidad primitiva sufre en Pasolini una desengañada transformación. En 1975 escribe en un periódico el artículo «Abjuración de la 'Trilogía de la vida'» donde, con amar-



## VOCES DEL OTRO HEMISFERIO

EL FANTASMA ACCIDENTAL.  
W. S. BURROUGHS.  
Traducción de  
BENGT OLDENBURG.  
Muchnik Editores. Barcelona, 1995.

Quien le demande a **El fantasma accidental** (1991) el estilo propio del clásico Burroughs de **Almuerzo desnudo** (1959) quedará a la espera. El último libro del autor parece distanciarse de aquella apuesta que buscaba provocar una explosión de imágenes, la experiencia sinestésica de un montaje verbal que fuese el equivalente lingüístico de las fantasías suscitadas por la droga. Se exhibe ahora una prosa llana, escueta: «Un pájaro revolotea en el aire. Una mujer despluma un ave, retira una hogaza de pan de un horno de adobe. La división entre lo salvaje, lo que no está sujeto al tiempo, lo libre y lo manso, lo sujeto al tiempo, lo atado, como el ganso atado que por siempre se apenará de su servidumbre. Una estructura que sólo habría podido constituirse antes de que la División se ensanchara en Abismo»; ésa es la estructura que obsesiona al Capitán Mission, protagonista de la historia, pero además un personaje que ya había aparecido en **Ciudades de la noche roja** (1984), libro que junto con **Tierras de Occidente** (1987) y **El lugar de los caminos muertos** (1981) conforma una trilogía que es, a la vez, alegoría del poder total y exploración sobre posibles utopías. El Capitán es un pirata libertario que hacia el 1700, en el extremo norte de la Isla de Madagascar, con su tropa construyó una fortaleza y estableció Libertaria, una colo-

nia donde no había pena capital, ni prisión por deudas, ni esclavitud, ni ninguna interferencia en lo religioso o lo sexual: una colonia donde nadie tenía poder sobre otro. En el prólogo a **Ciudades de la noche roja**, Burroughs afirma que Mission encarnó la última oportunidad de ser libres de la tiranía de cualquier gobierno. «La oportunidad estaba allí. La oportunidad se perdió. Sólo un milagro o un desastre podrían restaurarla.»

El **fantasma accidental** recupera la travesía del pirata, esta vez en su periplo hacia el oeste de la isla donde toma contacto con la raza de los Lémures; una raza mucho más antigua que el Homo Bobiens, ya que data de ciento sesenta millones de años atrás, la época en que se produjo la División y Madagascar se separó del continente africano. Lémur significa «fantasma» en lengua indígena, y son éstos animales confiados y mansos, sensibles al afecto de los hombres, que antaño eligieron permanecer en la inocencia, negándose al lenguaje. A partir de la División, la isla se mantuvo separada, como una enorme nave festiva, majestuosa en su encantada tranquilidad durante millones de años. El tiempo natural aún no había sido transformado en cantidad cronometrable, capaz de autonomizarse para ser convertido en mercancía abstracta, generadora de capital y susceptible de una planificación rígida. Pero al cabo, el tiempo natural se quebró, Mission «supo de inmediato que algo andaba muy mal. Nadie quiso mirarlo a los ojos. Luego vio a Martin de pie junto a un lémur moribundo. Mission se dio cuenta de que una bala había atravesado el cuerpo del lémur». «Los que son malignos y están armados se acercan», el Homo Bobiens con sus armas, con su codicia, lleva el tiempo dondequiera que vaya, y lo impone: por eso la belleza siempre está condenada. En su sentencia reverbera una sustancia hoy hábilmente confundida con ingenuidad, pero es en realidad la obstinación de despertar espectros. Joseph Conrad, uno de los autores predilectos de Burroughs, señaló alguna vez que todo arte narrativo es magia, evocación de lo invis-

ble. Las imágenes son, en su sentido final, «fantasmas», perturbadoras presencias ausencias de lo que ya no está, o jamás existió. La fantasía sería entonces la aptitud para segregar «fantasmas»; si no existiese se podría pensar que una especie que no deja huellas fósiles ha desaparecido irreversiblemente de nuestro alcance, pero la historia de los Casi, de los Habrían-podido-ser, existe a través de ella para cualquiera que desee leerla. En el Museo de las Oportunidades Perdidas, al precio de un impacto de tristeza que puede matar, podemos ver la vida de aquellos que tuvieron una posibilidad en un millón de millones y la perdieron.

La colonia Libertaria sucumbió ante un complot; como es recurrente en las novelas de Burroughs, la imagen del poder es la de una conspiración empresarial, plasmada en ésta con la forma de una alianza entre la Junta Directiva y Martin, su espía. Ellos minaron de explosivos la isla; cuando Mission volvió vio que había sido destruida por el fuego, no quedaba nada sino olor a cenizas y muerte. Pero el libro antepone a la melancolía el combate, el Capitán transmuta su dolor en odio y pronuncia una implacable maldición sobre todos los Martins y las Juntas Directivas de la Tierra: «Haré recaer sobre ellos la sangre de Cristo». Una sangre que tiene la particularidad de no ser roja sino de un pálido color amarillo que despiden un hedor a orina pudriéndose, es el tufo de la estancia en la Tierra. El Cristo de Burroughs es un Cristo farsante, acercándose a Nietzsche, lo acusa de ser quien consagró la mediocridad en el mundo: «A Cristo le importaba la cantidad, no la calidad». Le achaca a Cristo haber establecido un monopolio sobre los milagros, de modo que este don, antes de todos, pertenezca sólo a él; define sus enseñanzas como un suicidio biológico, ninguna especie sobrevive si busca el amor de sus propios enemigos, y sugiere desconfiar de los Amantes Mortales, en el fondo no más que «viles vampiros que merecen ser empalados antes de que nos amen hasta convertirnos en una sopa espesa y sabrosa, y nos sorban a todos». La Enfermedad de Cristo se fue propagando, y

muchos hoy son portadores de esa sangre; su fase final se manifiesta en congoja, apatía y muerte. Burroughs asegura que no es amor lo que transmiten sino la violencia por sí misma y el lenguaje -ese virus que vive en simbiosis perfecta con su portador-. El matar por placer, y la sustitución de presencias reales por signos, por algo que no es y que fija en el tiempo son los rasgos que distinguen al hombre de las otras especies. Han vendido el ser a cambio del tiempo, la dominación, el lenguaje y mantienen un hemisferio cerebral no dominante. La hendidura entre los dos hemisferios del cerebro es análoga a aquella que dividía Madagascar de África: de un lado la inocencia encantada, atemporal; del otro la explotación, la guerra, la esclavitud.

De un lado los Martins, las Juntas Directivas y sus acólitos: políticos, mafias, agentes contra la droga, policía, iglesias, medios de comunicación; del otro lado las Calles Tristes de la Oportunidad Perdida, con sus seres demasiado dulces para la supervivencia. A un lector de Burroughs esto no le resultará sorprendente; en la mirada nihilista de su obra, en su profunda desilusión ante todas las formas de poder subyace un rasgo de ética radical: el deseo de encontrar la forma correcta, que lo convierte en realidad en un árido buscador de utopías. En **El fantasma accidental** la última quimera cobra la dramática dimensión de una posibilidad concreta, jubilada antes de haber librado su primera batalla, no obstante, su eco vibra todavía. Es un libro en el cual relampaguea el afán por fundar una moral, no sobre el molde de algún credo sino sobre la base de un movimiento anímico capaz de rescatar a la parte de la humanidad que rechaza la estupidez, la desigualdad, la muerte. Incita a soportar la lacerante pena de reparar en la extinción, de manera que al hacerlo la especie se reanime observándola. Quienes han oído voces del hemisferio no dominante del cerebro comentan acerca de la autoridad absoluta de esa voz. Es un quejido débil y triste, y uno sospecha estar oyendo la verdad. ■

FLORENCIA ABBATE

## UN TAOÍSTA POSIBLE

EL CAMINO DE CHUANG TZU.  
THOMAS MERTON.  
Lumen. Buenos Aires, 1996.

En una época en la cual, por intervención de la industria editorial new age, aparece la palabra Tao en todas partes -en la física, la voz, la música, el sexo, el amor y los negocios- se agradece que no hayan titulado este libro como «El Tao de (The Way of) Chuang Tzu», licencia que el título original permitiría. Acaso por estar en todas partes, el Tao no está en ninguna: «Donde ya no existan palabras o silencios/ se aprehende el Tao». Es en un lugar que está más allá de las palabras o silencios donde se produce este encuentro entre dos hombres que comparten la misma visión a dos mil trescientos años de distancia.

Thomas Merton (1915-1968), poeta, ensayista y monje trapense de la Abadía de Nuestra Señora de Getsemaní (Kentucky, EE.UU.), maestro del novicio Ernesto Cardenal, activo pacifista durante la guerra de Vietnam e investigador de las relaciones entre filosofía oriental y misticismo cristiano, lee durante cinco años a uno de los más grandes pensadores de la antigua China. El trabajo de Chuang Tzu, aunque menos conocido en Occidente que el **Tao Te Ching**, iguala en estatura al clásico del pensamiento taoísta. Y juega con una ven-

taja: mientras Lao Tzu, supuesto autor del **Tao Te Ching**, fue -como coinciden hoy casi todos los historiadores- probablemente un legendario personaje compuesto por varios sabios y maestros que circulaban por los moviedos territorios del Período de los Reinos Combatientes, Chuang Tzu es el primer filósofo taoísta de quien se tengan pruebas de existencia (fechas aproximadas: 369-286 a.C.)

Merton no lo traduce (o sólo lo hace en el sentido en que toda lectura es una traducción), lo imita. Sin conocimiento del chino clásico -una lengua libresca, divorciada del idioma oral desde la antigüedad, inteligible sólo para una minoría-, el monje-poeta compara cuatro traducciones (tres al inglés, una al francés y una al alemán) para entregarnos sus propias lecturas interpretativas (que él mismo llama «imitaciones») de los pasajes más conocidos de Chuang Tzu, mayormente en forma de poema. Captura, así, ese tono lúdico, irreverente, provocador, que no representa apenas «una» variedad o un «ala izquierda» del taoísmo sino la quintaesencia de la idea más antigua que existe sobre aquel misterio inmanente llamado Tao.

Han traducido Tao como método, forma, vía, rumbo, sentido, huella, pista, camino... pero todo indica que nada alcanza para definirlo.

A mediados de los años 60, cuando Merton realizó su compilación, aún no se había producido una de las mejores versiones de Chuang Tzu en una lengua occidental: la de Victor H. Mair (**Wandering on the Way. Early Taoist Tales and Parables of Chuang Tzu**, Bantam, NY, 1994). Mientras tanto, en castellano, hasta la fecha, la traducción más completa -directa del

chino- la hizo Carmelo Elorduy (**Chuang Tzu, Pensamiento filosófico**, Monte Ávila, Caracas, 1972), un libro de difícil lectura por lo denso, abstruso y enmarañado de textos que tal vez pretendan ser demasiado literales, lo cual resulta desafortunado para un autor que quiso ser todo menos árido, un autor que disfrutaba con la ironía, la anécdota, el chiste, la paradoja, y que fue el precursor de ese estilo, ya más conocido en Occidente, que atraviesa las historias zen: «Kui, el dragón de una sola pata/ tiene envidia del ciempiés/ El ciempiés tiene envidia de la serpiente/ La serpiente tiene envidia del viento/ El viento tiene envidia del ojo/ El ojo tiene envidia de la mente... Pero en términos de la totalidad/ nada destaca como 'mejor'/ Si medimos las diferencias/ lo que es más grande que otra cosa es 'grande'/ Por tanto, no hay nada que no sea 'grande'/Lo que es más pequeño que otra cosa es 'pequeño'/ Por tanto, no hay nada que no sea 'pequeño'».

Todos los traductores de Chuang Tzu han reconocido sus dificultades frente a un pensador oscuro -comparable a ese otro oscuro de la tradición griega que fue Heráclito, tal vez el único filósofo «taoísta» de Occidente-, un pensador que, en vez de aforismos, dejó una obra en la que se pasean el relato, la parábola, la poesía y el ensayo, salpicados de diálogos entre filósofos y comentarios sarcásticos sobre la vida cotidiana de nobles, ricos y famosos. «El hombre de espíritu detesta ver que la gente se reúne a su alrededor. Evita la multitud... Aquel que gobierna a los hombres vive en la confusión/ Aquel que es gobernado por hombres vive en el dolor... El sabio, entonces, cuando ha de gobernar, sabe cómo no hacer nada. Al dejar las cosas estar,

descansa en su naturaleza original. En completo silencio, su voz será como el trueno. Sus movimientos serán invisibles, como los de un espíritu, pero los poderes del Cielo irán con ellos. Inalterado, sin hacer nada, verá todas las cosas madurar a su alrededor. ¿De dónde sacará tiempo para gobernar?»

Merton sabe que Chuang Tzu precisa ser captado «intuitivamente». Y tiene el mérito de ponerse a inventar, fabular e imaginar los modos diferentes en que el chino habría contado esto o argumentado aquello. El encuentro se produce sobre un acuerdo tácito dentro de la tradición taoísta: la palabra que puede ser dicha no es la verdadera palabra, y el nombre que puede ser revelado no es el verdadero nombre. Después de todo, ¿qué quiso decir exactamente Chuang Tzu cuando dijo (si dijo): «Aquel que desea el bien sin el mal/ el orden sin desorden/ no comprende los principios/ del Cielo y la Tierra?»

Un estudio crítico de Merton, sobre el final de la antología, sugiere pistas para entender un poco más los conceptos y temas centrales de este pensamiento: la no-acción, la complementariedad de los opuestos, el escepticismo ante los reformadores sociales, la crítica burlesca al confucianismo, la utilidad de la inutilidad. Pero lo esencial, lo que convoca a la brisa de aire nuevo que abre las páginas, es la actitud que adopta Merton para reunirse con Chuang Tzu en el lugar preciso: «Cualquiera que sea el valor de la 'vida en el mundo', ha habido en todas las culturas hombres que afirmaban encontrar en la soledad algo que preferían». A ese «algo» lo llamaron Tao. ■

OSVALDO BAIGORRIA

# EL CIELO PROMETIDO

PENSAMIENTOS DESORDENADOS.

SIMONE WEIL.

Editorial Trotta. Madrid, 1995.

**A**cicateados por Amura, nuestra campeona de ajedrez que recientemente se metió en un convento; por Gianni Vattimo, filósofo de la posmodernidad y el *pensiero debole* que en su último libro **Crear que se cree** confiesa su adhesión cristiana; y por una modelo (llamémosla *x*) que en la tele explica por qué se decidió por los hábitos nos preguntamos hoy si no habrá que levantar la vista de los macarrones, la redonda y el teclado y mirar hacia arriba, al Cielo, a ver qué pasa. ¿Nos estamos perdiendo algo? ¿Algo fabuloso, aquellos platos voladores, aquellos vuelos de águila, aquellas masas enardecidas por un bien? ¿O simplemente se trata de encontrar a alguien con quien hablar? Nietzsche ya lo decía: «*El desierto avanza*». Y Beckett tituló un texto **El Despoblador**. ¿Hay algo más siniestro que un despoblador? Así el capitalismo. Así el mercado sobre las almas. Hubo quien creyó en Dios, hubo quien heredó un Dios muerto. Hubo quien creyó en el Hombre y en la Naturaleza, hubo quien heredó ambos cadáveres (Auschwitz y lluvia ácida). Todas esas grandes y pomposas mayúsculas ordenadoras. Todas bajadas de un honduzo. Y hoy, la última mayúscula, la más fea y grosera, la *M* de *Mercado*, la más triste y ramplona de todas, que entroniza al tendero como momento cúlmine de la hominización. Pero ya no quedará ninguna gran letra. Y habrá que entenderse con todas a tamaño natural. Ya no la cucaracha kafkiana, pero tampoco el hombre de mármol de la imaginaria soviética. Ya no el Dios Rugiente, pero tampoco el Cielo cruzado por chatarra espacial.

Simone Weil no lo vería del todo así. Y por suerte. Sirva esta pobre disgresión para presentarla e interesar por su obra. Su pensamiento es de difícilísima clasificación, pero fascina. Corta como un diamante. Entre A y B no hay nada, sólo una luz. Es un pensamiento extremo.

Judía, anoréxica, mística, revolucionaria, fea (con el cuerpo irrisorio del místico), algo antisemita, formada en el agnosticismo, profesora de filosofía, helenista, obrera de la Renault... nacida en París en 1909 y fallecida en Londres en 1943, a los 34 años.

Dos Guerras Mundiales, la Guerra Civil Española y la Revolución Rusa. Bajo semejante batahola escri-

bió innumerables artículos, cartas y trabajos; desde la vida obrera en las fábricas, el stalinismo, Dios y la Descreación, una teoría de los Sacramentos hasta un programa de formación de enfermeras para el frente.

Conoció a Simone de Beauvoir, Bataille, Trotsky, Victor Serge.

No se puede sentir más que simpatía (afinidad) por alguien que pasó de la Academia a la fábrica para configurar desde el soma el pensamiento, el acceso a lo Real y la visión de mundo. Soma en tanto carne dolorida, cuerpo-cosa y anonimato. (Así muchos en Argentina que se proletarizaron o se fueron a las villas, es decir, se desclasaron como condición del pensar y la acción revolucionaria.)

Afinidad por alguien que clavó la desdicha en el centro de la interrogación humana (el famoso ¿por qué? que alguna vez lanzamos al viento -que se lo lanzó Cristo a Dios- y que todos habrán de lanzar a su tiempo).

Simpatía por alguien que, viniendo del marxismo, se acercó a ese Dios Ausente (o Escondido), a Cristo, y los limpió de impurezas, los descargó de dogmas y los usó como Amor en medio de balaceras, persecuciones y asesinatos en masa. Amor no como estado anímico sino como orientación y ultimidad de las cosas. Por alguien que tendió puentes entre lo muy próximo y lo muy lejano; que tomó de aquí y de allá para iluminar la experiencia, entroncando con la corriente mística que ella misma ubicó «*en las sectas iniciáticas de Egipto, Tracia, Grecia y Persia, y que las obras de Platón constituyen la expresión escrita más perfecta que de ese pensamiento poseemos*».

Simone Weil es extrema. Es de aquellas que no podrían usar un cosmético porque saben (porque estuvieron allí) que está hecho de placentas oscuras y jugos de ballenas masacradas. Tampoco podría con una morcilla. ¿Quién puede con ella? Alguien que ignora el matadero y las sucesivas demoliciones de la carne, los huesos y la sangre de vaya a saber qué formas vivas. Simone Weil estuvo allí. Sabe qué tuvo que pasar antes de que un diamante sea diamante. Miles de atmósferas de presión sobre un miserable carbón.

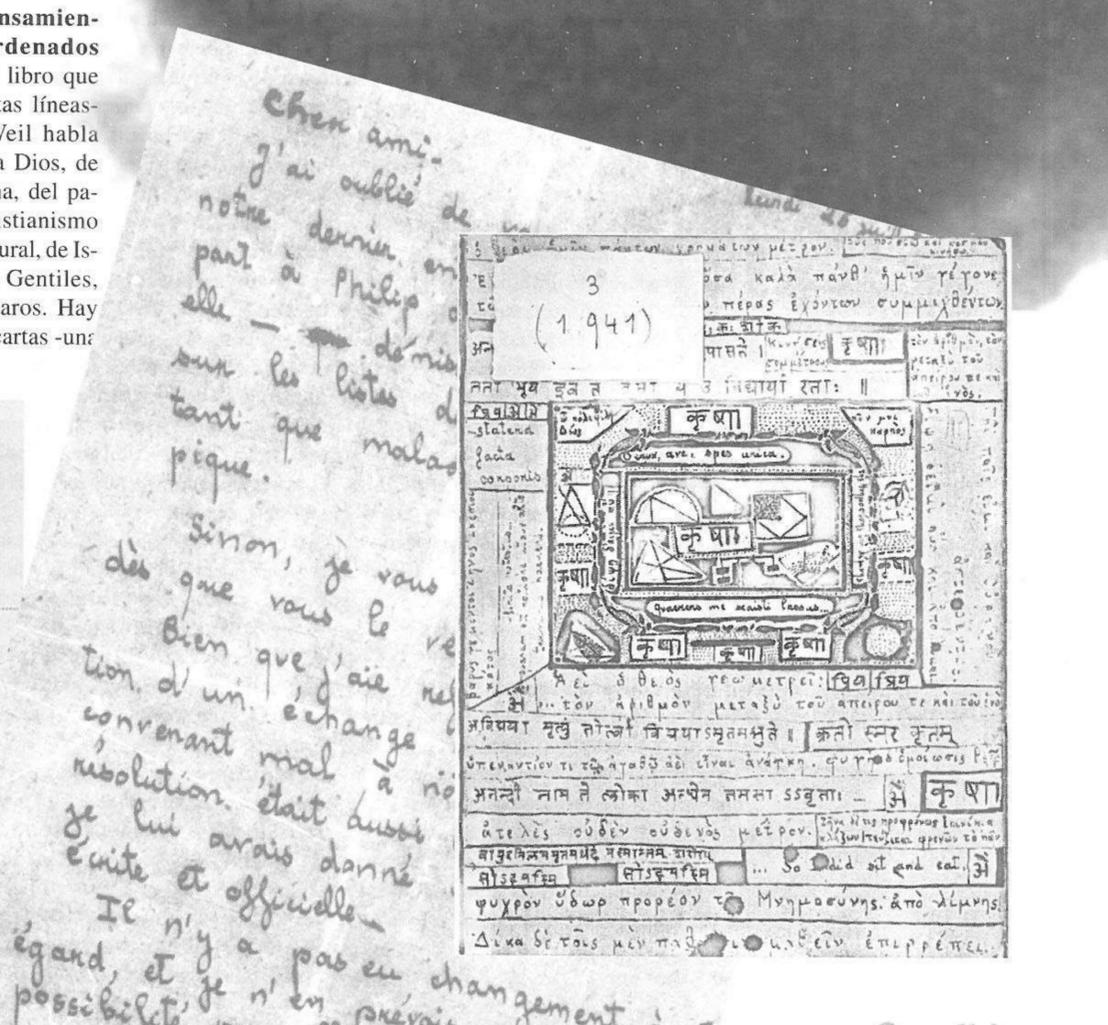
Así son los místicos: artistas (y sobrevivientes) de los viajes. Viajes de clase, viajes naturales, viajes cósmicos. Pues el místico es el que estuvo en todas partes. Con dolor.

En **Pensamientos desordenados** -que es el libro que motiva estas líneas- Simone Weil habla del amor a Dios, de la Desdicha, del papel del cristianismo en la vida rural, de Israel y los Gentiles, de los Cátaros. Hay un par de cartas -una

de ellas estremecedora-, una teoría de los Sacramentos y un texto final donde se posiciona frente a la Iglesia y dice entre otras cosas: «*No reconozco a la Iglesia ningún derecho a limitar las operaciones de la inteligencia o las iluminaciones del amor en el dominio del pensamiento*».

Esta mujer pensó que mejor que «*liberar las fuerzas productivas*» o correr tras una *cuatro por cuatro* era conseguir «*Calor, Espacio, Silencio*» como proyecto civilizatorio. Calor del amor, espacio suficiente y silencio para oír el silencio. ■

DANIEL SCHIAVI



## FRANCE COMBATTANTE

LAISSEZ-PASSER

No. 1663

Nom *le* WEIL

Prenoms SIMONE

Grade ou Profession REDACTRI

Bureau ou Service C.N.I

Londres le 30 MARS 11

Le Chef du Service de Sécurité

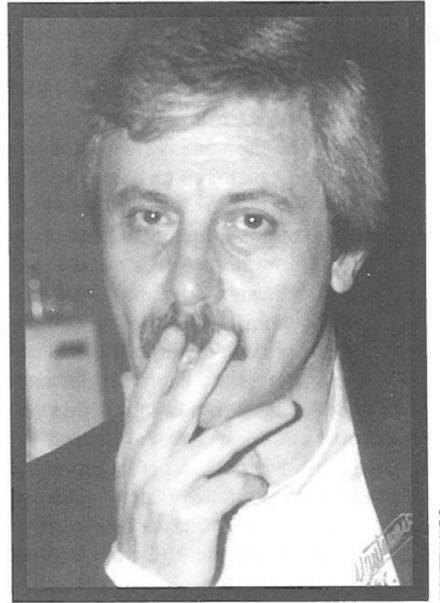


*[Signature]*

# ALBERTO DÍAZ

## «Un buen editor siempre está al borde de la quiebra»

*PERTENECE A UNA RAZA EN EXTINCIÓN: EL EDITOR QUE LEE Y QUE OLFA TEA AL AUTOR DE GENIO CUANDO ÉSTE NO ES AÚN EVIDENTE. SU PROSAPIA INCLUYE HABER SIDO JEFE DE VENTAS DE SIGLO XXI EN LOS AÑOS SETENTA, FUNDADO EN COLOMBIA UNA SUCURSAL DE ESA EDITORIAL Y SER EL ACTUAL DIRECTOR DE COMERCIO EXTERIOR DE PLANETA Y UNO DE SUS EDITORES. VIVIÓ UNA ÉPOCA DONDE MUCHOS LEYERON POR PRIMERA VEZ UN ENSAYO CUANDO SALIÓ BUENOS AIRES, VIDA COTIDIANA Y ALIENACIÓN DE JUAN JOSÉ SEBRELI; EN TODAS LAS PLAZAS, FERIAS Y HOSPITALES SE PODÍA COMPRAR CUATRO LIBROS ARGENTINOS POR UN PESO EN BOLSITAS DE EUDEBA Y GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ SALIÓ EN LA TAPA DE UN SEMANARIO COMO SI FUERA FIDEL CASTRO O EL GENERAL ONGAÑA.*



MONTEVARO

— Por favor, un mapa de época.

— Era un mundo donde la militancia exigía tener todo claro pero donde los circuitos culturales estaban muy conectados. Yo recuerdo que Jorge Luis Borges enseñaba literatura inglesa y a uno no se le ocurría meterse en una de sus clases: se lo consideraba un viejo carcamán. Tampoco a Cortázar se lo veía con mucha simpatía, entonces él basculaba hacia Sur y no hacia la izquierda. Y José Luis Romero nos parecía un tibio. Pero así se fuera stalinista, trostkista o peronista Cortázar se imponía en las conversaciones. Y si uno no había visto las películas de Bergman era un troglodita y no se podía levantar una mina. O una mina a un tipo. Yo me acuerdo de que circulaba un chiste ridículo: «¿pero dónde está la lucha de clases en Bergman?». En realidad no era un chiste pero no se podía ignorar a Bergman sin convertirse en un paria.

— Era también un universo polémico.

— Y con algo que hoy parece negativo y se asocia a la intolerancia pero que permitía posiciones menos light que las de hoy. Por ejemplo Julio Halperín, que creo que es el mejor historiador argentino, era entonces muy joven y muy inteligente y participaba en todos los debates que podía. Y por esa interconexión cultural que había siempre estaba sentado a las mesas de la izquierda. Cuando había una discusión -siempre las había- Halperín ganaba porque era muy brillante... Y daba una bronca bárbara porque era *el enemigo*. Y eso permitía la competencia de mercado porque para superar al otro se tenía que afilar la propia concepción, buscar argumentos aunque fuera discursivamente y no como búsqueda de la verdad.

— Hay algo que hoy sorprende. Las mismas firmas están en revistas con diferentes posiciones de política cultural. En los sesenta si se era de Contorno era imposible ser de Sur.

— Y hoy hasta los de Boedo y Florida escribirían en los mismos lugares. Pero antes era imposible lo que generaba estéticas. No eran tipos sueltos, se tenía que pertenecer a alguna cofradía y eso alimentaba a las editoriales. Se organizaban los catálogos a partir de la abscipción a determinado grupo de pertenencia. Existían intelectuales orgánicos de derecha y de izquierda. En el medio estaban los intelectuales críticos. Ahora no es que los discursos de-

ron de ser críticos, faltan todas esas redes de comunicación que hacen que queden pedaleando en el aire. Hoy los discursos son esquizos, no se encuentran nunca. En este momento debe haber en Buenos Aires más revistas culturales de las que había en los sesenta. Pero no son vitales porque nunca hay polémica entre unas y otras. Sale *Punto de vista* por un lado y *Diario de Poesía* por el otro, que están muy bien pero planteando cosas diferentes no polemizan.

— Es obvio que lo que ha cambiado no es sólo la industria editorial. Pero podríamos detenernos en una palabra: «riesgo».

— Recuerdo una frase de Orfila Reynal, director de Siglo XXI: «Todo buen editor siempre está al borde de la quiebra». Uno apuesta a Baudelaire cuando a Baudelaire no lo conoce nadie. El mérito era en los sesenta editar a García Márquez cuando no era evidentemente García Márquez o a Carlos Fuentes cuando Carlos Fuentes no era Carlos Fuentes. La gracia de publicar a Fanon era que todavía fuera un señor del Magreb sudafricano a quien no conocía ni su madre. Pero había espacios para que eso funcionara. Esos espacios, esos aromas ideológicos, esas corrientes de pensamiento son hoy más difíciles de visualizar. Hoy se apuesta a Fulano pero Fulano no forma parte de algo que está sucediendo en Sudáfrica o en París. Se quisiera o no se pertenecía a alguno de estos ríos subterráneos.

— Hoy se apuesta a García Márquez cuando ya es García Márquez.

— Pero ojo, porque la seguridad cada vez cuesta más. Antes, si se la pegaba, se ganaba mucho dinero porque el mercado de derechos no era caro. Pero si hoy se apuesta a García Márquez cuando ya es García Márquez se puede sobrevalorar el anticipo y entonces se termina pagando por encima de la cuota de seguridad que es tan riesgoso como publicar el primer libro de poemas de un chico de quince años.

— Además del riesgo, ¿cuál era el criterio de edición? ¿Esa adscripción ideológica de la que hablaba antes?

— Hoy se teoriza mucho sobre el mercado, el segmento, el nicho, sobre quién es el comprador, si las mujeres compran más o menos, que tipo de lecturas se eligen... toda esa parafernalia técnica de análisis que no es más que una medida defensiva para saber qué pasa ahí. Porque lo cierto es que el mercado se va achicando. El libro tiene un problema como producto económico y es que cada uno tiene nom-

bre y apellido, es distinto del otro. Y luego hay un nombre genérico que es «libro». La novela de Saramago *El cerco de Lisboa* es distinta del *Astillero* de Onetti y si se le hace publicidad a Saramago del *Cerco de Lisboa* no se le está haciendo publicidad a Onetti del *Astillero*. Y como es una estructura económicamente raquítica se puede poner una publicidad mínima que es siempre gráfica. El señor que fabrica mayonesa, en cambio, invierte en publicitar la marca y el producto. En cambio uno, aunque haga publicidad de la editorial, el lector no va a ir a la librería y decir «deme un libro de Planeta».

Antes no se hacía un estudio de mercado ni se pensaba si se iba a vender o no. Un libro era rechazado -según la editorial- si era de derecha o de izquierda, se lo editaba si gustaba. Era un mundo menos fragmentado. Las literaturas venían en bloques. Había oleadas hegemónicas de producción cultural. Cuando venían los italianos, Moravia estaba junto a Pavese, Pavese junto a Pratolini y Pratolini junto a Natalia Ginzburg con algún D'Annunzio ahí colado. Sartre y el existencialismo, el estructuralismo, Althusser, el boom latinoamericano eran las camadas. Hubo una serie de novelas de dictadores basada en el modelo de *Tirano Banderas* de Valle Inclán y *El señor presidente* de Miguel Angel Asturias. Eran *El otoño del patriarca* de Gabriel García Márquez, que sacó Sudamericana, *El discurso del método* de Alejo Carpentier y *Yo el supremo* de Augusto Roa Bastos, para mí el mejor era éste y lo sacamos en Siglo XXI. Pero no había señores solos, cada uno con su novela, a todo se le daba un sentido. Se generaba toda una crítica alrededor, por ejemplo la del uruguayo Angel Rama, y eso también impulsaba las ventas.

— También las ciencias sociales tuvieron su boom.

— En los sesenta y setenta aparece el eje de la teoría de la dependencia que no sé si se discutía a nivel mundial pero que sí fue traducida hasta que surgieron europeos de la periferia cultural como Samir Amin o Emmanuelle, que tomaron elementos de la teoría latinoamericana y la sofisticaron un poco más con elementos económicos.

— La ciudad era otra, además.

— Por supuesto, existía una gran variedad cultural: estaba la universidad politizada, el instituto Di Tella, Lavalle con todos los cines llenos, el teatro independiente. Amén de las tradicionales empezaron a

POLÍTICAS  
DE LA  
MEMORIA

surgir pequeñas editoriales con buenos catálogos como Tiempo Contemporáneo, Ediciones de la Flor o Periferia. Empezó un reconocimiento para el mercado y el libro argentino. No sólo en literatura sino en ensayo. Y de esa época es **Buenos Aires, vida cotidiana y alienación** de Juan José Sebreli que es el primer libro de los tiempos modernos y que recupera la ciudad en clave sartreana, existencialista, editado por un editor muy importante, Jorge Alvarez.

—Y las ediciones no eran chicas.

—De cualquier cosa se hacían tres mil ejemplares. **Las venas abiertas de América Latina** vendió seiscientos mil sólo en la Argentina. De **La pedagogía del oprimido** de Paulo Freyre o **Para leer el pato Donald** de Ariel Dorfman se hacían tres o cuatro ediciones por año en tiradas de quince y veinte mil ejemplares que se vendían en diversos lugares de América. Sudamericana sacó el último libro argentino que consagró a un escritor internacional: **Cien años de soledad** de Gabriel García Márquez, que el primer año vendió trescientos mil ejemplares. El editor era Francisco Porrúa y fue la contribución argentina al boom. Este cosmopolitismo de la ciudad de Buenos Aires hacía que se estuviera muy abierto a lo que pasaba en el mundo, se tradujera y se contratara libros internacionales. Editoriales francesas como Gallimard o Maspero vendían en la Argentina porque aquí se compraba todo en materia de derechos.

—Un espacio muy fuerte fue el creado por Siglo XXI.

—La historia de Siglo XXI es interesante por sus ribetes políticos. Fondo de Cultura era la editorial clásica de América Latina en ciencias sociales, eran los grandes traductores de Weber. En el 49 José Villegas, su director, pidió licencia para irse a investigar a los EE.UU. -estaba escribiendo la historia de México-. Y transitoriamente llamaron para reemplazarlo a

Orfila Reynal que era un químico de La Plata, socialista. Orfila llegó a México por un año y se quedó para siempre. El le dio a Fondo un gran impulso, lo profesionalizó y lo hizo eficiente. Hasta que publicó **Los hijos de Sanchez** de Oscar Lewis. Estalló la censura y Orfila renunció. Entonces se produjo un gran movimiento de intelectuales mejicanos, organizaron una gran comedia y se consiguieron quinientos accionistas. Allí se armó un gran debate donde se atacó a Fondo como institución. Ese grupo de intelectuales comenzó a funcionar en la casa de Elena Poniatowska. El primer libro que publicaron fue el **Heráclito** de Rodolfo Mondolfo -Mondolfo lo iba a publicar en Fondo pero luego por lealtad se lo entregó a Orfila-. En 1968 Siglo XXI abrió una sucursal acá en la calle Tacuarí al 1200 con una pequeña distribuidora que gerenciaba Norberto Pérez, que empezó distribuyendo libros mejicanos y haciendo algunas ediciones acá: escritos de Halperin sobre revisionismo, un libro de Ciria sobre peronismo, otro traducido de Mandela. Hay una fusión con Pasado y Presente de Córdoba y con la editorial Signos y así se constituyó oficialmente Siglo XXI Argentina. En el 69 me nombraron jefe de ventas.

—¿Cómo irrumpe la dictadura en ese esplendor?

—Yo quisiera decir que fue solamente la dictadura la responsable de la caída del libro argentino pero no fue así. Después del período de oro hubo una gran disgregación cultural.

Siglo XXI funcionaba con tres casas, la de México que era la matriz, la Argentina que era la que crecía más dinámicamente -en un momento llegamos a editar más libros que México- y la de España. Se triangulaba, cada novedad local se enviaba a los otros dos países. A España había que en-

viar dos ejemplares como mínimo porque uno pasaba por la censura. Si se lo censuraba el libro no podía circular por España pero sí se lo podía imprimir. Se enviaba un libro de Marx, por ejemplo, lo censuraban pero inmediatamente uno podía mandarles las películas, ellos lo imprimían y exportaban. La censura franquista terminó convirtiéndose en censura de protección industrial. A veces se censuraban libros que a uno le daban ganas de agarrarse la cabeza. Un año sacamos **Al maestro con cariño**, un libro de Sabat dedicado a Gardel, y nunca supimos por qué carajo lo censuraron. Supongo que porque había una imagen de Gardel como arrodillado ante una mina que tenía las tetas al aire. España fue creciendo desmesuradamente en el mundo editorial con su retaguardia de 4000 millones de hispanohablantes. Su eje es la defensa de la lengua porque siempre los centros hegemónicos imponen los modismos y visiones locales. Argentina lo había logrado en su momento. La dictadura fue el gran broche de oro del declive y su mayor costo fue en vidas pero en el mundo del libro asesinó a intelectuales, los aisló con el exilio, desapareció a autores y obras, cerró editoriales.

En el 76 la Marina allanó Siglo XXI. Me acuerdo de que al día siguiente empezaba la segunda feria del libro. Entraron, quemaron obras, nos llevaron a Tula -que estuvo un año a disposición del Poder Ejecutivo- y a mí que estuve desaparecido un mes. Cuando salí volví a la editorial, que cerró definitivamente en abril. Entonces me vinieron a buscar a mi casa para decirme si yo era pelotudo, que si no había captado,

## Siempre pensábamos por qué no podremos editar a Proust, habría que inventar algo. Porque Siglo XXI tenía el axioma de no publicar traducciones.

que si me había salvado de una para qué seguía jodiendo con eso. La excusa era que estaban buscando a una mujer que había trabajado en Siglo XXI y era montonera. En la editorial había muchos colaboradores, traductores, amigos que estaban desapareciendo. Con Mangieri teníamos terror. Dirigía una editorial, La Rosa Blindada, que publicaba cosas como Ho Chi/Minh, y una imprenta, talleres Smidel, que nos hacía trabajos. Era un amigo. El loco pasaba todos los días y andaba sin documentos -creo que los sacó en el 84- y una valija grandota con los originales diciendo: «Ésta es la editorial. Por las dudas la llevo puesta». O nos daba alarmas: «Che, no vayan por ese lugar que hay una pinza». Solíamos comer en un boliche cerca de la editorial y ahí nos juntábamos todos. Un día pasó Miguel Angel Bustos, que tenía el diario del ERP bajo el brazo -**El combatiente**- porque siempre andaba con la pila del suicidio. Estábamos sentados a la mesa. Le dije que se quedara a comer: «No, porque no tengo guita». Tenía que ir a un lugar a unas treinta cuadras. Le dije: «Tomate un taxi». «No, no quiero», insistió. Creo que lo agarraron en Constitución.

—Pero en el local de Tacuarí también había visitas más heterogéneas.

—Venía Alejandra Pisarnik, la trajo Toto Schmucler y le editamos **El infierno musical**. Venía Pepe Bianco al que siempre cargábamos por su aristocracia. «Tené cuidado Pepito que si se arma un cordobazo en Córdoba...» Un día vino a mi oficina -eran unos cubículos infernales-. Sobre mi escritorio estaban las novedades y entre ellas un libro de economía de un tal Di Paoli. En la tapa tenía un poema con la palabra «desarrollo». Pepito agarró el libro, lo miró y dijo: «¿Cómo se puede poner la palabra 'desarrollo' en un poema!». Y lo tiró como si le estuviera ensuciando las manos. De

Pepe sacamos **La pérdida del reino, Sombras suelen vestir...** todo. No éramos trogloditas, existía una visión más universal y culta de la literatura. Siempre pensábamos por qué no podremos editar a Proust, habría que inventar algo. Porque Siglo XXI tenía el axioma de no publicar traducciones.

—Se dice con cierta suspicacia que los grupos de estudio florecieron en la dictadura.

—Pero no es cierto. En los setenta había cursos del **El Capital**. Sierretta daba Althusser, Hegel, según el momento. Cuando en Siglo XXI empezamos a publicar a Foucault los lectores más fieles lo veían como a un francés maricón que coqueteaba con el marxismo pero que no sacaba la conclusión científica del marxismo que era que la lucha de clases lleva a la dictadura del proletariado. Pero se lo leía y se lo discutía. Su **Historia de la locura** la sacó Fondo en los sesenta en la serie «Breviarios». Pero todavía no era Foucault. **El nacimiento de la clínica** y **Las palabras y las cosas** se convirtieron en un boom en Francia. Enseguida los tradujimos. Y se armaron grupos. Derrida, que está tan de moda en el mundo anglosajón con eso de la deconstrucción, ya se editó en los setenta (**Gramatología**). Germán García hacía grupos de Lacan por el 74. **Los Escritos I** salieron en el 76 y valían siete dólares con cincuenta, que era una barbaridad. Yo me acuerdo del lío que se armó porque el cine costaba cincuenta guitas y la Argentina fue el último lugar en que se estrenó **El padrino** porque la distribuidora norteamericana decía que no se podía dar una película tan larga por menos de un dólar. Esto para dar una medida de lo que salía el libro.

Me acuerdo de que yo tenía un vendedor del interior, Lamelas, que era un poco formal, pelado, siempre con su chalequito. Yo solía pensar que los vendedores no tenían la más puta idea de lo que vendían así que les iba mostrando cada novedad y explicándosela con un tono muy didáctico, pedagógico, que no todo era **Para leer el pato Donald**, que había un tal Foucault o un tal Derrida que decían esto y esto. Un día vino este Lamelas y le dije: «Tenemos este autor, Bachelard...». «¿Díaz, no me diga que estamos traduciendo a Bachelard.» Él, en el año 48, junto con otros vendedores habían fundado una pequeña editorial Argos y habían traducido a Bachelard. Lo leían y lo discutían. Lo grupos existieron siempre porque había tipos que necesitaban decodificación. Lo que ocurre es que apareció ese hiato de la dictadura y después se produjeron recuperaciones. Pero los grupos de estudio no emergieron de las catacumbas de la dictadura.

—¿Cómo ve hoy el mundo editorial?

—Los catálogos son cada vez más locales, se tiende al libro light, se apuesta menos al riesgo. Pero yo tengo confianza en el libro. Sigue siendo todavía el medio idóneo de transmisión de conocimiento y hay un área que no hay que olvidar que es el placer que produce. Aunque no sean grandes masas hay muchos millones de hombres a quienes les produce placer leer un libro. Es más, el libro no está en retroceso en el mundo. Está en retroceso en este continente salvajizado, de grandes diferencias sociales. Pero en Europa se sigue leyendo, lo mismo que en EE.UU. Los libros hacen que las sociedades sean un poco mejores. No cambian el mundo aunque en algún momento lo cambiaron. El capitalismo no se concibe sin el libro, lo que trajo aparejado no solamente como fenómeno económico en el mundo como las ideas liberales y el enciclopedismo son producto de libros. En Alemania cada alemán compra según las estadísticas ocho o nueve libros al año, en la Argentina 0,46. Todavía hay un campo para crecer. ■

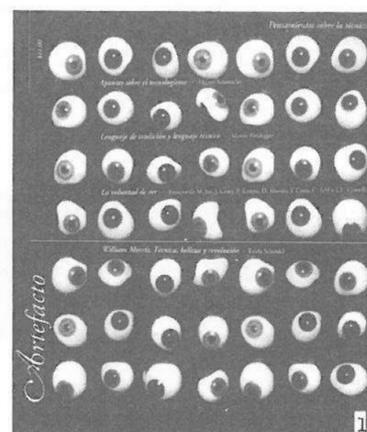
## Revistas

ARTEFACTOS.

PENSAMIENTOS SOBRE LA TÉCNICA.

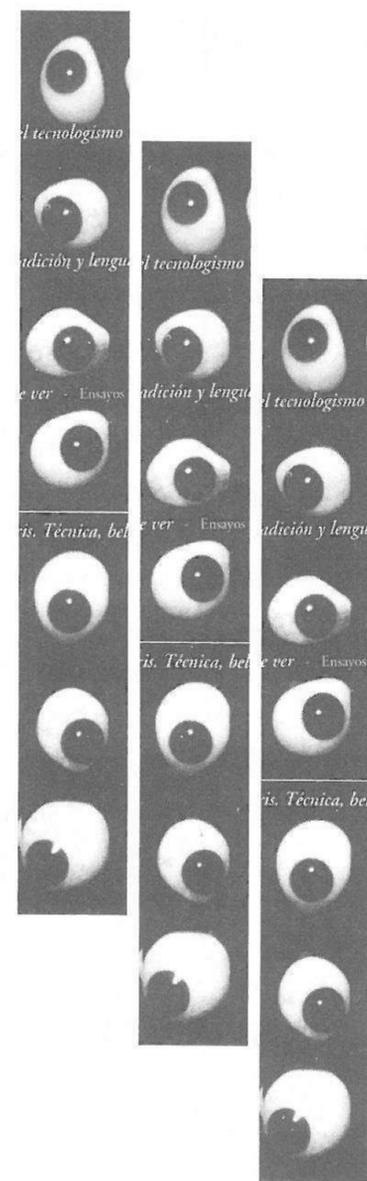
Número I.

EDITADA POR EL GRUPO EDITOR Y LA OFICINA DE PUBLICACIONES DEL CICLO BÁSICO COMÚN DE LA UBA.



Ilustrada con inquietantes ojos de vidrio, el que se atraviesa con una navaja en **El perro andaluz**, el de alguna diva finisecular y un retrato donde la mirada de Artaud reprocha y vigila sugieren la múltiple vigilancia que instala la tecnología moderna.

Algunos artículos: «Apuntes sobre el tecnologismo», de Héctor Schmucler, «Lenguaje de tradición y lenguaje técnico», de Martín Heidegger y «William Morris. Técnica, belleza y revolución» de Estela Schindel. Reflexiones teóricas que van desde el régimen escópico hasta la necesidad de una ética para la modernidad tecnológica.



# TESTIMONIOS

DE LOS

# SOBREVIVIENTES

POR  
HÉCTOR  
SCHMUCLER

«Aquí adentro nadie es dueño de su vida ni de su muerte. No podrás morirte porque lo quieras. Vas a vivir todo el tiempo que se nos ocurra. Aquí adentro somos Dios.»

(Un guardia a Graciela Geuna.)

Aún no se han difundido suficientemente los diversos testimonios producidos por sobrevivientes de los campos de exterminio que existieron en la Argentina. Tales campos parecen haber funcionado entre los

ción de las fuerzas llamadas revolucionarias.

Atravesando el relato de los suplicios y asesinatos surge de los testimonios otro relato: el de la destrucción interna, destrucción previa a la tortura. Situación que tiene que ver con las condiciones que rodean al militante en el momento de su caída, compelido por complejas razones a solidarizarse con una política que muchas veces reconocía errada e incluso catastrófica. Los testimonios muestran las características particulares -contradicciones internas de los militares, proyectos políticos de las diversas armas, crisis personales de los propios torturadores- que explican la sobrevivencia de un puñado de prisioneros. Lo significativo, sin embargo, es que esto ocurriría simultáneamente en diversos lugares del país, que la colaboración de muchos Montoneros, por ejemplo, sirviera para socavar la propia organización donde habían ocupado poco antes lugares destacados. La tortura tiene un objetivo: obtener información, deteriorar al otro para que se pase de bando. ¿Pero es posible pensar que la derrota se produzca por el hecho «técnico» de que se doblega a un grupo de militantes? ¿Cómo se consiguió doblegar a un número tan grande como para que fuera decisivo en la eliminación de organizaciones enteras? ¿Cuál era la debilidad sustancial de esas organizaciones que hicieron posible un alto grado de delación? ¿Sólo se trata de un problema táctico?

recer, o desaparecer sin morir nunca. Una muerte en la que el que iba a morir no tenía ninguna participación, era como morir sin combatir, como morir estando muerto o como no morir nunca.»

(De los testimonios.)

Deberíamos comenzar a reconocer palabras sin los prejuicios que una retórica política cargada de metafísica ha desvirtuado. Deberíamos poder mencionar hechos sin que escandalicen.

Estamos tan impregnados de un lenguaje que reconoce valores que provienen del dogma que las palabras parecen no tener historia, corresponder al mundo de la naturaleza. Digamos, por ejemplo, que según los testimonios la inmensa mayoría de los desaparecidos ya no existen: están muertos. Estas declaraciones han molestado a alguna gente. Hasta se ha sostenido que quienes declaran en este sentido son agentes de la junta militar, pues tienden a desmovilizar a los grupos que reclaman por los secuestrados. Como si la muerte no mereciera un pedido de cuentas. ¿Desde qué criterios políticos se estimulan semejantes ideas?

La sospecha de que los desaparecidos están muertos es la más grave sombra que se cierne sobre el futuro de los gobernantes argentinos.

Una legión de torturados que luego fueron sistemáticamente asesinados -mujeres, hombres, madres, adolescentes casi niños- están allí: fantasmas que esperan recuperar sus cuerpos ante sus seres queridos para de una vez por todas ser enterrados. Están muertos y desaparecidos: ésa es la inhumanidad del represor. Tan inhumano como quienes se molestan por esta verdad y quieren ignorarla por temor a perder una bandera. El muerto, parece, no interesa; interesa la bandera agitativa.

Los desaparecidos dejan de ser entelequias en la reconstrucción de los testimonios de los sobrevivientes. Empiezan a tener existencia. Al materializarlos en cuerpos concretos se inicia la develación de lo macabro. No quisiéramos entrar en la discusión escatológica que propone Osvaldo Pedrozo en el número 7 de **Controversia** cuando afirma: «Muchos compañeros desaparecidos, miles, no son cadáveres, están vivos, permanecen secuestrados. Es probable que sigan siendo torturados, pero están vivos y su única esperanza y posibilidad cierta de recuperar algún día la libertad se basa en que los que estamos fuera de las cárceles y campos de concentración, nosotros y nuestros compatriotas en el exilio y en la Argentina, no los consideremos cadáveres». Lo cierto es que los únicos datos directos y verosímiles que poseemos son los que nos llegan a través de los testimonios de estos que aún viven y que, a su vez, son los únicos desaparecidos que retornaron al mundo de los vivos.

Los desaparecidos han sido cuerpos torturados sin piedad; muchos hasta la muerte. Otros, cuerpos ya inútiles porque no tenían nada que obtener de ellos, fueron asesinados de diversas formas. Destruídos y vilipendiados. Muertes plurales. Uno de los momentos más conmovedores de la historia contemporánea fue la revelación de lo que había ocurrido en los campos de concentración nazis, donde se había supliciado y asesinado a millones de personas sobre cuyo destino nada se sabía. La lucha contra la masacre se estimuló por el señalamiento de la muerte y no al contrario. ¿Acaso la conciencia colectiva ha olvidado el espectáculo dantesco? Los infinitos muertos por razones políticas víctimas del poder en la Unión Soviética no amainan una condena que todavía tendrá que crecer.

Alguna vez la sociedad argentina pedirá una rendición de cuentas por la forma en que fueron liquidados miles de sus miembros. La pedirá, aunque no sea ni hoy ni mañana, porque ahora lo que necesita es reparar sus heridas y seguir viviendo. Cuando vengan los hechos a mostrarse y la actual «indignación moral» de los argentinos se transforme en condena por la forma de

HAY TEXTOS QUE NUNCA ATRASAN. ÉSTE, PUBLICADO EN EL NÚMERO 9/10 DE LA REVISTA **CONTROVERSIA** (MÉJICO, 1980), ES UNO DE ELLOS. GUARDARLO EN EL DISCO RÍGIDO DE LA HISTORIA PERMITE EXTRAERLO 17 AÑOS DESPUÉS PARA PERMITIRLE DESPLEGAR NUEVAMENTE LA VIRULENCIA Y LA POLÉMICA ÉTICO-POLÍTICA QUE DESPERTARÁ ENTONCES.

años 1976 y 1979 y, aparentemente, fueron eliminándose a partir de la última fecha. Según declaraciones de los testigos y averiguaciones efectuadas por organismos internacionales: 1) esos campos estuvieron situados por lo menos en la Capital Federal, provincia de Buenos Aires, Santa Fe y Córdoba; 2) por ellos pasaron varios miles de personas cuyo destino, en la inmensa mayoría de los casos, habría sido la muerte. Allí estuvieron los desaparecidos. En esos entornos de la destrucción humana se libró parte destacada de la «guerra sucia» a la que aluden los jefes de las Fuerzas Armadas argentinas. Allí también fueron liquidados materialmente los proyectos de la guerrilla que actuó en los últimos años y que, al menos en el caso de los Montoneros, había logrado constituir un importante movimiento de masas.

Los testimonios de los sobrevivientes constituyen documentos de inagotable riqueza. Nada puede condenar a la junta militar responsable del golpe de 1976 como estas narraciones de horror. Pero su importancia no se limita a la denuncia del crimen. Los interrogantes que surgen de su lectura van más allá del espanto que produce el contacto con el salvajismo desenfrenado de los torturadores y se interna en la ansiosa demanda por los orígenes. La historia de la humanidad -entre otras cosas- es una cruel narración de la impiedad de los dominadores y ésta que nos toca es el episodio argentino actual de esa historia. Pero los testimonios de los sobrevivientes dan cuenta de la otra realidad que nos interesa particularmente: la derrota. Cómo fue derrotada la guerrilla. Ésta pregunta por el «cómo» puede aportar respuestas sustanciales al porqué y el tema de las causas puede eliminar la significación de un proceso cuyas consecuencias siguen vigentes en la Argentina al menos en dos actitudes que parecen generalizadas: el desacuerdo con el gobierno y el repudio al terrorismo.

La lógica del dominante lleva implícito su afán de destrucción de las fuerzas que lo cuestionan; nada tiene de extraño que en situaciones límite sinteticen en forma de tormento lo que caracteriza su misma naturaleza opresora. Importa más cuáles son las formas que adquiere la acción propia que facilita la acción del enemigo. A partir de experiencias como éstas será imprescindible preguntarse cuánto de aquello que quiere combatirse está impregnando la ac-

## REPENSAR LO POLÍTICO

Nos interesa preguntarnos por cuestiones que van más allá de un tipo de estructura organizativa y una manera de diseñar acciones concretas. La anécdota montonera tiene validez en la medida en que refleja una forma de pensar la política por parte de las fuerzas que se llaman revolucionarias. ¿A partir de qué principios se piensa lo político? ¿A qué realidad remite? Aun en nombre del materialismo, la izquierda, con frecuencia, genera su práctica desde esquemas estrictamente imaginarios. No es la realidad sino construcciones ideales lo que preside su política.

Pero, ¿cuál es esta realidad que reivindicamos? Un tanto insolentemente diríamos que es la realidad humana, la del hombre en el mundo. La afirmación puede sonar anacrónica; de tan obvia que parece ha sido olvidada. Es que para buena parte de la izquierda los hombres concretos también se han vuelto categorías abstractas. La cotidianidad ha sido despreciada para incorporar la existencia en esquemas genéricos que no dan cuenta de lo real.

Este olvido de lo cotidiano -del hombre real- ha construido modelos que no resisten la historia. Los testimonios de los sobrevivientes sirven como estímulo para la reflexión: ¿qué parte del cuerpo se compromete en la acción política? ¿Es posible fragmentarlo para elaborar una teoría sobre el heroísmo? ¿Cómo es la relación con la muerte que establece el militante? ¿Qué campo semántico recubre la palabra traición?

## LA MUERTE DE LOS DESAPARECIDOS

«Los traslados no se hacían en días fijos, pero se podían prever con bastante aproximación, y la angustia alcanzaba grados desconocidos para la mayoría. Era una mezcla muy rara de miedo y alivio, al traslado se lo temía y se lo deseaba a la vez. Si por un lado significaba la muerte por otro era el fin de la tortura y de la angustia; el alivio se sentía por saber que todo eso se terminaba y el miedo a la muerte no era el miedo a cualquier muerte -ya que la mayoría la hubiera enfrentado con dignidad y muchos ya lo habían hecho- sino a esa muerte, que era como morir sin desapa-

POLÍTICAS  
DE LA  
MEMORIA

una represión sin barreras, la política que encarnaban muchos de los desaparecidos de ninguna manera será reivindicada. Esta sociedad argentina que empieza a resurgir -porque nunca había concluido- necesita crecer y para ello enterrar a sus muertos. Necesita sonreír y para ello abandonar el miedo. Necesita olvidar las pesadillas del pasado y proponerse otra forma de construir su destino.

## LA TRAICIÓN DE LOS SOBREVIVIENTES

«La desesperación es constante: uno está en un mundo irreal pero tangible, donde se escuchan simultáneamente los gritos de los torturadores, los ruidos que producen los palos al golpear la carne de los prisioneros, la risa de nuestros guardianes que actúan como si nada ocurriera, como si fueran meros oficinistas de una repartición estatal. Y también las risas de los propios prisioneros, sobre todo las de aquellos que están haciendo todo lo que tienen permitido hablar.»

«Porque, pese a todo, la vida sigue aun dentro de un campo de concentración y a las dos semanas de haber ingresado -que es cuando finaliza la incomunicación- surge la broma, que no es otra cosa sino la búsqueda inconsciente del hombre por recuperar su humanidad destrozada por la tortura, la delación, la degradación.»

«La capacidad humana de recuperación es absolutamente asombrosa. Temblando de miedo, esperando el camión que puede trasladarte hasta la muerte, y riendo. Temiendo esa muerte que es peor que cualquier otra muerte, porque es morir en la deshonra y no en la dignidad de la lucha. La venda, la tortura, la quiebra de nuestra moral nos transformaba en animalitos, en una ínfima parte de lo que uno fue. Y en un animalito denigrado ante sus propios ojos al comprobar que no era quien creía ser.»

«Morir así es humillante porque uno está roto, solo. Inmensamente solos, porque a partir de la delación nos sentíamos aislados de quienes fueron los compañeros. Esta muerte es como morir dos veces: ya muertos por dentro nos mataban el cuerpo.»

«Pocos días después, mi voluntad de resistir se extinguió. Ya no aguantaba más la tortura y mi moral se había quebrado al ver el nivel de colaboración. Llegué a pensar que, realmente, toda la lucha había sido inútil. Finalmente sólo quería que no me torturaran más y que me mataran. Quería que se acabara todo rápido.»

«Ya uno no tiene nada que darles, ni ellos quieren nada de mí. Tenía un gran cansancio y sólo quería que todo terminara de inmediato.»

«Pero otras veces, contradictoriamente, sentía en mi cara el sol y quería verlo. Y si lograba fumar un cigarrillo quería otro. Luego te prohíben el sol o el cigarrillo y uno se desespera aún más, porque con el cigarrillo y con el sol parecíamos volver a la vida. La prohibición nos reintegraba a la oscuridad, a la irrealidad.»

(De los testimonios.)

Pocos son los sobrevivientes. Tal vez no lleguen a un par de centenares. ¿Cómo pudieron sobrevivir? ¿Por qué nos los mataron también a ellos? Una compleja red de motivaciones permitieron la sobrevivencia. Lo cierto es que allí están y algunos de ellos han dado fe de lo que pasaron. Entre otras cosas, de su colaboración con los represores. Según los testimonios, todos los sobrevivientes colaboraron en distintas proporciones o simulaban convincentemente algunas formas de colaboración. El coro de los justicieros en el exilio se levantará una vez más para señalar a los traidores. ¿Traidores a qué? ¿Desde dónde enjuiciarlos?

Toda generalización no es más que eso: la afirmación de valores globales que no dan

cuenta de los hechos reales, históricos. La generalización suele ser un sin sentido. Pensar la situación del torturado en general nos remitiría a categorías irrelevantes. ¿Por qué colaboraron los torturados en los campos de concentración argentinos? ¿Cuál podría ser el trato con la muerte de estos seres que muchas veces regresaban de la muerte? ¿La pastilla de cianuro que acompañaba permanentemente a gran número de militantes guerrilleros tendía a evitar la traición? ¿Se ha pensado lo que significa como proceso de desgaste y subestimación el sentirse «traidor en potencia»?

Para negarse a la posible traición, el militante se transforma en suicida constante. Ante cada riesgo, la pastilla entre los dientes; una, dos, tres muertes diarias. Entre traidor y suicida, ningún lugar para la vida.

El torturado que delata, que colabora, frecuentemente no es derrotado sólo por el sufrimiento. Su derrota es previa; cae derrotado porque ha vivido en un diálogo continuo con la muerte, donde el fin de su cuerpo aparece como una instancia táctica al servicio de una técnica política. La derrota, paradójicamente, se produce cuando toma conciencia de que la muerte no es inevitable. De que la vida es posible y de que lo único que se le había ofrecido era la muerte. A la máquina terrorista implementada por las Fuerzas Armadas se opone otra máquina que sólo confía en su confianza técnica a cuyo servicio están los militantes. Cuando el militante sobrevive (aun a pesar de él) y observa que puede escapar de la máquina a la que estaba enajenado sufre una conmoción y queda sin asidero. Ya no tiene sentido morir por la máquina a la que servía; entonces ve la imposibilidad de la vida que se le impone porque ya no tiene sentido la muerte. También por esta razón, porque es máquina versus máquina la realidad que se le ofrece, en algunos casos cuando sobreviene la ruptura total la vida es asumida como terror que hay que vencer pasando a servir a la otra máquina destructora. Si no hubiera una matriz sustancialmente similar sería difícil comprender por qué se puede pasar tan fácilmente y en cantidad tan significativa a la máquina hasta ese momento enemiga.

La derrota del militante aparece como una esperanza que se le había negado, porque la organización está construida en función de la muerte. Bruscamente termina el encandilamiento y, en los mejores casos, se vuelve a la vida y se quiere compartirla. Tal es la situación de los sobrevivientes que aprovecharon favorables circunstancias para salvarse y salvar a otros; salvarse juntos contra el enemigo y contra los que ayer eran sus amigos y se transformaron en los peores acusadores.

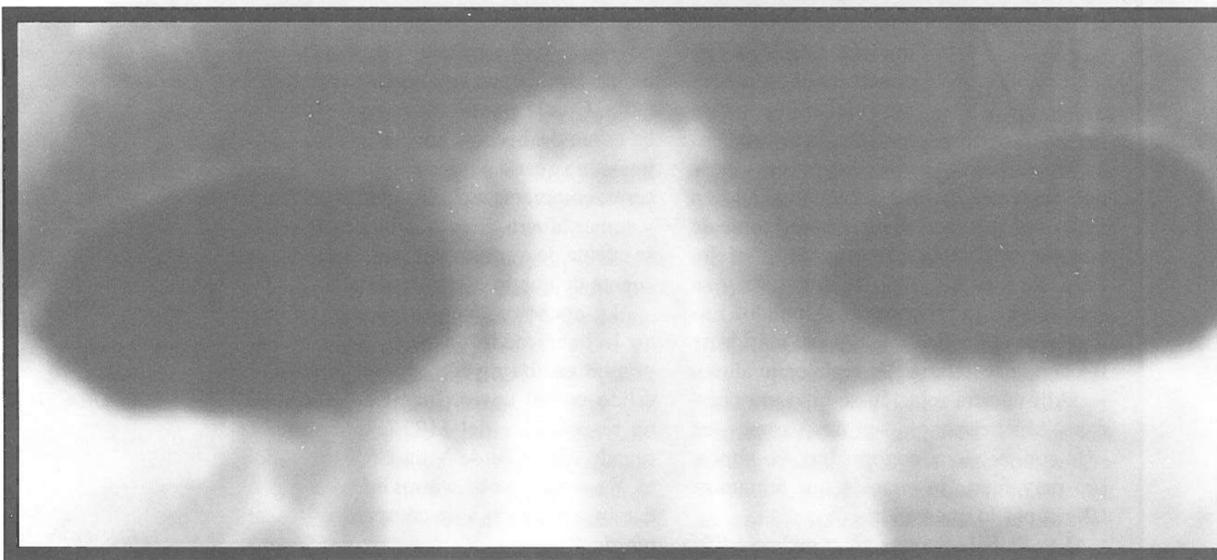
## LA POLÍTICA COMO TÉCNICA O LA VIDA COMO POLÍTICA

Nos hemos obstinado en construir realidades desde la metafísica de las ideas y aún hoy nos resulta difícil desprendernos de ciertos esquemas que pretenden poseer valor universal. Para algunos, todo el error,

en la Argentina, consistió en aplicar inadecuadamente instrumentos teóricos que, en sí, son acertados. O que en vez de este modelo, en la circunstancia argentina, hubiéramos tenido que utilizar otro, pero ambos provenientes del mismo arsenal teórico. Sin embargo la crisis, la derrota, está incluida en la teoría que presupone esta forma de la política. «Partir de la conciencia de la crisis significa volver a edificar los interrogantes, no sólo cambiar las respuestas», indica Nicolás Casullo. Y, en efecto, las preguntas aparecen desdibujadas desde una práctica política que se ha olvidado cuestionarse por su punto de partida. Las fuerzas revolucionarias no se han interrogado suficientemente sobre en qué medida son tributarias de la concepción burguesa de la política, como un campo diferenciado del quehacer humano de acuerdo con la división técnica y social del trabajo. Enfatizo técnica porque el concepto de división social, más difundido, ha opacado la importancia de la manera concreta como se expresa esa división, que es técnica. El dominio del técnico (el que sabe lo que otros no saben y, por lo tanto, en quien se delega el derecho a ejercer determinadas acciones) está en la base de la especialización de los políticos y de la concepción de la política como una parte de la vida cotidiana.

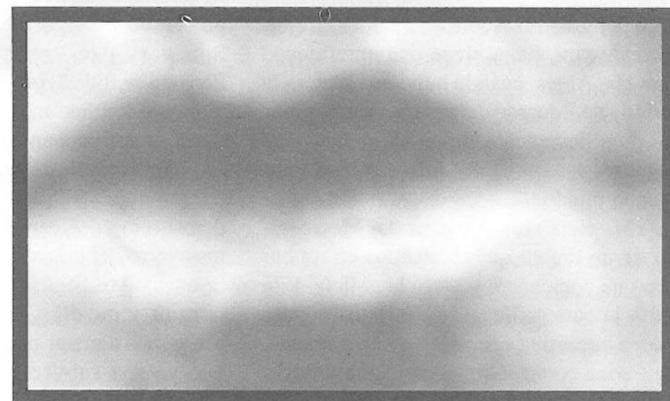
no el héroe se transformará en el sujeto político ideal y los seres humanos heroicos en los instrumentos más adecuados para la construcción política que se postula. La revolución aparece como una maquinaria que utiliza a los hombres para sus fines propios; la revolución pasa a ser un monstruo al que se sirve. El revolucionario debe alienarse en una «otra cosa» que se llama revolución y que, por lo general, se muestra como una acumulación de hechos materiales o de aparatos de poder al margen de los hombres concretos que, sin embargo, tienen su única existencia en la forma en que transitan su vida cotidiana. El socialismo suele mostrar sus triunfos contabilizando los mismos datos que, mercantilmente, ha impuesto el capitalismo como variables indicadoras de bienestar. La izquierda olvida, negándose a sí misma, las preguntas centrales que le darían sentido: de qué nueva manera se relacionan los hombres entre sí, cómo cambia la relación de cada hombre con su cuerpo, cómo se modifica el vínculo de los seres humanos con la naturaleza; en fin, qué nueva cultura propone.

Las preguntas olvidadas, sin embargo, vuelven como espectros a alucinar a los teóricos de la política cuando se deben dar respuestas a las acciones precisas en que se resuelven los hechos históricos. Hacia ellas debiéramos retroceder, es decir, avan-



Cuando se habla de politizar las diferentes esferas de la vida social suele entenderse como la necesidad de introducir la variable «política» en otras actividades que, en sí, no serían políticas. De allí que el predominio de lo político se haya constituido, en la práctica, en una subordinación de las múltiples experiencias por las que pasan los hombres en su existencia a lo político como técnica: lo político como una forma específica de acción al margen de aquellas experiencias. La política como técnica confirma la idea de que la existencia de los hombres reales es una suma de elementos fragmentarios. Por un lado está el hombre político, por otro el que desea; por otro el que piensa la producción. Esta desarticulación, propia de la imagen que el capitalismo tiene del mundo y que, por lo tanto, trata de reproducirlo en la organización que propone para la existencia, es capturada, de hecho, por la izquierda que se cree revolucionaria. Por este cami-

zar si queremos reconocernos en la vida real. La sociedad argentina, que no vive la oscuridad de la agonía, ha comenzado a interrogarse por los mismos temas que muchos nos planteamos fuera de las fronteras y para lo cual hemos tenido que destruir casi todos los sistemas de pensamiento que guiaron nuestra comprensión del mundo en el pasado. La lección de nuestros muertos, cuyos ojos aparecen a través de los testimonios de los sobrevivientes, es la misma que nos ofrecen las experiencias de muchos otros pueblos del mundo. Las razones que debemos oponer al poder dominante no son aquellas por las que murieron, aunque tal vez tengamos que rescatar su esperanza traicionada por la técnica política. ■



1) HEMOS CONSULTADO, ENTRE OTRAS, LAS SIGUIENTES FUENTES: TESTIMONIOS SOBRE CAMPOS SECRETOS DE DETENCIÓN EN ARGENTINA, PUBLICACIÓN DE AMNISTÍA INTERNACIONAL, CON LAS DECLARACIONES DE OSCAR ALFREDO GONZÁLEZ Y HORACIO GUILLERMO CID DE LA PAZ; TESTIMONIOS DE LOS SOBREVIVIENTES DEL GENOCIDIO EN LA ARGENTINA, PUBLICADO POR LA COMISIÓN ARGENTINA DE DERECHOS HUMANOS CON LAS DECLARACIONES DE ANA MARÍA MARTI, ALICIA MILIA DE PIRLES Y SARA SOLARZ DE OSATINSKY; DESAPARECIDOS EN LA ARGENTINA, PUBLICACIÓN DE LA CADHU, CON EL TESTIMONIO DE GRACIELA GEUNA Y JUAN CARLOS SCARPATI (FOTOCOPIA).

2) DE ACUERDO CON LOS TESTIMONIOS, ALGUNOS DE LOS CAMPOS DE CONCENTRACIÓN SERÍAN LOS SIGUIENTES: EL LLAMADO CLUB ATLÉTICO, QUE HABRÍA ESTADO SITUADO EN LAS CALLES INDEPENDENCIA Y PASEO COLÓN, EN LA CAPITAL FEDERAL; EL OLIMPO, EN OLIVERA Y RAMÓN L. FALCÓN; EL BANCO, CAMINO A EZEIZA Y EL DE LA ESCUELA DE MECÁNICA DE LA ARMADA. EN LA PROVINCIA DE BUENOS AIRES: EL VESUBIO, SIN LUGAR RECONOCIDO; EL OMEGA, POSIBLEMENTE EN LANÚS O QUILMES; EL MALVINAS, POSIBLEMENTE EN QUILMES; EL SHERATON, EN CIUDADELA; EN LA BASE NAVAL DE MAR DEL PLATA; EL LLAMADO EL CAMPITO, EN CAMPO DE MAYO; EN EL BATALLÓN DE INFANTERÍA NAVAL Nº 3, LA PLATA, Y EN PUERTO BELGRANO. EN CÓRDOBA: LA PERLA, PRÓXIMO A LA CIUDAD DE CÓRDOBA EN EL CAMINO A CARLOS PAZ.

# SIN CULPA

## CON PRESERVATIVO E IMAGINACIÓN

ADRIANA LESTIDO

**M**arta Taboada, mi vieja, militaba en el MR17 en donde muchos provenían del norte, sobre todo de Tucumán. Pero su origen fue la democracia cristiana, era una chica salteña que había estudiado en El Salvador y se casó con el presidente de la Juventud Católica Argentina, mi viejo. Sólo después que tuvo cuatro hijos y se separó dijo: ¿a ver cómo es el mundo? Entonces se radicalizó mientras su marido se iba con la secretaria. Yo tenía ocho años.

Allí nuestra relación se hizo muy cercana. Mis hermanos -son tres varones- se iban con mi viejo, con mis tías, yo nunca. Era muy fuerte la relación que teníamos, tal vez por lo que vendría después...

Los Duhalde vivían en el mismo edificio que nosotros, luego mamá empezó a trabajar con Eduardo, ahí creo que empezó su militancia. Entonces ella se ve que necesitó que yo fuera más grande y yo fui más grande. Empecé a leer **Las venas abiertas de América Latina** a los nueve años.

Su verdadero compromiso se definió cuando empezaron a llegar militantes del MR17, luego de la gran represión en Tucumán. Ella me dijo: mirá, esta gente necesita un lugar donde estar, si la recibimos estamos en peligro, hay riesgos, vos sabés lo que puede pasar. Yo no sabía mucho pero sabía que habían matado a Ortega Peña y que mi vieja trabajaba con él. Por supuesto, yo le dije que sí, que vinieran, creo que no tenía otra opción. Cuando le pesqué una carta que Duhalde le había mandado desde el exilio donde decía «ojo, que estás en un gran peligro» no asocié directamente. Pensé: «¡Ay, mi mamá tiene una enfermedad grave!». Antes, cuando hubo que sacar a la familia de Eduardo del país la sacamos juntas. Los llevamos a Brasil en el auto, con nombres y documentos falsos. Ahí sí sentí mucho miedo.

Mi vieja era muy zarpada. Me acuerdo de un día en que estábamos en un bar con una compañera y entró la policía. Ella tenía la cartera llena de panfletos porque iban a hacer una operación de propaganda. Pensaban cortar la ruta con una molotov y volar. Los canas se acercaron a pedir documentos. La otra mina estaba pálida. Cuando les devolvieron los documentos mi mamá dijo: «¿quiere que le muestre la cartera?». Y se la abre. Y uno de los canas dice: «No, está bien, gracias chicas».

Para mí era la gran aventura. A veces íbamos a comer y a la hora de pagar los chicos íbamos hasta la salida agachados entre las mesas. Y entonces los grandes salían corriendo. Porque después de que ella se separó había muchos problemas de

guita, había una casa -la quinta de Moreno, donde vivo yo ahora- pero era un patrimonio familiar, un auto, pero no había para nafta. Con la clandestinidad mi vieja estaba como desbocada, además era muy burguesa, no quería perderse los pequeños placeres: comprarse aros, usar perfume francés y comer afuera. Pienso que ella debía darse cuenta de que estaba viva, como me doy cuenta de que lo estoy yo ahora.

La noche en que desapareció yo justo no le había dado un beso. Seguramente porque estaba rayada, porque ella había salido con el novio, Juan Carlos Arroyo, un responsable del MR17, que se había fugado del penal de Villa Urquiza en Salta. Y nosotros, había varios en la casa, quedamos esperando a un compañero que venía de Córdoba. Yo me desperté porque escuché la voz de un cordobés y estábamos esperando a un cordobés pero era un cana de acá a la China. Entonces la chica que trabajaba en casa -que también estaba en la joda- me dijo: «Quedate tranquila y acordate de la gorda que se llama Porcel». Porque el padre de esta compañera, que estaba embarazada de seis meses, era policía en Tucumán. Entonces ella no quería dar el nombre de casada (su compañero, el Zorro, ya había desaparecido).

El operativo había empezado en el centro, en Santa Fe y Talcahuano. Ahí mataron a Kela, que era otra militante. Entre las ropas le encontraron la dirección del estudio de mi viejo. Y mi viejo los llevó a Moreno. La cana entró, vio que no estaban y los esperó. Corrieron los autos y cuando llegaron mi vieja y el Negro pasaron de largo. Hubo disparos. No sé. Son varias las versiones. Pero en realidad, mi vieja y el Negro volvieron. Escuché que los interrogaban horas. Yo forcejé para salir de mi cuarto porque quería ver a mi mamá pero no me dejaban. Un cana me agarró del brazo y le mordí la mano. Me pegó, me tiró en la cama y me dijo: «A ustedes los vamos a matar primero porque ya son subversivos desde chiquitos».

Sé que mi vieja estuvo en El Banco, en Ricchieri y Camino de Cintura, después en El Vesubio. Me pasé muchos años pensando que me la iba a encontrar en un colectivo, que la habían torturado tanto que había perdido la memoria. En mi fantasía la iba a encontrar muy viejita. Después me di cuenta, estando en HIJOS, de que casi todos pensábamos lo mismo.

*¿MARTA DILLON? UNA MOROCHA QUE PARECE DISEÑADA POR CESAR DIVITO -COMO UNA CHICA DE LA VIEJA REVISTA **RICO TIPO**- QUE HACE TROPEZAR POR LAS VEREDAS A LOS VARONES PIROPEADORES CUYOS PESCUEZOS LOGRAN UN ABSURDO ÁNGULO DE 180 GRADOS, UNA ESCÉPTICA DE LA REVOLUCIÓN SEXUAL DE LOS AÑOS SESENTA QUE AÚN CREE EN LA RADICALIDAD OCULTA EN LOS PLACERES DEL CUERPO, MENOS INTERESADA EN EL GOCE PAROXÍSTICO QUE EN LA INVESTIGACIÓN DE LAS FRONTERAS DEL AMOR Y DE LA PROPIEDAD. UNA DELICIOSA NARRADORA DE CUENTOS PARA ADULTOS DONDE DIOSAS LITORALENSES PRACTICAN CULTOS DE DESPERTAR ERÓTICO, UNA MILITANTE DE HIJOS QUE DIRIGIÓ LA REVISTA **EL LIBERTINO** Y HOY ESCRIBE EN **PÁGINA/12** «VIVIENDO CON EL VIRUS», DONDE SUGIERE ESTRATEGIAS POLÍTICAS A PERSONAS CON HIV. ÉSTE ES EL RELATO DE ALGUIEN QUE DICE HABER «LIMPIADO SU DESEO» PERO QUE NO ABANDONA SU DEFENSA DE UN GOCE QUE, COMO MUCHAS OTRAS COSAS, SE NOS SIGUE EXPROPIANDO.*

Me acuerdo del último regalo que me hizo: **Mi planta de naranja lima** con la dedicatoria: «A Martita, mi compañera, que ya aprendió a vivir como propias las alegrías y luchas del pueblo latinoamericano».

La clandestinidad te da una identidad, un sentido de pertenencia. Y esa clandestinidad también se da en el mundo de la droga. Durante la dictadura la droga fue un espacio para resistir. Todo nos había sido expropiado. Quedaba eso de fumarse un

porro con los amigos y pasarla bien, por eso en los ochenta los que se drogaban fueron el nuevo foco de la represión.

Tanto la militancia como las drogas te dan cierto contexto de contención donde empezás a manejar ciertos códigos, un lenguaje, una familia. Cuando te empezás a drogar no podés hablar con nadie que no se drogue, lo mismo que cuando militás te es muy difícil hablar con gente que no milite. La droga, como la militancia, te deja



POLÍTICAS  
DE LA  
MEMORIA

ejercer tu libertad, acceder a una fantasía, ir más allá del cerco del sistema. Cuando era chica iba a la villa para acompañar a mi vieja. Luego volví para comprar faso. Al principio en Ciudad Oculta me esperaban en la puerta. Después fui entrando, hasta quedarme a comer asado con la gente -en el código de la droga si te la llevan a tu casa sos un Pichi, si vas a comprarla a la villa sos Gardel-. Después llegamos a organizar recitales de rock allí, desde la revista **El Libertino**.

Aunque esta analogía entre la clandestinidad de la droga y la de la militancia parezca escandalosa para una generación es válida. Con nuestros padres -todos de clase media- quedó en común una ética de la aventura, las bolas de llegar ahí, la villa, para ver cómo vivían los que no tenían privilegios, asumir esas vidas, decirle al sistema «no pasarán».

Mi interés por el tema sida empezó cuando, durante la exposición de Erotizarte de 1993, conocí a la artista Lili

Maresca. Empezamos a hablar, a inventar, a alucinar. Fue un vínculo de una gran complicidad y una gran pasión. Al poco tiempo de que ella murió me desperté con unas manchas en los pies impresionantes. Lo primero que pensé fue que era sida pero se me fueron a las dos horas. Pero después se volvió a repetir: me desperté y era como un dalmata. Entonces fui hasta la terraza de mi casa pensando «me habrá picado una araña». Y también pensaba «si tengo sida estoy repitiendo la historia de mi vieja, voy a dejar a mi hija sola porque me voy a morir a los 35 años. Cómo puede ser que tenga que poner el cuerpo toda mi vida. Que todo sea tan obvio, tan *gráficamente* obvio». Yo me había ido de Erotizarte 1995 porque no se le quería dar un lugar al tema sida. Hacíamos reuniones reconchetas con movicom en las que participaba Giovanelli, que es el marchand más importante de arte de Buenos Aires. Planeábamos hacer una presentación en el museo Renaud, para llamar a los empresarios, una cena de 200 dólares el cubierto. Pero entonces se decidió que el tema sida no era nada llamativo, para qué se iba a mezclar coger con la muerte. Entonces me fui. Y cuando asistí a la muestra como una espectadora más vi que las obras de Maresca y Schiliro -los dos muertos de sida- no tenían el nombre ni figuraban en los catálogos. Luego se hizo una solicitud que organizó Jorge Güimier Mayer con mucha repercusión de prensa. Pero esa noche las chicas, las amigas de Maresca, nos emborrachamos, empezamos a darnos besos en la boca delante del lugar donde entregaban champán. Estábamos sacadas e indignadas. Queríamos convocar de alguna manera a Maresca. Nos besábamos y la llamábamos por el micrófono.

Terminamos destruidas. Yo me había puesto una remera de Jacoby que decía «Yo tengo sida». Que era como decir «no importa si tengo o no», era militante, un poco como aquello de «somos todos judíos alemanes». En la segunda presentación de Erotizarte yo tenía unos nódulos, como bolas en las piernas, que ya no podía dejar de ver. Y paralelamente Balza se arrepentía por la tele. Sentí que mi cuerpo hacía erupción al mismo tiempo que el cuerpo social. No sólo del cuerpo social a nivel Balza sino del ghetto al que yo pertenecía, donde el sida acababa de volver-



se bien visible. Para mí era todo lo mismo.

Hoy milito por el sida desde mi columna de **Página**.

En la militancia política los responsables de mantener la memoria siguen siendo las víctimas, en la del sida son los directamente afectados. Y debería ser una cuestión de todos.

A los trece años me encontré con una compañera de colegio que tenía el hermano desaparecido. Y recién ahí empecé a hablar del tema. Y por primera vez *conté*, porque tenía conciencia de que eso no se podía contar. Fue muy fuerte poner en palabras todo lo que había vivido y de lo que no se hablaba. Tan fuerte que con esta compañera escribimos una canción a los desaparecidos y fuimos a cantarla a Plaza Francia con una guitarra. Vino la policía y nos llevaron presas al asilo Santa Rosa porque decían que no podían ubicar a nuestros padres.

Yo estuve mucho tiempo cargada de culpas por no hacer nada por buscar a mi mamá. Pensaba, si voy a HIJOS me van a preguntar dónde estuve todos estos años. (Se había hecho un *habeas corpus*, una denuncia en la OEA, nada más.) Nunca supe dónde ponerme en la marchas hasta que en la de la Resistencia del 95, yo ya tenía mi diagnóstico de sida, vi la columna de HIJOS. Me acerqué al panel de fotos y había una de mi madre. Entonces comencé mi doble militancia y las dos me atraviesan el cuerpo.

HIJOS está entrando en una estructura que tiene que intervenir en la coyuntura de la política nacional. Hay muchas fantasías de retomar la lucha de los padres o de optar por el socialismo. Yo pienso que si se opta por el socialismo hay que militar en el Partido Socialista. HIJOS tiene que ser otra cosa: el lugar donde tu historia se convierta en algo cierto. Donde poder transformar el lugar que nos dejaron a nosotros, de silencio y de culpa, en el que nosotros querramos. Porque el día en que desaparecieron nuestros padres, el día del secuestro, debería haber sido el día de duelo. Pero la familia nos decía: «No hay que ponerse mal porque ya van a aparecer». «¡Cuando venga tu madre!»

Era una forma de mantener la memoria y la esperanza. Pero eso nos hizo llegar tarde a un duelo que Las Madres hicieron mucho antes. Y ése debería ser el espacio de HIJOS, el espacio donde uno pueda ponerse mal y llorar.

Ahora se nos está mandando un discurso de que hay que estar dispuestos a matar o morir como nuestros padres y eso a HIJOS no nos conviene. Yo siempre les digo: «No pongan el cuerpo, que el cuerpo ya lo puse yo».

Cuando vos jugás al erotismo podés jugar varios papeles. A mí me puede gustar ser Simone de Beauvoir pero no si tengo que serlo siempre como en la militancia. Porque también quiero ser la mucamita a la que le pegan en el culo de vez en cuando o Caperucita Roja (aunque hay momentos en que quiero que me den besos detrás de la oreja durante tres horas y que me digan que soy linda y nada más).

Creo que mi interés por el erotismo es que en mi vieja la militancia estuvo muy ligada a su despertar erótico. Mamá pasó de ser una mamá a ser una persona sexual, separada de mí y de sus hijos. En mi casa se hablaba de coger, de olores, de fluidos. Además éramos todas minas porque ahí se *guardaba* a las minas y a los chicos. Nosotros los chicos nos reíamos muchos y ellas, las compañeras, también reían. Además mi madre tenía un gran poder de seducción que sabía manejar.

Por eso no creo que mi militancia en HIJOS, mi militancia por el sida -que so-

bre todo consiste en la columna de **Página**- sean antagonicas.

El derecho al goce es una asignatura pendiente. Hay que trabajar para que la gente descubra su capacidad de placer. Eso todavía no está develado. Cuando un hombre y una mujer descubren esa capacidad eso les pertenece y es poco probable que se les pueda imponer nada.

Ayer conversaba con tres chicas de HIJOS y nos acordábamos de Diana Nylon, una loca que se subía a los escenarios del Parakultural en los ochenta. Murió. Y yo empecé a recordar nombres. Y ellas me verduguearon: «¡Si los muertos de los ochenta son pocos!». Es que la militancia de lo setenta quedó tan aislada que no puede reconocer que haya otros movimientos. Sin embargo somos una generación desgarrada. Y el lugar que nos han cobrado con el «fantasma del sida» es el del placer porque todo lo que hemos retrocedido en cuestión de sexo no va a cambiar con la buena noticia del cóctel. Hoy está Magalí Moro por televisión diciendo ¡Cuidémonos! ¡Cuidado con el cepillo de dientes, con el de pelo, con las hojitas de afeitarse! O sea ¡Cuidémonos del otro! Para las campañas cuidarse es abstenerse. Y hasta en la computadora es peligroso meter algo que no conocemos. «No me traigas disquetes que no sean conocidos, a ver si me contaminan la computadora.» No es casual que se hable de «virus».

Yo sé que tengo HIV, elegí saberlo, y no pienso resignar mi sexualidad. No sólo porque no es necesario sino porque negarse a la posibilidad de aventurarse en otros cuerpos sería denigrante. Voy a asumir la posibilidad de vivir y no guardarme en formol hasta que algún laboratorio decida el riesgo de decir «ésta es la pócima definitiva». Tal vez prefiramos, como dice Roberto Jacoby, llorar a los muertos en lugar de alegrarnos con los adelantos del cóctel. Que nos resulte más romántico convertirnos en eternas Penélopes que tejen telarañas entre las piernas hasta que llegue el gran remedio que reivindicar nuestro derecho a gozar sin culpas, con preservativo y con imaginación. Pero yo resisto.

Si los desaparecidos *algo hicieron* y los del sida *algo hicieron* habría que replantear el NUNCA MÁS. *Nunca más* a la represión, *Nunca más* al genocidio, *Nunca más* a la dictadura. Pero ¿nunca más también al placer, a cambiar las cosas, a la lucha? ¿Quedarse tranquilos y ser prolijitos, obedientes? Ésa sería la forma más clara de lavar lo que pasó y a eso hay que decirle *Nunca más*. ■

LA GANDHI

## DE LOS NOMBRES DE VENUS

«Divina Elisa, pues agora el cielo  
con inmortales pies pisas y mides,  
y su mudanza ves, estando queda,  
¿por qué de mí te olvidas y no pides  
que se apresure el tiempo en que este velo  
rompa del cuerpo, y verme libre pueda  
y en la tercera rueda  
contigo mano a mano  
busquemos otro llano,  
busquemos otros montes y otros ríos,  
otros valles floridos y sombríos,  
donde descansen y siempre pueda verte  
ante los ojos míos,  
sin miedo y sobresalto de perderte?»

GARCILASO DE LA VEGA

Cuando en la escuela secundaria nos enseñaban que en esta estrofa de la **Égloga Primera** Garcilaso de la Vega invocaba a su dama, muerta de parto, para pedirle que, ahora inmortal, apresurara la hora de su muerte así los dos podrían finalmente unirse «en la tercera rueda» -el cielo de Venus-, no imaginábamos de qué sinuosas maneras la realidad llegaría un día a hacer posible el reencuentro, si no en el cielo, en el suelo de Venus, de otra muy diversa índole de amantes.

En efecto, porque Venus, además de ser el nombre de la diosa romana del amor y la belleza, y del ser -según la concepción medieval y renacentista, la esfera o cielo donde los enamorados volverían a encontrarse después de la muerte- es un planeta -el más cercano a la Tierra y de luz tan brillante que durante siglos lo hemos confundido con la primera estrella de la tarde- cuyo suelo presenta accidentes geográficos que -como los Andes o el río Orinoco- alguien tiene que nombrar.

En 1973, el primer grupo responsable de dar nombre a los accidentes geográficos de Venus eligió darles a todos nombres de mujeres célebres. Desde entonces la International Astronomical Union (IAU) ha considerado el nombre de cientos de mujeres.

En 1991, la IAU aprobó darle a un cráter

el nombre de Gertrude Stein, una de las más reconocidas escritoras norteamericanas del siglo XX, expatriada en París en 1902. Su casa de la rue Fleurus, donde vivió con la escritora Alice B. Toklas -su pareja de más de cuarenta años-, fue el salón por donde desfilaron los y las principales artistas de vanguardia de la primera mitad del siglo. Sus obras, entre las que se destacan **Tiernos botones**, **Tres vidas**, **Conferencias en América** y **Autobiografía de Alice B. Toklas**, abrieron rumbos insospechados de experimentación en el ámbito de los distintos géneros -la poesía, el poema en prosa, el ensayo, el relato, la autobiografía, el drama lírico, el retrato-.

Stein, sin embargo, no es la única escritora en la superficie de Venus. Los nombres de Willa Carter, Selma Lagerlöf (aprobados en 1985), así como los de las poetas Emily Dickinson (1985) y Edna St. Vincent Millay (1991) identifican otros tantos cráteres.

Los accidentes del suelo de Venus no sólo honran a mujeres de letras. La antropóloga Margaret Mead y la cantante Josephine Baker también tienen sus cráteres.

El homenaje tampoco se limita a un tipo particular -digamos... «simple»- de accidentes del terreno. Como en el **Borrador para un diccionario de las amantes**, de Witting y Zeig, en el que al nombre de Safo corresponde una página en blanco, el suelo de Venus le depara a la poeta griega nada menos que una patera -un cráter irregular de bordes festoneados-. Comparten el honor la escritora francesa Colette (1982), la sufragista Susan B. Anthony (1991) y la poeta Sara Teasdale (1994).

Desde 1991, Ann Nzingha, reina de una banda de amazonas de principios del siglo XVII, da nombre a un tipo de accidente geográfico de forma ovoidal, co-

nocido como corona. Ante la pregunta de por qué se ha elegido nombrar tan alto número de rasgos físicos de Venus con el nombre de mujeres de conocida trayectoria lesbiana o bisexual como las mencionadas, Jennifer Blue, representante de la U.S. Geological Survey -la agencia responsable de registrar los accidentes geográficos planetarios- dijo que la elección se basa estrictamente en «la mujer y sus logros» y que la orientación sexual «no se había tenido en cuenta». «Como la nomenclatura es de alcance internacional -agregó Blue- se han considerado mujeres que se han distinguido internacionalmente. Queremos ser tan amplios como podamos.»

Para que un nombre sea aprobado debe atravesar un proceso de cuatro etapas. Primero, un equipo especializado en Venus -actualmente compuesto por dos personas rusas y cinco norteamericanas- estudia los nombres que le proponen científicos y otras personas interesadas. De allí, la lista de nombres pasa al Working Group for Planetary System Nomenclature, que se reúne una vez al año. La lista de los nombres recomendados como finalistas pasa entonces al comité ejecutivo de la IAU, que en sus reuniones trienales aprueba -o no los nombres seleccionados. La próxima asamblea está programada para 1997.

Después de la muerte de Gertrude Stein, en 1947, Alice B. Toklas aún habría de vivir más de veinte años. La espera del reencuentro en Venus, sin embargo, no fue tan larga. En 1994, sólo tres años después de que la IAU diera a un cráter el nombre de Gertrude Stein, aprobó otro en honor de su compañera.

Me pregunto si en el paisaje de Venus el cráter Toklas se verá unos pasos más atrás, un poco más oscuro y como a punto de ser electrocutado por un cable, como Gertrude y Alice en la famosa postal. ■

M. R.

## CINETANGO

EL DIRECTOR DE

**SOTTO VOCE** LES HACE

ANÁLISIS DE PAREJA

AL REALIZADOR Y SU ACTOR.

El interlocutor habitual frunce el ceño cuando se habla del cine que se hace en la Argentina. Las revistas especializadas deciden hablar de cada una de las películas por separado y se nota que les cuesta demasiado acercarse a alguna enunciación -aunque sea exploratoria- que explicita alguna posición sobre lo que debería ser el cine que hacemos aquí. Otros, que creen que alcanza con la sinceridad, desacreditan cualquier intento anticipadamente, precipitación que sin duda esconde algún anhelo siempre pospuesto de poder hacer cine. Es que como espectador todo les parece fácil, ¿acaso hace falta algo más que ver para comprender? Es cierto, el cine se ofrece con tanta facilidad... Pero también están aquellos que alejando una cuestión de gustos eligen intuitivamente un director, un par de películas o quizá, más eruditos, una época. En cuanto a los directores, el asunto no va mucho más lejos. Cuando se animan a hablar responden con generalidades que muestran un eclecticismo sospechoso, o en el mejor de los casos -por ejemplo Agresti- responden con un enigma: el cine como el tango debe entrar en su dos por cuatro. Porque el cine es ritmo, tiempo, etcétera. Es cierto que en ese caso al menos habría una búsqueda. Pero si seguimos la metáfora tanguera de Agresti nos damos cuenta de que no quiere decir nada. El tango es una operación en el campo de la música absolutamente argentina, pero hacer una analogía con el cine -que ignora que se trata de dos materialidades y dos prácticas diferentes- arruina una comparación que puede ser fructífera. Por eso...

Si como tentativa, y tal vez tentación, queremos partir del tango para pensar el cine creo que la cuestión de *cómo se dice el tango* permitiría plantear un punto de partida para señalar un lugar específico por donde pasaría algo de argentino que suponemos debería tener el cine. El cantor, como personaje que interpreta una letra, tal vez no está demasiado alejado de la operación que debería plantearse para el actor en cine. Ambos deben confiarse al director que es el que crea con la música o la imagen el espacio que deben habitar, por el que tienen que pasarse y al que deben dar vida creando la escena. Desde luego, se puede decir que la imagen en movimiento implica operaciones en el tiempo pero lo que sucede es que ambos soportes (imagen y sonido), en tanto se estructuran a partir de cortes, nacieron uno para el otro y se articulan con tanta facilidad que hasta se pudo engendrar la estu-





## CIRCO CRIOLLO

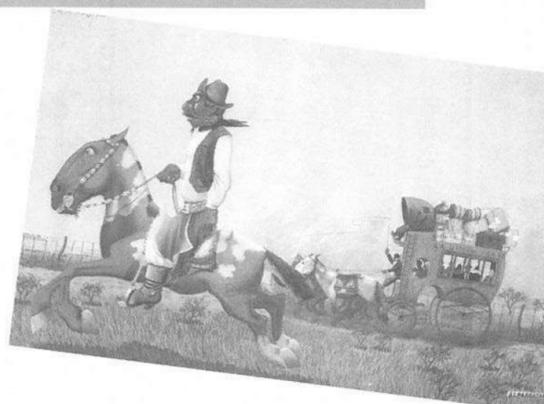
¿LE HACE FALTA  
SHOW A LA PINTURA?

**B**uenos Aires, setiembre de 1996. La galería Zurbarán presenta en el ex Palais de Glace -ahora Salas Nacionales de Cultura- una *mega-muestra* (según la denominación que le otorga la prensa) dedicada a Florencio Molina Campos, el célebre pintor prototípico de la imaginería campera argentina. La muestra, organizada por Ignacio Gutiérrez Zaldivar, responsable de la galería, incluye 242 *témperas, óleos y pasteles, 158 grabados y la colección completa de los almanagues de Alpargatas que lo hicieron famoso* (a Molina Campos). Además 70 *obras originales de artistas contemporáneos que rinden su homenaje al ilustrador.*

Pero no sólo eso. En fervoroso arranque participativo, Ignacio Gutiérrez Zaldivar acumula también *diferentes variables de entretenimiento; para los niños hay juegos de pura cepa criolla, una cancha de taba donde un paisano instruye a los jugadores sobre cómo tirar el astrólogo de vaca buscando suerte y no culo; hay cuatro sapos, (...) y sobre la entrada de avenida del Libertador hay una calesita con personajes inspirados en los de Molina Campos (...). En la planta superior se armó un estudio de fotografía recreando los cuadros del artista en tamaño real: frente a un rancho dos personajes con el rostro calado permiten que el visitante tenga el cuerpo de un paisano o de una china, según corresponda. (...) Una cámara digital procesa la imagen en una computadora.*

Y más aún: hay un juego de *verdadero-falso que desafía al visitante a descubrir una obra verdadera entre siete falsas (...) diez computadoras para navegar por el Martín Fierro guiado por un payaso de Molina Campos que está animado.* Una exhibición de *tejidos, ponchos, fajas, botas de potro, recados, matras, platería y enseres criollos* y hasta un *escenario donde se ofrecen espectáculos varios a cargo de la Federación Gaucha Argentina, con payadas, guitarreadas y bailes criollos.*

Si esta enumeración resulta de por sí fatigosa, cómo no imaginar el agobio del visitante inadvertido que llega a la muestra con toda la intención de ver pintura de Molina Campos y es apartado, distraído de ella por toda esta paroxística pesadilla referencial, donde las tabas, los aperos, los gauchos, las chinas y los ranchos magníficamente pintados por Molina Campos son ahora réplicas que se multiplican físicamente



por todo el ámbito, como si la muestra hubiera sido curada por Madame Tussaud reclamando a los gritos atención y participación, embadurnando de obsesiva tautología tridimensional no sólo el espacio mismo de la muestra sino el tiempo de la mirada sobre la pintura.

Este parque de diversiones del criollismo, este *trompr d'oeil* al revés poblado de objetos fetiche y zombies que han usurpado el lugar de sus pares pintados, delata dramáticamente los evidentes esfuerzos de los organizadores por convencernos de que la pintura no se basta a sí misma para generar sentido. Ya no son suficientes los ordenamientos, las sistematizaciones museológicas para relacionar a toda costa al público con el cuadro. Ya no bastan las referencias históricas, la apelación a la vida del pintor para ayudarnos a entender la pintura; ahora hay que quebrar también la distancia última, la necesaria ajénidad, el silencio físico que impone la pintura a quien la contempla. Hay que aturdir con absurdas redundancias tridimensionales, hay que llevar al espectador de la nariz, conducirlo hacia el mareo, hacia la nada conceptual en la cual un cuadro de un rancho sólo puede ser apreciado si vivimos en un rancho, o metiendo la cabeza en la reproducción fotográfica de la pintura de un gaucho y una china en tamaño natural.

Más allá de sus buenas intenciones -la *megamuestra* fue un éxito, varios miles de personas la visitaron y, *créase o no, contemplaron las obras de Molina Campos* (\*)-, quienes la idearon y montaron deben pensar que la pintura, como tal, no sólo es aburrida sino inaccesible e inerte; que se halla insanablemente lejos del espectador. Quizás hayan querido acercarla subrayándola absurdamente con este asfixiante laberinto mimético en una atroz exterioridad revestida de rasgos pictóricos. Con estos métodos han logrado que aquello que pretendían acercar no sólo no esté más cerca sino que ya no exista. ■

pidez del videoclip, donde la imagen se esclaviza a la cadencia.

Es que la cuestión del personaje -hoy en día en nuestro cine demasiado parecido al de la televisión- es el punto de partida -desde el punto de vista del director- de la obra cinematográfica. Sin duda el director cuenta con elementos para apuntalarlo (el vestuario, el encuadre, la puesta en escena, etc.), pero también es cierto que es más cierto al revés, ya se puede decir que un espacio cinematográfico se crea a partir del personaje y no al revés. (En todo caso cuando esto último ocurre se dice que la actuación es mala o que el actor vino con película propia.) Por lo tanto, si el punto de partida pasa por el personaje la responsabilidad en cine es del director en tanto es él quien hace la puesta y la dirección de actores. En cuanto a lo primero se habla del estilo o *touch*, y en cuanto a lo segundo a la dirección de actores. Lo curioso respecto de este punto es que todos los grandes directores de cine están más o menos de acuerdo en que es una tarea ineludible sobre la cual no hay método alguno. Y por suerte, ya que entonces hay que hablar de creación. (Cuando esto se banaliza del lado del director se busca un realismo naif que no construye ningún personaje sino que apela a la complicidad rápida con el público y del lado del actor -sin duda mal acotado- cae en la remanida frase: «Yo te lo hago», como si se tratara de una simple cuestión de oficio.)

Jean Renoir sugiere algo sobre la cuestión del actor y el personaje en relación con la «presencia» en una película -¿o al modo de decir en un tango?- al hablarnos del espacio creado por la amistad entre el perro y su amo. La naturaleza de este espacio es tan densa que cuando el amo muere el perro lo sigue porque se queda sin aire para respirar, en tanto la muerte arrastra consigo un espacio que resulta vital para el perro. La comparación no es tan lejana como parece pues antes hablábamos del espacio que se crea a partir del personaje y la pregunta sería ¿cómo hacer para crear un personaje cuyo espacio resulte vital en esa

película en particular que nos haga decir que es una película argentina? Se ve que si bien rechaza-

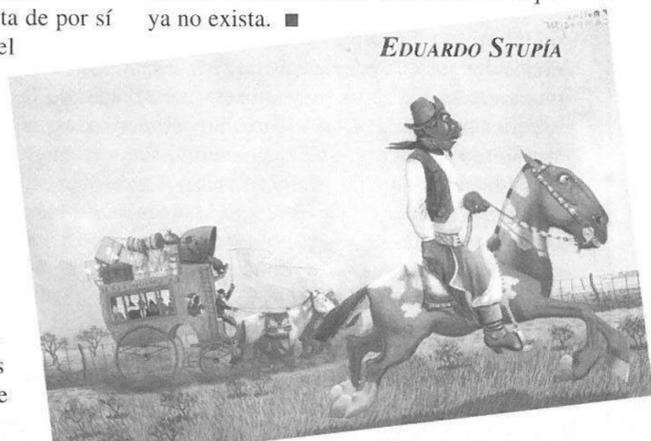
zamos el pintoresquismo bien fotografiado planteamos que ese espacio debe ser creado. Y la comparación a partir del apólogo de Renoir nos parece válida porque mostraría que la relación actor/personaje no es simplemente dual sino que se agrega un tercer elemento que es el espacio temporal (el film mismo) donde sobrevive el personaje -que circula por los caminos por él mismo trazados como el pez en el agua- a medida que el actor se extingue al servicio de la película, o sea del director.

Y esto es tan cierto que por lo general el actor no sabe lo que está haciendo durante el rodaje de plano (en relación con los otros planos) por más que conozca la técnica cinematográfica o el guión que se está rodando. Esto hace a la grandeza del actor de cine y a la confianza absoluta que debe tener en el director. Ambos son algo absolutamente irremplazables en una película en tanto es el personaje creado por el director lo que lleva la historia, el tempo, y vuelve verídico el decorado con la atmósfera que le corresponde.

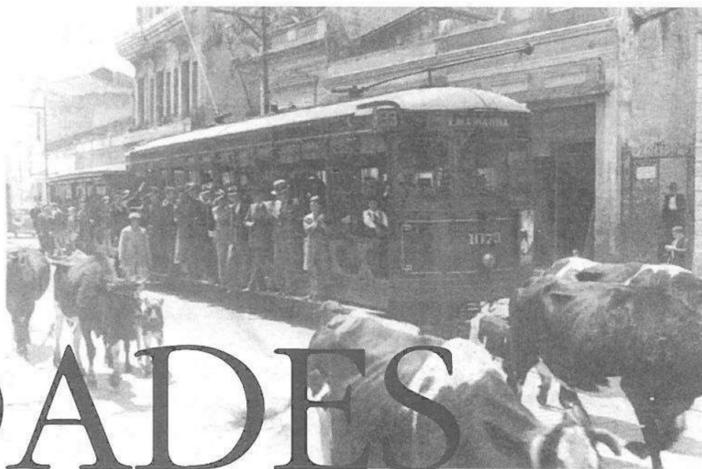
Por último, aunque en el comienzo de la fabricación de una película también está el guión -donde el error en la búsqueda de una universalidad pueril sólo se iguala con el didactismo pedante en la medida en que ambos imaginan un cine para y con millo-nes- donde el personaje debe estar atravesado por la moral, que es lo que verdaderamente le da peso en el interior del film. Nos referimos a las pasiones que traducen en el cuerpo del personaje eso que llamamos moral y lo densifican haciendo que la historia atravesese sus momentos enigmáticos, ambiguos, como si se tratara de puntos de roce, estancamiento y anticipación que, por ejemplo, temporalizan introduciendo el instante, la pintura de un Bacon.

Cinetango puede ser, ya que si el tango es la música ciudadana se debe a que alguna vez dos cuerpos lo bailaron quebrando lo que de otra manera se hubiera perdido en el silencio de los tiempos. O al eco de una voz, que sólo los argentinos recordamos lo que nos está diciendo. ■

MARIO LEVÍN



(\*) EL TEXTO EN CURSIVA PERTENECE A LA NOTA DEDICADA A LA MUESTRA PUBLICADA POR LA REVISTA LA MAGA Y FIRMADA POR JULIO SÁNCHEZ (FLORENCIO MOLINA CAMPOS, EL QUE PINTABA GAUCHOS, LA MAGA 25/9/96).



# SAUDADES DO BRASIL

EL AUTOR DE *TRISTES TRÓPICOS* CERTIFICA QUE EL COLAPSO DEMOGRÁFICO AMAZÓNICO INICIADO EN EL PERÍODO DE LA CONQUISTA NO SE DEBIÓ, EN SU MAYOR PARTE, A LAS ENFERMEDADES IMPORTADAS SINO A UNA MATANZA QUE TUVO LA PROPORCIÓN DE UN HOLOCAUSTO A ESCALA PLANETARIA O DE LA COLISIÓN CONTRA UN METEORITO COMO LA QUE HIZO DESAPARECER A LOS DINOSAURIOS. EVOCA, ADEMÁS, A UNA SAN PABLO AÚN ATRAVESADA POR EL VIADUCTO DEL TÉ, NOMBRE QUE ALUDÍA A LAS ANTIGUAS PLANTACIONES QUE DOMINABAN LA ZONA DONDE EL ÚNICO EDIFICIO ALTO ERA UNO DE COLOR ROSA, PARECIDO A LOS RASCACIELOS NORTEAMERICANOS DE PRINCIPIO DE SIGLO. EN EL HOTEL ESPLANADA ÉL ERA ALOJADO EN SU HABITACIÓN, Y POR EL MISMO PRECIO PODÍA HACERLO CON SU PEQUEÑO EJÉRCITO DE LOROS Y DE MONOS.

POR  
CLAUDE LÉVI-STRAUSS

**UNO** Cuando abro mis libretas de apuntes todavía puedo oler la creosota con la cual, antes de partir para una expedición, acostumbraba saturar mis cantimploras para protegerlas de la termita y el mohó. Casi imperceptible después de medio siglo, esta huella me restituye de inmediato las sabanas y las selvas del Brasil central, inseparablemente unidas a otros olores -humanos, animales y vegetales- tanto como a sonidos y colores. Este olor -que es perfume para mí-, ahora desvanecido, es la cosmisa, aún una parte real de lo que en su día experimenté.

¿Es quizá por la cantidad de años que han transcurrido (el mismo número para ambos) que estas fotografías no me devuelven nada de aquello? Mis negativos no son una parte tangible, milagrosamente preservada, de las experiencias que alguna vez conmoveron a todos mis sentidos, a mi vigor físico y mi cerebro: son meramente sus índices -índices de gente, de paisajes y de acontecimientos de los que todavía tengo conciencia de haber visto y conocido, pero después de tanto tiempo ya no recuerdo cuándo o dónde-. Estos documentos fotográficos que ya tienen sesenta años me demuestran que ellos

existieron, pero no me los evocan ni me los devuelven materialmente a la vida.

Luego de reexaminarlas, las fotografías me dejan la sensación de un vacío, de la falta de algo que las lentes son inherentemente incapaces de capturar. Soy consciente de la paradoja de ofrecerlas nuevamente al público, en mayores números, mejor reproducidas y a menudo expuestas de modo distinto de lo que era posible en el formato de *Tristes trópicos*, como si pensara que, contrastando mi propio caso, las fotografías pudieran ofrecer algo sustancial a lectores que nunca han estado allí y quienes, por lo tanto, deben consolarse con esta imaginaria silenciosa; porque, además, si fueran a ver ese mundo por sí mismos les sería irreconocible, y en muchos aspectos simplemente se habría desvanecido.

Diezmados por epidemias de viruelas en 1945 y de nuevo en 1975, y reducidos a setecientos u ochocientos, los nambikwaras sobrellevan hoy una existencia precaria en las cercanías de las misiones religiosas y los puestos del gobierno que vigilan a los indios; o bien acampan al lado de un camino recorrido por camiones pesados; o de nuevo en las inmediaciones de Vilhena, una ciudad de 60.000 habitantes (eso fue hace diez años, la cifra debe haber aumentado) que está creciendo en el corazón de su territorio, en un lugar donde, en mi día, los únicos signos de civilización que había dejado un intento abortado de penetración eran una docena de casuchas enyesadas con barro en las cuales languidecían unas pocas familias de sangre mezclada, muriendo de hambre y enfermedad.

No obstante, parecería que hasta hace poco tiempo pequeños grupos de nambikwaras se les han arreglado para

mantenerse, hasta donde les es posible, fieles a su existencia tradicional, cazando con arcos y flechas en áreas aún no invadidas por los gigantes conglomerados agrícolas que se han apoderado de la región.

Sin embargo, cuando en 1992, a propósito del aniversario de los quinientos años del descubrimiento de América, representantes de una docena de pueblos amerindios fueron llevados a la ciudad de Méjico para aparecer en una película, los nambikwaras no estaban desconcertados del todo por la experiencia. De acuerdo

con un testigo, habían llegado pertrechados con un surtido de panfletos redactados en inglés, español y portugués que denunciaban los crímenes cometidos por los buscadores de oro. Volvieron a casa complacidos por su viaje y trayendo aparatos electrónicos, a los cuales encontraban más baratos que los obtenibles en Vilhena, donde las tiendas están repletas de productos japoneses.

Aquellos que estén a punto de ojear estas fotografías deben ser prevenidos contra otra ilusión: la creencia de que los indios a quienes muestro completamente desnudos -aunque la temperatura suele ser baja por la noche y durante la mañana-, que duermen en el piso bajo refugios provisionales confeccionados con hojas de palma y ramas; que producen (y ya entonces raramente) alfarería bastante rudimentaria y que, en cuanto a los textiles, nada tejían a excepción de pequeños artículos decorativos; que cultivaban jardines muy pequeños entre temporadas nomádicas-, a saber, que estos indios nos dan una imagen precisa de la humanidad primitiva. Nunca he creído en esto, y en los últimos veinte años se ha acumulado bastante evidencia como para demostrar que el paisaje presente no refleja condiciones arcaicas. Los pueblos del centro del Brasil y de cualquier otro lado son remanentes -que o bien han buscado refugio en el interior o bien han sido dejados encallar allí- de civilizaciones más avanzadas y más pobladas cuyos vestigios incontestables están siendo exhumados en la boca del Amazonas y a través de su curso completo por arqueólogos que trabajan con técnicas puestas al día.

En 1541, una expedición española que había perdido el rumbo envió cincuenta hombres en un barco en busca de comida. El destacamento remontó un río desconocido que más tarde sería llamado Amazonas. Luego de semanas de infructuosa navegación que fue distanciándolos de su base, y como último recurso, aquellos hombres se dejaron llevar por la corriente del río. Finalmente, llegaron a una región donde, a lo largo de tres mil kilómetros, auténticas ciudades aparecieron ante sus ojos. De acuerdo al fraile Gaspar de Carbajal, cronista de la expedición, cada ciudad se extendía por varias leguas sobre los bancos del río y abarcaba cientos de casas de un blanco deslumbrante (esta anotación se repite como un *leitmotif*, un índice de que no se trataba de simples chozas). Allí vivía una población bastante densa, aparentemente organizada en varias jefaturas, algunas aliadas, otras hostiles, a juzgar por las fortificaciones adornadas con esculturas monumentales y las plazas fuertes construidas en las alturas. Caminos bien mantenidos, sembrados con árboles frutales, cruzaban los campos cultivados. Los españoles hicieron grandes distancias hacia quién sabe qué otros centros habitados. Sus incursiones, hechas a costa de sus propias vidas con el fin de sobrevivir, redituaban, cuando eran exitosas, inmensas reservas de comida, cada una suficiente para alimentar «una tropa de mil hombres durante un año entero».

Exactamente un siglo después, una expedición de mil hombres bien armados, con unas docenas de barcos, remontó el Amazonas (nuevamente por primera vez) con la misión explícita de eliminar a todos los indios. De acuerdo con un miembro de la expedición, los indios eran tan numerosos que una flecha lanzada al azar seguramente iría a dar en alguna cabeza.

Estos testimonios (así como otros que los corroboran y completan) fueron, si no ignorados, al menos considerados sospechosos por antropólogos e historiadores. Era más conveniente, y más tranquilizador para la conciencia europea, juzgarlos como exageraciones imputables a la ingenuidad o la jactanciosidad de los aventureros, que estimar la extensión de las masacres a través de estos informes. Cuando comenzaron los viajes de las explo-



raciones científicas y de las investigaciones etnográficas ya se había establecido firmemente la ilusión de que la condición de las comunidades indígenas de ese tiempo era igual a la de la época del descubrimiento. Viajeros y científicos la respaldaron.

En los últimos años, la investigación arqueológica ha convalidado las observaciones originales. En la boca del Amazonas, la isla de Marajo, que cubre un área de 50.000 kilómetros, revela una multitud de colinas artificiales, cada una de las cuales ocupa varias hectáreas. Han sido construidas por la mano del hombre, erigidas con fines de defensa y para proteger a los habitantes y a los campos cultivados de la inundación. En el bajo Amazonas han sido desenterrados restos de ciudades donde, aparentemente, alguna vez vivieron algunas decenas de miles de personas, y también vestigios de ladrillos sin cocer, de construcciones fortificadas y de una red de caminos que conducían a regiones distantes. Las diferencias todavía discernibles en los tipos de residencias sugieren que estas sociedades eran fuertemente patriarcales. Con estos datos, se ha estimado que la población de la cuenca amazónica alguna vez alcanzó los siete u ocho millones.

Estas investigaciones también muestran que la ocupación humana de Amazonia data de tiempos muy anteriores al décimo milenio. ¿Es necesario recordar que muchos arqueólogos norteamericanos aún suscriben al dogma de que ése fue el milenio en el que los seres humanos cruzaron el Estrecho de Bering para pisar América por primera vez? No obstante, aquí y allá, en el hemisferio sur y especialmente en Brasil, establecimientos humanos mucho más antiguos que eso, del orden de los treinta o cuarenta mil años, han sido certificados por el carbono 14. Algunos de ellos son discutibles, pero no hay duda de que el pensamiento sobre el poblamiento de América está pasando por un cambio radical.

En Marajo y en el bajo Amazonas, objetos de piedra soberbiamente pulidos y cerámicas pintadas y decoradas con diseños, cuya existencia es conocida desde hace mucho tiempo, fueron atribuidos a la influencia de las civilizaciones andinas. Siempre se ha supuesto que ese arte se habría degenerado cuando llegó al entorno húmedo de las selvas tropicales, con sus escasos animales y recursos vegetales y un suelo y clima que desalentaban la implantación humana. Esta creencia demuestra una estimación deficiente del potencial agrario de las planicies aluvionales a lo largo del río y de sus afluentes y, sobre todo, del hecho -probado por botánicos que han trabajado en el terreno y mostrado por fotografías aéreas- de que la selva amazónica no es tan «primitiva» como la gente quisiera pensar. En muchos lugares, la selva reclamó la tierra sólo después de que los indios que la habían clareado y cultivado fueron exterminados o empujados hacia las tierras altas entre los valles.

Recientemente, excavaciones arqueológicas han puesto al descubierto artefactos que antedatan, quizá por varios miles de años, a las más viejas cerámicas de Perú y Ecuador, donde se suponía que ese arte se había originado. Si hubo una influencia, entonces, debe haber sido en la dirección opuesta: Amazonia bien pudiera ser la cuna de la cual han brotado las civilizaciones andinas.

A menudo se dice que las responsables del colapso demográfico que siguió al descubrimiento fueron las enfermedades importadas, y no las masacres. Quizá sea verdad en muchos casos, pero no puede borrar el hecho de que, del Atlántico al Amazonas, los portugueses cometieron un monstruoso genocidio. Una matanza que comenzó en el siglo XVI y continuó ininterrumpidamente a través de los siglos XVIII y XIX; trabajo hecho, principalmente, por los *bandeirantes*, mercenarios al servicio de organismos gubernamentales y de los colonizadores, que utilizaban los métodos más horribles para reducir a los indios a la esclavitud o para destruirlos. Después de los *bandeirantes* llegaron las compañías del caucho, seguidas por los expertos en bienes raíces quienes, hasta hace pocos años, solían llevar a sus clientes en inspec-



ciones aéreas de vastos territorios que prometían entregar *limpiados*: hoy han sido sustituidos por los prospectores de oro y diamantes.

**DOS** Habría que volver a niveles arqueológicos del tercer milenio antes de Cristo para encontrar formas de vida comparables a las de los indios de hoy en día. ¿Es acaso imaginable que se mantuvieran estancados por cuatro o cinco mil años mientras en el Amazonas los estilos de vida evolucionaban, a través del primer milenio antes de Cristo, hacia una compleja organización política y una economía agrícola basada principalmente en el cereal?

Las fotografías aéreas han revelado vestigios de sistemas agroalimentarios avanzados que datan de los primeros siglos de nuestra era, y eso no sólo en Amazonia sino también en su periferia -en Bolivia, en Colombia-. Decenas de miles, por momentos cientos de miles de hectáreas, de tierra inundable, terraplenes construidos por la mano humana cuya longitud superaba a veces varios cientos de metros y que, separados por canales drenadores, garantizaban la irrigación anual a la vez que protegían a los campos de las crecientes. Aquí los indios instauraron un tipo intensivo de agricultura basado en tubérculos que, combinado con la pesca en los canales, pudo sustentar a más de mil habitantes por kilómetro cuadrado.

Lejos de ser primitivos, los indios (tal como ellos son conocidos desde que su estudio comenzó en el siglo pasado) sobreviven a modo de naufragio de estas civilizaciones previas. Ya hacia 1952 yo había asegurado que los *nam-bikwaras* eran regresivos. Esto se hace aún más obvio con los *caduveos*. Mil personas, aproximadamente, son los últimos descendientes de los *guaicurues*, cuya sociedad era compleja y estratificada, dividida en nobles, guerreros y esclavos. Desde hace mucho tiempo los *caduveos* han venido viviendo como campesinos brasileños. No obstante, hacia la mitad del siglo XIX, estaban aún lo bastante próximos a su pasado belicoso como para prestar una ayuda decisiva al ejército brasileño en la guerra contra el Paraguay. Como muestra de gratitud, el emperador Pedro II les garantizó una enorme reserva que, a pesar de las intrusiones de los ganaderos, aún mantienen.

Los *bororos* cayeron de a miles, víctimas de los ataques de los aventureros del siglo XVIII quienes, organizados en bandas, penetraban temerariamente en su territorio rico en zonas auríferas. Desde el siglo pasado, sus aldeas han venido mermando hasta alcanzar un estado esquelético. Han quedado reducidas a un único e incompleto círculo de chozas. En otra época ellas eran acomodadas en una sucesión de círculos concéntricos alrededor de un área central; allí podrían haber estado erigidas varias casas en vez de la casa solitaria que cualquiera puede ver hoy. Sólo la existencia de una población considerable puede explicar la extrema complejidad de la organización social de los *bororos*, y de sus vecinos que hablaban la lengua *Ge*. Es inconcebible que una organización social de este tipo pudiera haber sido elaborada por poblaciones tan pequeñas como las que sobrevivieron hasta el siglo XIX y la primera mitad del nuestro. Las analogías son tan grandes entre esta estructura social -manifestadas notablemente en la forma en que se planifican las aldeas- y las del Perú antiguo, donde también el *Cuzco* está estructurado de modo similar, que ya no es posible oponer (como se ha hecho en el pasado) las culturas andinas a las de las tierras tropicales. No hay duda de que en un pasado distante, del que poco y nada sabemos, existía una continuidad entre ambas. En

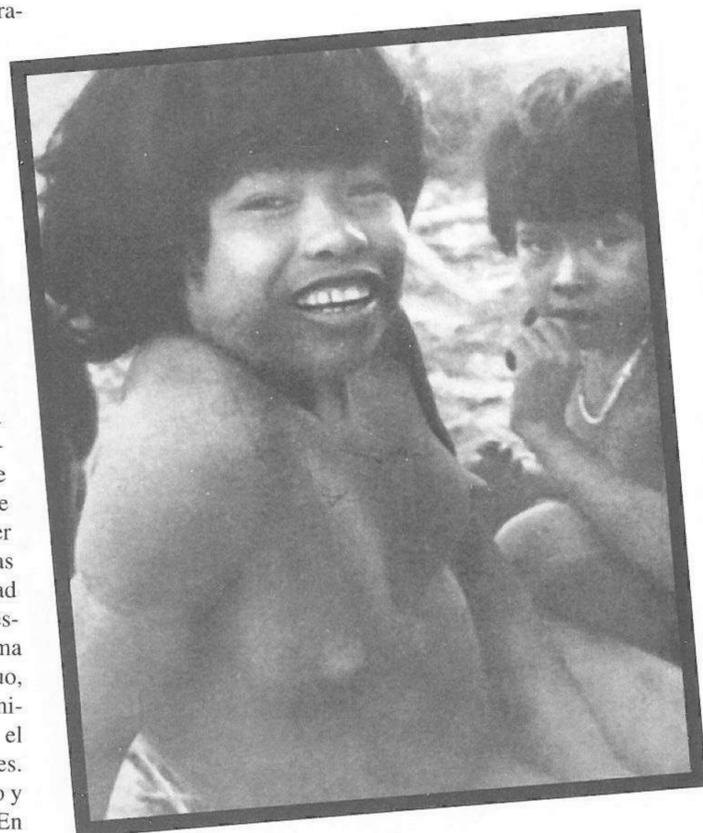
aquellos que nos conmueven como los más desamparados no debemos percibir, entonces, ejemplos de modos arcaicos de vida que hubieran sido milagrosamente preservados por milenios sino a los últimos refugiados del cataclismo que para sus ancestros significó el descubrimiento y las subsiguientes invasiones. Imaginemos, respetando las proporciones, a grupos dispersos de sobrevivientes de un holocausto atómico a escala planetaria, o a una colisión con un meteorito semejante a la que, según dicen, causó la extinción de los dinosaurios. Lo asombroso es que, reducidos a la vigésima,

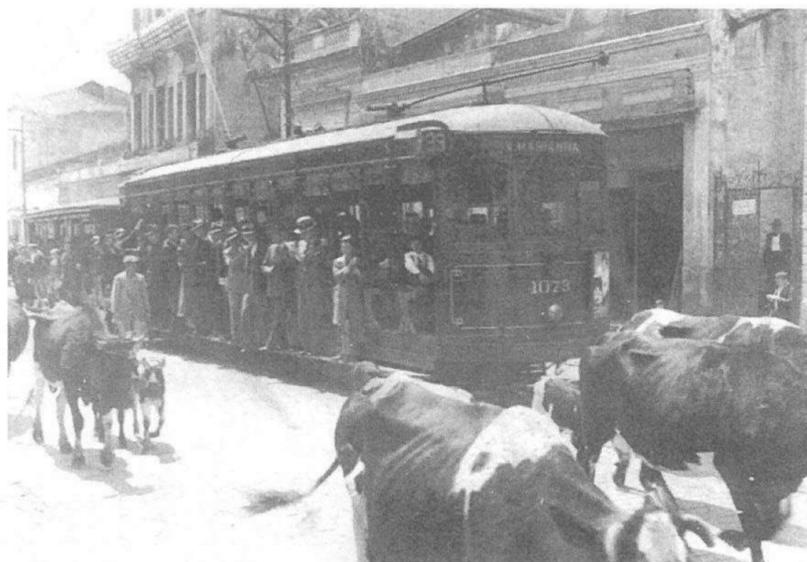
a la quincuagésima, o a la centésima parte, estos indios se las arreglaron para recrear sociedades viables e incluso puede decirse que reinventaron las condiciones de posibilidad de la sociedad. Porque, aunque frágiles, sus sociedades eran estables. Estabilidad demográfica antes que todo. Deliberadas o no, las reglas del matrimonio y ciertas prácticas reguladoras de la procreación y de la crianza de los niños, que nosotros calificaríamos de supersticiosas, tenían el efecto de mantener la población a un nivel no tan bajo que llevara a la extinción y no tan alto como para que la sabiduría aconsejara que el grupo se separe. Luego, estabilidad ecológica, resultado de una filosofía natural que subordinaba la explotación de los animales y de los recursos vegetales al respeto por un pacto hecho con poderes sobrenaturales.

Un nuevo cataclismo está desposeyendo a los indios, ante nuestros propios ojos, de esta forma de vida que habían logrado mantener casi intacta por uno o dos siglos. La causa reside en el desarrollo de las comunicaciones y en la explosión poblacional, cuyas repercusiones son sufridas por los indios a un nivel local cuando hordas de aventureros invaden los últimos enclaves donde habían encontrado refugio.

¿Cómo es que mis viejas fotografías no me producen un sentimiento de vacío y tristeza? Ellas me hacen agudamente consciente de que esta segunda privación será la última, dado el contraste entre un pasado que tuve la alegría de conocer y un presente del cual recibo relatos acongojantes de corresponsales, muchas veces desconocidos.

Ya he dejado en claro esto en relación con los *nam-bikwaras*. Los *bororos*, cuya buena salud y robustez había admirado en 1935, están siendo consumidos por el alcohol y la enfermedad y están perdiendo su lenguaje rápidamente. Es en las escuelas de los misioneros (quienes, por una curiosa inversión, se han transformado en los defensores de una cultura a la cual habían combatido e intentado suprimir, y no sin éxito) que los jóvenes





boros aprenden acerca de sus mitos y sus ceremonias. Pero por miedo a que dañen las diademas emplumadas, piezas maestras del arte tradicional, los misioneros mantienen esos objetos bajo llave, confiándolos a los indios solamente para ocasiones estrictamente imprescindibles. Ellas serían muy difícilmente reemplazables pues los loros, los guacamayos y los otros pájaros vistosos también están desapareciendo....

Lejos, en Canadá, está ocurriendo un fenómeno contrastante aunque asombrosamente análogo. Los indios de la costa del Pacífico, a quienes visité en 1974, están colocando en museos -en este caso de propia creación- las máscaras y otros objetos rituales que les fueron confiscados más de medio siglo atrás y que ahora les han sido devueltos al fin. Estos objetos son sacados a luz y utilizados durante las ceremonias que los indios comienzan a celebrar nuevamente. En esta nueva atmósfera han perdido buena parte de su antigua grandeza. El potlatch, en otros tiempos una ocasión solemne que alguna vez fue política, jurídica, económica y religiosa y sobre la cual descansaba el orden social entero, ha sido repensado por indios aculturados empapados de ética protestante y está degenerando en un intercambio periódico de pequeños regalos cuyo fin es consolidar la armonía dentro del grupo y preservar la amistad. Símbolo: exhibida junto a las máscaras tradicionales, algunas de las cuales se encuentran entre las creaciones supremas de la escultura mundial, a veces se puede ver una máscara de Micky Mouse. Si está confeccionada de *pâpier-maché* o de plástico moldeado yo no lo sé.

¿Por qué sorprenderse? Cuando estos indios se refieren emocionadamente a su vida tradicional no están pensando sino en el recuerdo de sus bisabuelos. Los «buenos viejos tiempos», para sus descendientes modernos ya irremediamente aculturados, es el período anterior a la Segunda Guerra Mundial; incluso el previo al año 1950, momento en que su economía de pesca y recolección aún no había sido destruida por las regulaciones destinadas a proteger recursos naturales que no son saqueados por los indios sino por los grandes negociados madereros, la pesca comercial y el turismo organizado....

Esta visión despiadada del pasado no es un fenómeno meramente exótico, propiedad exclusiva de pequeñas culturas en vías de extinción. Para convencerse de ello basta considerar cómo era Europa menos de un siglo atrás y aquello en lo que se ha transformado en nuestros días.

Al igual que muchos de mis contemporáneos, no supe ponderar en 1935 la magnitud del cataclismo (aunque éste de orígenes internos) que Europa había tenido el desatino de desencadenar veintidós años antes durante la Primera Guerra Mundial y que la sentenciaría al declive. Su poder aún parecía intacto, incuestionable su dominación moral sobre el resto del mundo. Mis colegas antropólogos y yo mismo pensamos que debíamos dedicarnos a la defensa de las desafortunadas culturas exóticas amenazadas por la expansión occidental.

## SAUDADES DO BRASIL

Las cosas han cambiado mucho desde entonces. La civilización occidental, víctima de las circunstancias de su propia hechura, se siente ahora bajo amenaza. En el pasado ha destruido innumerables culturas cuya diversidad garantizaba la riqueza de la humanidad. Custodio de la parte alcuota de esta abundancia colectiva, debilitada por peligros de afuera y de adentro, ahora se permite olvidar o destruir su propia herencia, la cual merece -como cualquier otra- ser estimada y respetada.

La explosión demográfica, de la cual Occidente comparte su porción de responsabilidad, está reduciendo el espacio vital humano a una tasa alarmante. En lo que toca al progreso, se está devorando a sí mismo. Cada vez más los avances de la ciencia y la tecnología, sin excluir los avances médicos -una bendición para los individuos, un mal para nuestras especies-, tienen como objetivo principal, a menudo usado como pretexto, la corrección de las consecuencias dañinas de las innovaciones previas. Y cuando ese objetivo es al fin conseguido, surgen desventuradas consecuencias adicionales para las cuales será necesario proyectar otras invenciones a modo de remedio. Desposeídos de nuestra cultura, despojados de valores que apreciábamos -la pureza del agua y el aire,\* los encantos de la naturaleza, la diversidad de animales y plantas- todos somos indios de aquí en adelante, haciéndonos a nosotros mismos lo que ya les hemos hecho a ellos.

Ya no más un antropólogo sino un miembro de mi civilización, siento agudamente esta desposesión cuando miro las fotografías del San Pablo de sesenta años atrás. Indudablemente, sentiría esta misma mirada ante fotografías de París, Nueva York o Tokio. Pero el haber visto la ciudad en dos ocasiones, separadas por un intervalo de medio siglo, hace que el shock sea infinitamente más brutal. Y San Pablo es un mejor ejemplo porque los cambios que ya se estaban produciendo cuando yo vivía allí han continuado a un ritmo acelerado. La población de la ciudad creció de los 35.000 habitantes de 1890 a los 340.000 de 1910, llegando al millón en 1930 y hoy ya alberga doce o quince veces esa cifra.

En el centro de la ciudad había en 1935 dos colinas unidas por un puente, el *viaduto do Chá*, o Viaducto del Té, llamado así a causa de las plantaciones que ocupaban la tierra cuando fue construido a fines del siglo XIX.

Un jardín público de estilo inglés, cubierto de palmeras, estaba abajo del viaducto. Cuando yo los volví a visitar en 1985, ambos, el puente y el parque, privados de luz solar, parecían atrapados en el fondo de un pozo. La misma sensación sofocante se había apoderado de mí cuando crucé el Nihonbashi en Tokio, al cual había imaginado tal cual era hace cincuenta años atrás -hecho de madera y dominando las casas bajas por ambos lados- según el primer grabado en madera de Hiroshige, **Cincuenta y tres etapas del Tokaido** (o aún mejor, en la impresión de Eisen de la serie **Kisokaido**).

Cuando yo vivía en San Pablo existían, por supuesto, unos pocos edificios altos que se podían ver aquí y allá, la mayor parte en construcción. Solo uno, aún inconcluso, coronaba al resto. No había nada moderno en el estilo arquitectónico. Exceptuando el color rosa caramelo, hacían evocar a los rascacielos neoyorquinos previos al año 1914. A pesar de estas novedades relativas, la historia de la ciudad podía ser vista en nítidas capas. Los edificios cívicos o religiosos de la época colonial, las largas calles alineadas con tiendas o casas, todas ellas de un solo piso y coloreadas con matices suaves. Luego, edificios de oficinas y establecimientos co-

merciales que databan del final del siglo XIX o de la época de la Primera Guerra Mundial. Estos viejos distritos paulistas, de perfiles mezclados, se erigían en filas entre cañadas a las que aún se dejaba crecer salvajemente en su deslizamiento hacia los antiguos bajos cenagosos a través de los cuales el río Tietê serpenteaba. Sobre el terreno más alto corría la Avenida Paulista, un equivalente cercano a lo que debe haber

sido la Avenue du Bois para el París del Segundo Imperio. Estaba alineada por ambos lados por *palacetes*, las mansiones de las familias más ricas, ya anticuadas porque estaban proliferando las exuberantes zonas residenciales llamadas *jardims*, donde las avenidas sinuosas estaban al servicio de las residencias de estilo californiano-colonial que anidaban entre el follaje verde.

Yo mismo alquilaba un lugar desde donde se podía dominar la ciudad, en un barrio más modesto, más abajo del límite oriental de la Avenida Paulista. Era una casa de un solo piso de un estilo «moderno» que más adelante redescubriría en las calles pequenoburguesas de Roma. Este estilo había dejado su huella en lugares tan lejanos como las ciudades del Brasil central, indudablemente la obra de inmigrantes italianos masones (al momento de mi estadía, la mitad de la población de San Pablo era italiana o descendía de italianos).

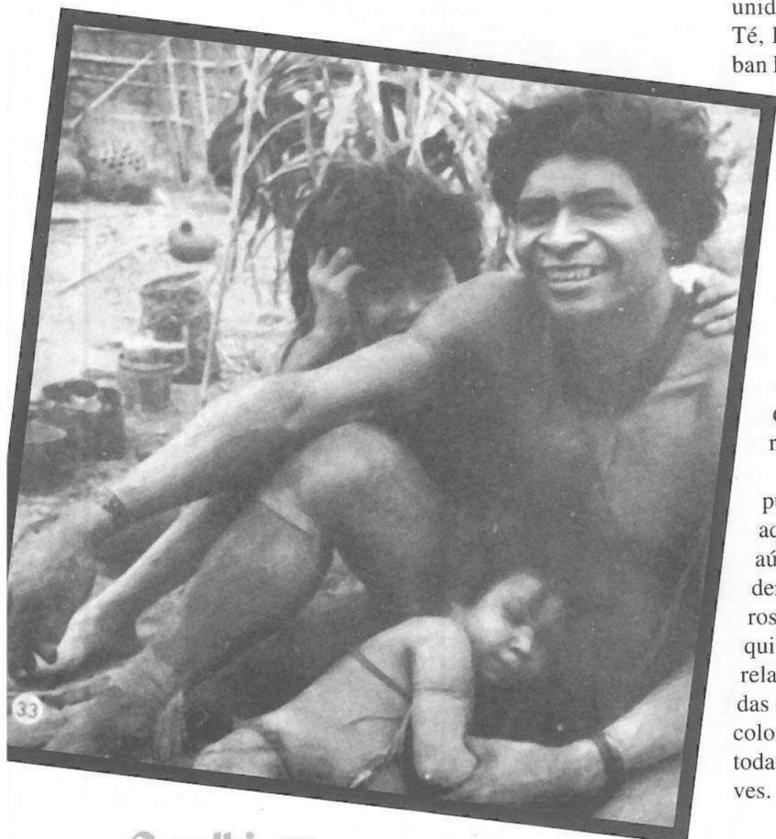
Situada en la Rua Cincinato-Braga, mi casa era parte de un viejo emprendimiento inmobiliario que consistía de doce casas, todas iguales salvo por el hecho de que fueron construidas como unidades mellizas, con planos simétricos. Se ingresaba a través de una puerta de hierro (la mía estaba enmarcada por un grueso jasmín) a un pequeño jardín cerrado cuyas paredes se extendían hasta el fondo de la casa. En mi patio había dos o tres palmeras, una carambola y un níspero. Yo agregué un banano y allí daba una caminata con mis loros y mi mono capuchino, traídos de mis primeros viajes al interior.

Se descendía por la Avenida Brigadeiro Luis-Antônio hacia el centro de la ciudad, el famoso triángulo comercial y financiero que bordeaba la parte más antigua de San Pablo. En 1985, en medio de un viaje relámpago que fue arreglado sin que yo pudiera controlar nada, quise ver nuevamente no ya mi casa, la cual seguramente habría sido destruida, pero al menos la calle. Sin embargo, durante mi única mañana libre, fue imposible llegar hasta allí. Fui retenido por embotellamientos de tránsito (diarios, según me dijeron) en la Avenida Paulista, ahora confinada entre dos muros de edificios de departamentos. Un claro me permitió echar un vistazo a un océano de otros edificios al sur de donde, en los viejos tiempos, los *jardims* (Paulista, Europa, América) ofrecían a los ricos una existencia encantadora.

La ciudad aún semicolonial que yo conocí, cuya población había alcanzado el millón de personas, es hoy parte de un conglomerado urbano de veintidós millones. Recientemente leí en un diario brasileño que ahora se podía manejar, sobre el eje este-oeste, a 170 kilómetros sin recurrir a una autopista, sólo las calles. Pero cuando yo llegué a San Pablo en los primeros días de 1939, viniendo desde territorio nambikwara con dos monos, mis compañeros de fortuna, el Esplanada, que era entonces el hotel más lujoso de la ciudad, no tuvo ningún reparo -ni tan siquiera una advertencia- en darnos una habitación en la cual me establecí con toda mi colección de animales. En aquel tiempo, no muy alejado de los días de Julio Verne, San Pablo no había perdido completamente el recuerdo de su pasado pionero. Además, la selva virgen aún era evidente sobre los declives de la meseta que caía abruptamente hacia el mar a sólo unas pocas decenas de kilómetros. En 1935, en las tiendas todavía colgaban mapas cuya antigüedad no superaba los veinte años y en los cuales la porción oriental entera del estado estaba en blanco y con esta sucinta anotación: «territorios desconocidos habitados por los indios». ■

TRADUCCIÓN: SIMÓN MEDINA.

\* EN 1985, HABLANDO ANTE JÓVENES COLEGAS Y ESTUDIANTES DE LA UNIVERSIDAD DE SAN PABLO, MENCIONÉ LA CALIDAD BASTANTE ESPECIAL DEL AIRE, UNA COMBINACIÓN DE LA ALTURA Y DE LA LATITUD TROPICAL, A LA QUE RECONOCÍ APENAS BAJÉ DEL AVIÓN. LA AUDIENCIA ENTERA CASI MUERE DE RISA AL OÍRME, COMO SI HUBIERA DICHO ALGO INCONGRUENTE. NO OBSTANTE, ESTA CUALIDAD ESTABA AÚN PRESENTE, LEJOS DE LA CIUDAD; PERO MI AUDIENCIA, SUMERGIDA DIARIAMENTE EN EL INFIERNO PAULISTA, NO LA IDENTIFICABA. ELLA ERA INCAPAZ DE CONCEBIR QUE UNA EXISTENCIA YA URBANIZADA PUDIERA TENER LUGAR EN UNA ATMÓSFERA AÚN NO CONTAMINADA.



BARDOS,  
MÚSICOS  
Y  
BORGERÍAS  
DE

# CAFÉ

«¡Dale che...! Sesenta líneas de sesenta espacios, sobre música... Lo que decías la otra vez sobre Julián Aguirre, Ives y Canario Luna... Sesenta por sesenta...» vibraba en el auricular la voz de la coordinadora del *house organ* de Gandhi. Hablaba de algo que me oyó *bardiar* en una mesa de (¡justamente!) Gandhi, como si fuera posible proyectar sobre un texto el efecto de ese género paraliterario que flota entre la oralidad, el rito, el juego y el cortejo nupcial, y que en condiciones muy favorables de la circulación de signos y cuerpos a través de las horas y de las mesas, y bajo efectos de esos *toques* de gracia que casi nunca se consiguen, concede al bardo de mesa de café el minuto de gloria que justifica el ridículo que representa durante toda su vida.

¡Aquella vez resultaba tan fácil argumentar sobre la música...!

El compás de la charla saltando del seis por ocho al dos por cuatro y de allí al balsámico tres por cuatro de los buenos momentos. Los tonos de la voz citando melodías y convirtiendo sílabas en alusiones a instrumentos. Los ademanes y expresiones faciales que suplen el sentido de cierta frase que, leída, (es *esta* frase), revela al primer golpe de vista toda su pretenciosa trivialidad.

El bardo usa el acuerdo grupal para estigmatizar al desatento y desalentar al descreído. Deslizando argumentos de apariencia rebatible, crea focos de disenso para impulsar la intervención de incautos y atraparlos en un rincón donde la ingenuidad del derrotado convierte a su victoria en un servicio de capacitación. Emplea el cuerpo-bardeante como instrumento de armonización de cuerpos y de voluntades en torno de su mesa y como punto de atracción de miradas curiosas y anónimas que capitaliza como flujos de consenso. En todo instante el bardo satisface la necesidad de no pensar que orienta la migración ritual de ociosos y ansiosos a las borracheras y la pasión de consentir que acucia al parroquiano solo por creerse miembro de una ronda de pares rodeada de otras rondas de rodeados que, por atávico endocentrismo, parecerán satélites sin más entidad que el deber de girar alrededor de *lo suyo*.

De a intervalos, sustituye su logro por un sufrido laconismo que logra parecer una señal de interés o respeto por la opinión de su aparente interlocutor. A través de las horas, cada contertulio recibirá su merecido guiño: la referencia a un fragmento de memoria común o a un tópico de interés compartido que el bardo alude casi elípticamente como si siempre hubiesen croado juntos en el charco común que acaba de inventar.

Meticuloso, el bardo pulsa la velocidad con que los temas se suceden y administra sus ciclos, deslizando inconsistencias lógicas e incertidumbres informativas en las fases propicias para el desplazamiento temático y dilapidando información en las fases de ralentí, en las que gana la altura para apelar a esos sobreentendidos que delegan a tomas panorámicas referencias que, en contextos más sobrios, exigirían apoyos lógicos o documentales para él inaccesibles. Simula un orden lógico en cada descripción, contrapesándolo con la fácil narrativa que aplica a la presentación de nexos lógicos y causales y con descripciones tramposas que dan cuenta de sucesiones temporales. Así, mudando contigüidad en causa y causalidad y pertinencia en temporalidad y proyectando sobre una geometría elemental las sucesiones más complejas, el arte del bardeo de bar se aplica a la música, lo patrio, la ingeniería genética, o la permeabilidad al deconstructivismo en la academia americana, para apoderarse del consenso sobre nada que

falsifica todo en nombre de la *única verdad*: la realidad de la infelicidad que asfixia y lleva a creer que prodigándola e infligiéndola a otros concederá el respiro indispensable para soñar que tal vez haya habido un estado distinto para la gente.

Pero tal como nunca habrá un lugar mejor para nosotros, no hay texto capaz de provocar estos efectos del bardeo. Quien escribe necesita creer en una suerte de grado cero de la eficacia de los textos, y los que necesitan creer en la eficacia de la lengua procuran escribir para habitar pacíficamente en este engaño. Así, cada generación y cada subregión lingüística encuentran duplicada su indispensable dotación de escritores.

Entre nosotros, la ilusión de control y eficacia tuvo su paradigma en lo que dimos en llamar *la borgería*. Todos borgearon, borgeamos o borgeásteis a su debido turno. Y el castigo por tanto borgear y haber borgeado es el espectáculo de la borgería contemporánea, reciclada por nuevos émulos de aquellos émulos de émulos que fuimos, pero compuesta al tono de una época que las destina al lugar del ridículo.

Y esto, no porque «*nunca segundas partes fueran buenas*» sino porque *jamás segundas partes fueron partes*. Las supuestas segundas son totalidades: producciones que, aunque sus firmantes no las entiendan, comprenden a sus primeras y únicas y las contienen por ser lo que ellas eligieron como destino para todo lo que viniese a sucederlas.

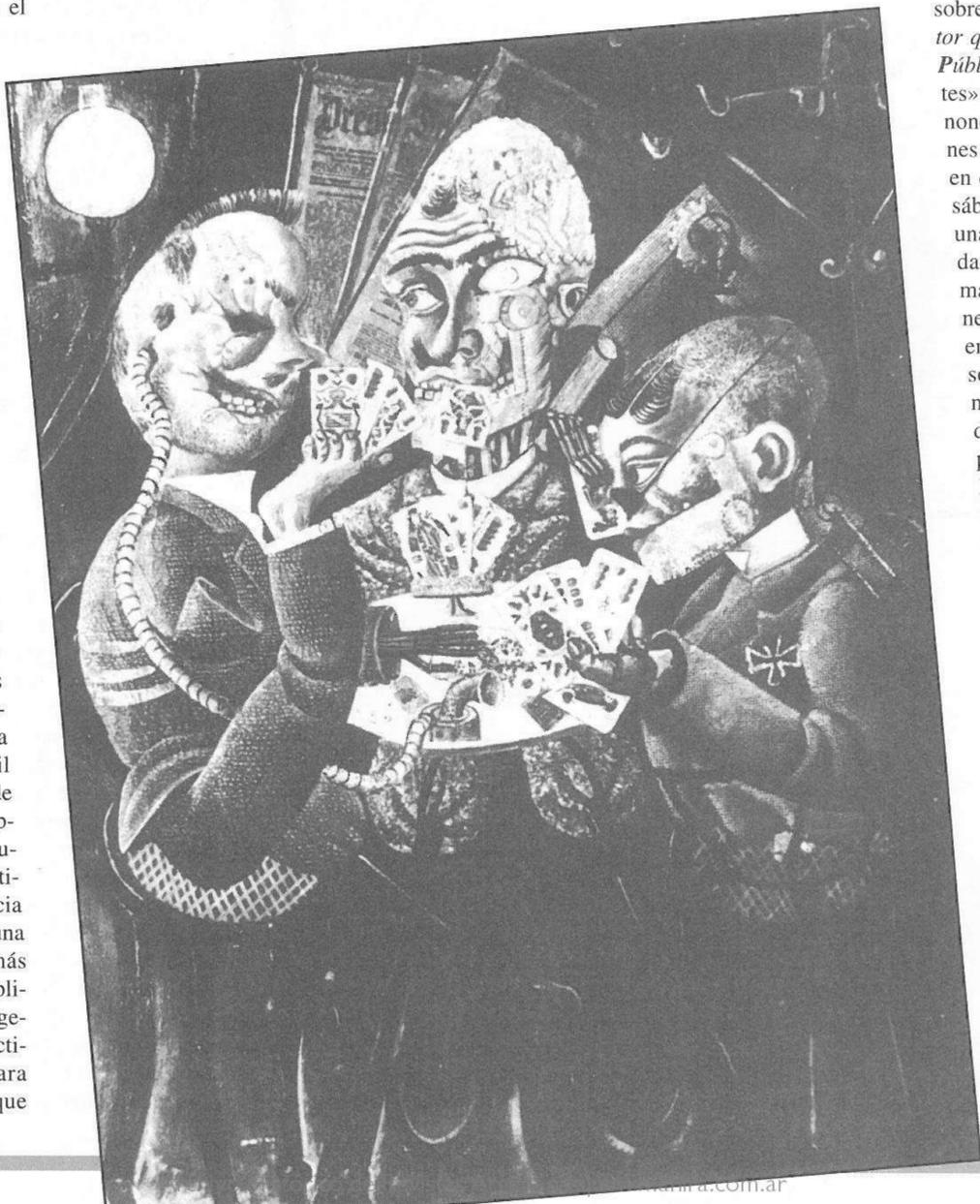
«¿Por qué este efecto de pío-pío que provoca el borgeo de los tardíos tarados?» La reflexión sobre la música que en una

era de *home pages* brindó al *house organ* de Gandhi eligió la alegoría musical para calcar sobre ella el croquis de una respuesta que no somos capaces de dar literariamente: borgear fue en su primera y única parte un ejercicio de hacer política en la literatura. Tetra-lingüismo, inteligencia, asunción temprana del destino de infelicidad, «capacidad», deseo paterno, abnegación materna, la suicidad de lo suizo, y las interacciones privilegiadas: ninguna de tales condiciones fue necesaria (imprescindible) ni suficiente (causa) para aquel ejercicio. Pero es necesaria, si no suficiente, la condición de entender la política como creación de enemigos «territoriales» invistiéndolos de enemistades conceptuales, (sean éstas éticas, estéticas, hipotéticas, hipostáticas o lo que se te *kante*), y sus procedimientos complementarios de invención de aliados, y elección de armas legitimadas por la panoplia vigente en sus días: las que dirimieron la guerra a la barbarie, una ética de la ilustración y la etiqueta -o *etiqueta-del deber ser como uno* que pudo humillar a la hispanidad porque «*habla como un gallego*», o al *doctor* Lugones, y al *oficial de policía que se llamaba* Altr o Artl.

Aunque desde distintas perspectivas y en buenos libros ya tres mujeres dieron mejor cuenta que este precipitado art-y-culito de esas características del borgeo primario, ignorándolas, los borgeantes tardíos demandan el amor de sus amos tomando por enemigo al enemigo de su amigo del norte. Pero el Amigo Americano no necesita de borgerías para combatir a lo que concibe más como mercados a atender que como enemigos a derrotar.

Aquella vez cuando se habló de música para afirmar lo mismo no sucedió una vez. «*Aquella vez*» es el resumen que la memoria compuso con restos de tres o cuatro encuentros con cuatro o cinco parroquianos, siempre entre diez y doce de la noche, a lo largo de varios sábados de noviembre de 1995 y de otros sábados o vísperas de feriado durante el invierno de 1996, en Gandhi.

Circunstanciales disparadores de un bardeo -que siempre necesitó cambiar para mantenerse idéntico a través de los sábados- fue una vez la ponderación de Elvira Ríos como fuente del arte de chingar los acentos que «polaquizó» al primer Goyeneche. Otra, la verificación del acierto de Gardel cuando dictaminó que *Piazzolla tocaba el bandoneón como un gallego*. Hasta su muerte, Piazzolla repitió el relato de ese único testimonio del ídolo sin entender que había descubierto que arpegiando acordes y perpetuando bajos había importado al tango el pedal que fascina en las ejecuciones de gaiteros escoceses, gallegos y celtas en general: artistas dedicados al culto de una diferencia instrumental que sostiene una diferencia estética para representar una entidad étnica cuyos límites instrumentales y restricciones musicales excluyen la ternura pavota y la vulgaridad oportunista e imponen temas como el furor sexual, la embriaguez colectiva de alegría o de odio, y la marcha guerrera, temas que protegen al celta del riesgo de balar al influjo de versos de Ferrer. El bandoneón se interpreta sentado, con ademanes de modelar o de abrazar. La gaita de pie, con ademanes de sudar o de reducir a un cuerpo en el combate, se dijo aquella noche. Fue otro sábado cuando el bardeo arrancó de la comparación entre el habla que conmueve en la intervenciones de Luis Cardei y la dicción de Borges con su jadeo de acentos acuciados en el barrio del bar La Paloma donde se fusionaron la soberbia del cajetilla de Palermo, el canyengue peyorativo del hampa de Las Heras y el riguroso dictamen genealógico de la runfla del turf. Esa noche brindó las condiciones para la reflexión sobre la chatura de la borgería tipo *Escritor que Opina Embelleciendo la Opinión Pública* encuadrando bajo citas de «mentes» o «plumas» canonizadas por los cánones de la tele y los diarios concertaron en el curso de la semana anterior. Aquel sábado para convencer de este acierto a una manada de borgeantes lectores y redactores de suplementos culturales de matutinos bastó afirmar que los orígenes lingüísticos de la reflexión borgeana entre los irrisorios emuleros murieron sofocados por la lingüistería barthesiana, y contrastar lo dicho con la evidencia de que entre tanto desesperado por sorprender nadie supo advertir que la pareja central de nuestra escena política es producto del encuentro nominal de un superlativo masculino con un diminutivo femenino, referidos a identidades procedentes de campos profesionales dotados de prerrogativas tan extremas que están vedadas al común de las prácticas sociales: la milicia de la que procede el hombre, donde es virtuoso tratar la vida ajena o propia -como un valor subordinado, y la actuación, en cuya práctica es loable falsear la identidad de la persona y la finalidad de su accionar y donde a mayor eficacia del fraude mayor deleite de los destinatarios del ejercicio de cualquiera de las variantes del arte de representar que se imputa como profesión de origen a la mujer de la pareja. ■



# LEÓNIDAS LAMBORGHINI

## ¡ A ESCENA, MI GENERAL !

EL POETA AHORA ESCRIBE UNA OBRA DE TEATRO TITULADA **PERÓN EN CARACAS** DONDE RECREA AL LÍDER FUERA DEL BRONCE, CAPAZ DE QUEDARSE EN CALZONCILLOS SI TIENE CALOR A PESAR DE SU SEMEJANZA CON EL PADRE DE HAMLET QUE QUIERE VOLVER Y NO LO DEJAN. ESTE POCHO EVOCA AL DE LAS NOTAS ESCRITAS POR RODOLFO WALSH A SU RELATO «ESE HOMBRE»: («QUE EL HOMBRE SUFRE CON SU EXILIO», «QUE LA INTIMIDAD DEL HOMBRE ES IMPENETRABLE», «QUE NO SE PUEDE SABER LO QUE AMÓ, NI LO QUE DESPRECIA, NI LO QUE ODA, PORQUE LA REVELACIÓN DE CUALQUIERA DE ESOS SENTIMIENTOS ES CONTRARIA A LA POLÍTICA»...).

EL RETORNO POR LA FICCIÓN.

U n edificio de altos, nuevo, en la calle Laprida; abre el mismo Lamborghini, hasta el séptimo piso en silencio. Adentro, hasta un cuarto pequeño, atestado de carpetas, libros (poesía gauchesca, Macedonio Fernández, Stendhal, varios tomos de Proust, un libro del arquitecto Livingston, **Santa Evita**); el poeta no tiene computadora. «Casi no salgo de acá; acá leo y escribo; y si salgo es para ver a Hugo Savino y a Milton Rodríguez», dice.

—Sé que está escribiendo una pieza con Perón como protagonista...

—Efectivamente, se llama **Perón en Caracas**. Ahora, justo que hay un *revival*

POR  
PABLO E. CHACÓN

del gorilismo, que hasta se apoya en Eva para hacer ver que Perón era un reaccionario, un impuro. En fin... Pero no fue nada premeditado. Había terminado otras cosas -tengo un montón de inéditos, **Cantinelas**, **El saladero**, un diálogo que continúa la línea del **Fausto criollo**- y de pronto se presentó este tema, que parece que me faltaba.

—Después de *Eva Perón en la hoguera*.

—Que es de 1972 y hace unos años la representó Cristina Banegas. Este texto -el nuevo, el de Perón- tiene varias versiones,

a raíz de algunas observaciones que me hicieron, algunas de Nicolás Casullo y de otra gente, y creo que es la definitiva.

Como decía, se llama **Perón en Caracas**; es un monólogo donde el General habla para sí mismo, y habla también con la platea -que por ese mismo hecho (ser la platea) podría ser el pueblo-. En la pieza, Perón llega a Caracas un 14 de septiembre de 1956, es decir, a un año de su caída, en la segunda etapa de su exilio. Allí ocupa un departamentito, él mismo se presenta, dice dónde vive, la dirección, y empieza a hablar, como un hombre, un político, alguien que conoce la historia argentina; su andar -en esa escena- es de mucha ciclotimia, se ve que está shockeado por esa caída (la de 1955) y sentido, y que revisa las causas y las culpas que le podían haber cabido a él. Baraja todos esos análisis, todas esas elucubraciones, interrumpidas como por fogonazos del 17 de octubre, y de otros hechos puntuales, los bombardeos a la Plaza de Mayo, etcétera. Perón está solo ahí, en la puesta en escena -no aparecen diapositivas ni nada-, simplemente recuerda, ahí, entre cuatro paredes, y se producen reacciones, de rabia, de espanto mientras él se pregunta cómo hemos caído y por qué.

—¿Con qué materiales trabajó?

—La pieza está basada en la correspondencia entre Perón y John William Cooke; también se lo ve al General escribiendo -entre caídas de ánimo, superaciones, euforias, abatimientos-, se percibe claramente que está decidido a ejercer una acción contra la usurpación gorila y que está como tanteando el territorio de su regreso; se pregunta cómo podría suceder esto (el regreso a la Argentina) frente a un interlocutor, Cooke, que aparece por omisión. Cooke, que es un tipo brillante, al que Perón nombra como su delegado personal, su delfín -incluso en caso de muerte firma que nombra a Cooke su sucesor-. Yo fui muy amigo de Cooke.

Claro, era un intelectual, un intelectual al que, por ejemplo, Perón -en la pieza- le dice: «Sí, pero el enemigo también juega», porque en el General se unificaba el intelectual, el político, el pragmático, el teórico, el que veía más allá (*hace un gesto*) y que se podía equivocar, como cualquiera, pero que tenía ese manejo de la realidad y de los hombres metidos en política.

—Cooke era el otro lado del peronismo tenebroso.

—Yo me acuerdo de que el planteo de Cooke era «huelga general por tiempo indeterminado, avión negro y usted, General, está acá...». ¿Cuántos años pasaron de eso? Y Perón le dice: «Mire Cooke, para nosotros, que estamos decididos a llevar el conjunto del pueblo al poder otra vez, no hay mayor peligro que el espíritu revolucionario de la pequeño-burguesía»; esto es muy fino, porque el drama que tiene el peronis-

POLÍTICAS  
DE LA  
MEMORIA



JOSEFINA DARRIBA

mo en una segunda etapa, la del regreso, es que debe absorber, no a los hijos del obrero peronista sino a los hijos de la clase media, lo cual fue un verdadero drama. Ese espíritu revolucionario del que se habla en la pieza era forzar las condiciones.

—¿Qué quiero decir? Que Perón es un realista no un romántico. Ahí tenemos, por un lado, un hombre lúcido que veía las cosas como las ve un intelectual, y frente a él un hombre político, realista, que le estaba diciendo que el enemigo también jugaba. Y vaya si jugó; y todavía sigue jugando, la locomotora sigue dando marcha atrás y se ve que del '55 a esta parte siguió jugando, con distintos protagonistas, hasta llegar a lo que hemos llegado.

—¿Cuánto dura la pieza?

—Es esa hora o esa hora y media en la que Perón elucubra y replantea situaciones, a miles de kilómetros de distancia, con un hombre que le era fiel y le fue fiel toda su vida (Cooke); haciendo de peón en el tablero de una política argentina que estaba ejercida por lo que él llamaba «la fuerza, el derecho de las bestias». Perón los llamaba brutos, nunca menos.

Es una estancia interesante de un Perón que todavía no ve bien por dónde pero ya está buscando, y que ya se plantea críticamente algunos errores... Por eso dice -en algún momento- que la madre de todos los fracasos es la improvisación. Entonces se larga a dar directivas para que se vayan coordinando las acciones que posiblemente provoquen el regreso, que él no lo ve inmediato.

—¿Y el formato de la obra?

—Tiene alguna partecita en verso, pero la forma en que yo trabajo es la mezcla; tiene partes que saqué de la correspondencia, otras son inventos. Pero hay que aclarar: no está la estatua de Perón sino que lo que busqué es otra cosa, por ejemplo... si tiene calor se saca los pantalones y queda en calzoncillos, o se saca la camisa y queda en camiseta. Está solo en esa

pieza, entre cuatro paredes, y siente la soledad, tiene la sensación de que habla hacia nadie, de que las palabras rebotan en las paredes, y entonces se crea un interlocutor. Perón conversa, murmura, habla con ese compañero imaginario y le explica la situación argentina de ese momento y cuál sería el camino para salir del atolladero.

—Perón en 1997...

—Claro, la pieza no es inocente, manda señales constantemente hacia el presente. Fíjese: estamos en 1956 y de repente hay un salto en el tiempo; desde la platea, cuando va a terminar el monólogo alguien grita ¡fuera, usted ya fue!... Hasta ese momento estábamos

en el '56, pero de pronto estamos en el presente.

—¿En qué otros políticos pensó, pensaba, mientras escribía?

—En quiénes pienso, en realidad... Me interesa mucho lo que dice Ezequiel Martínez Estrada, que no era ningún peronista, con respecto a Rosas, cuando parece que este hombre (por Martínez Estrada) había empezado a dar la vuelta y a ver las cosas desde otro ángulo, cosa que también le pasó a Alberdi, por supuesto por fuera de los fanatismos de la hora, de los apasionamientos: tenés un Alberdi y otro Alberdi, el que le da la razón a Rosas, con el asunto de la Constitución... Una Constitución unitaria, que dice, explícitamente, que se adoptará un sistema federal, es la esquizofrenia total... todo esto es una continuidad. Volvamos. Martínez Estrada dice que hasta que no nos expliquemos la figura de Rosas, los argentinos no sabremos de dónde venimos, en dónde estamos parados ni hacia dónde vamos.

La Argentina -según Alberdi- es un país que no aguanta la verdad. Él dice: «No hay verdad que valga para los argentinos», no

queremos la verdad; es lo que decía Dantón, la verdad, la amarga verdad, no la queremos, la reprimimos, porque hay una gran mentira que viene como una bola de nieve desde 1810 hasta ahora. A mí me la vendieron cuando era chico, en el colegio, estaban los buenos, los malos, y así estamos... La verdad tiene claroscuros, no es buena o mala, no es folletinesca, es una mezcla, esa mezcla, los argentinos, no la queremos, no, preferimos civilización o barbarie. Alberdi (acaso la mente más lúcida que tuvo este país) decía que a Sarmiento -debajo del frac- se le veía el chiripá, ¡y si no no hubiera podido escribir **Facundo!** Finalmente es chupado por ese personaje. Sarmiento escribe: «*Sombra terrible de Facundo voy a evocarte*», y mi pieza termina con la sombra de Perón mostrándose, quiere volver y no lo dejan, un poco como el padre de Hamlet, que se aparece, habla y no lo entienden; los que están en la platea -los que tienen el papel de opositores-, ésos sí le contestan: usted terminó.

—Entonces el eje...

—El eje de la pieza podría ser ése: hasta que no nos expliquemos las figuras de Rosas, Yrigoyen y Perón (que exceden la cuestión de los partidos políticos) podríamos suscribir lo que dice Martínez Estrada, calcado, porque ellos -cada uno a su manera- representan esa otra parte del pueblo que la historia liberal o neoliberal quiere ocultar. Es decir, Perón grita en un momento de la pieza: «¡*Quieren una democracia sin pueblo!*», y yo ésa la viví, «los negros», «los cabecitas», «los negros soretos», etcétera.

—¿Cómo se explica usted el retorno, para llamarlo de alguna manera, de Eva?

—Le decía, hay un *revival* que ahora se focaliza en la figura de Perón como autor de todos nuestros males, de todos; por ahí se le reconoce la acción social... Y entonces se crea una figura como Eva, a quien Perón creó, a la que Perón le abrió las puertas de la historia, con la que Perón se casó siendo lo que decían que era, malquistándose con todos sus amigos, los que lo tenían como el niño mimado del Ejército; anda con una puta -decían- y es más: se casó con una puta. Había que tener unos cojones y una grandeza moral... Después me preguntan por el renunciamiento... y ya en el momento en que Evita dice: «*Fanática, para mí una sola clase, los obreros*», bueno, ahí cagamos, porque el experimento era una conciliación de clases. Pero eso lo dice en **La razón de mi vida, y Eva Perón en la hoguera** es una reescritura de **La razón...**, en un lenguaje medio inverosímil, todo troquelado, todo roto, todo puntuado, como pulverizado, y sin embargo se arma, y se arma al final, como me gustan a mí las cosas.

Pero hay que decirlo: Eva -si no fuera por Perón- hubiera quedado como una santa que repartía máquinas de coser; lo que pasó es que esa mujer tuvo poder político, y eso fue gracias a Perón. Yo veo que ahora se rasgan las vestiduras, no quiero hacer nombres, pero Alan Parker hizo lo que hizo y ya sabían lo que iba a hacer, si sabían lo que era la ópera y le dieron el balcón igual... El gringo se defiende, esto es ficción y lo otro, no sé. Yo no la voy a ver porque hay nomás muero de un infarto.

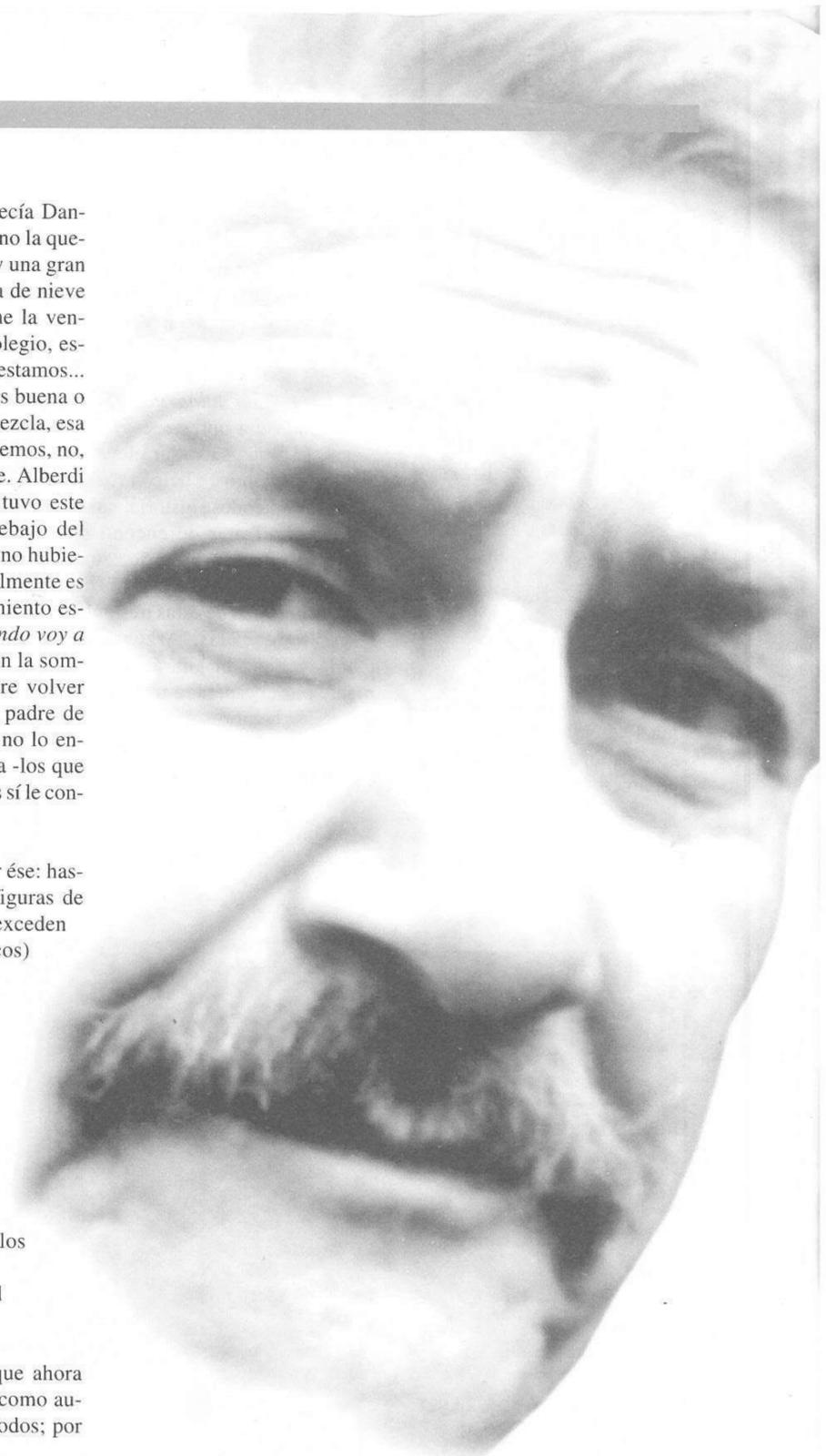
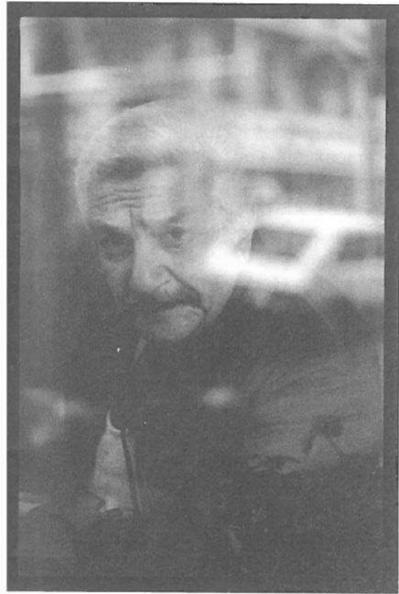
—Bueno, algo para el final...

—Una preguntita: ¿quién está haciendo el arte hoy? Los empresarios, una vieja de mierda que no sabe nada de nada y la tenemos en la pirámide, rodeada de todos los *mediocritos* que están ahí, qué se yo, porque están ganándose el pan y dando mil dólares, dos mil por allá... ¿Vos sabés lo

que sería el Fondo Nacional de las Artes con la guita que entra?

Para salir del circuito, yo mismo no tentarme y agachar la cabeza... Mire, vamos a hacer un reportaje y después sale cualquier cosa. A los periodistas hay que tratarlos, como decía el Colorado Ramos, con amianto, con guantes de amianto, y efectivamente después ponen lo que quieren, te hacen la truchada, no hay que darles pelota con los reportajes. El periodismo es un poder, hace rato que es el primer poder... y entonces la gente actúa con miedo, ¿cómo no les voy a dar un reportaje? Yo soy un muerto poético, no aparezco más, no me publica nadie. Hoy el periodismo cultural es un desastre, acá los buenos no nos juntamos nunca, pero ellos sí que se juntan. Digo: lo mejor es el silencio. Uno de los males del arte argentino -y creo que del arte occidental- es el énfasis, un arte para conmover, para sacar de las casillas, para lograr sobre el que lo recibe una especie de catarsis. Se ha llegado al efectismo más burdo, películas donde la gente va a ver los efectos especiales. El estilo que ha triunfado es tipo Sabato, ese énfasis... la vena hinchada. ■

«El año pasado estaba en Cuba, ahí en la casa de los escritores, yo era jurado de un concurso. Estaban Retamar y otros y de pronto, cuan largo es, entró Castro con **Santa Evita** en la mano y se acercó hasta mí. Me preguntó qué pensaba del libro. Le dije que era una cagada, ¿qué le iba a decir? Y eso que lo tengo dedicado. ¿Sabés lo que me dijo Castro? 'Y encima le puso la fajita (haciendo una mueca), y encima le puso la fajita.' (La fajita es una faja que recubría el libro con una frase de un íntimo amigo de Castro, Gabriel García Márquez, que dice, más o menos, 'Éste es el libro que yo siempre quise escribir'.)»



## TEATRO

Sábados de abril a las 22.30 hs.

### LAS GUARANIS DE EMETERIO CERRO.

UNA REALIDAD LÍRICA  
INTERPRETADA POR  
ROBERTINO DI, ROBERTO  
LÓPEZ Y ALEJANDRO RIZZO,  
CON ESCENOGRAFÍA  
Y VESTUARIO DE  
RODOLFO SANZ.

(COMPAÑÍA LA BARROSA)

Las guaranis es el tema principal de la conferencia que tres mujeres de edad avanzada de la Rama Femenina de un popular partido darán al público tratando de argumentar cómo ha sido criada la raza de los indios guaraníes, valiéndose del paralelo de la historia de Buda recreada en la me-

sopotamia argentina, con sus mitos y tradiciones. «Magia, espíritu y vida ordinaria» dirán al posesionarse de sus rituales y creencias. Más también reflexionarán: «En todos los pueblos, aún en los más desgraciados, siempre hay un milagrito...», no resignándose a opresiones y olvidos. El Buda salvador elevará sus brazos como en balcón rosado, confundiendo historia, mito y leyenda. Tratar de encontrar una justificación histórica, un porqué, un motivo de esperanza es la ardua tarea de estas tres mujeres almidonadas. Argentina, Chola y Pepa brindarán finalmente por el esperado reencuentro de los hombres.

COMPANÍA LA BARROSA  
Entrada: \$5.  
Corrientes 1551, 1 piso,  
TE: 374-7501.



## CINETECA VIDA

ABRIL

### CICLO MARGUERITE DURAS

VIERNES 4

India Song

DOMINGO 6

Natalie Granger

VIERNES 11

Natalie Granger

DOMINGO 13

India Song

### CICLO ALAIN ROBBE GRILLET

VIERNES 18

L'Eden et apres

DOMINGO 20

L' home qui mente

VIERNES 25

L'inmortelle

### CICLO JEAN RENOIR

DOMINGO 27

Boudu sauve des  
aux

MAYO

VIERNES 2

Toni

DOMINGO 4

Les bas fonds

Todas las funciones:  
20.30 hs.

Abonos: \$10 (5 funciones).



«Marguerite Duras sabe lo que yo sé sin mí», dijo alguna vez, admirado, el psicoanalista Jacques Lacan. Y realmente esta mujer menuda que se disimula tras una falda recta, una polera lisa y un chaleco negro sabe tanto del deseo, de la pasión, incluso de aquellas que nos dejan al borde de la muerte, que es imposible abordar un libro suyo como cualquier otro. En el interés por Duras podemos reconocer en seres aparentemente sometidos a un orden estable, a la defensa un poco severa de la familia, el trabajo y los bienes (es decir el justo medio de todo) un deseo de aventura, de nostalgia por la desesperación amorosa y un abismo inestable que no se puede medir con el de la PC. Sería caprichoso decir que los libros de Duras -El dolor, El Vicecónsul, El mal de la muerte, Moderato Cantabile- atraen más a los hombres que a las mujeres, pero donde ellas encuentran una familiaridad a veces angustiante con sus «raptos», ellos buscan un misterio que se les escapa. Duras ha filmado con el mismo talento con que ha escrito pero sin limitarse a hacer traducciones de una zona a otra. India Song o Natalie Granger han sido el caballito de batalla de las vanguardias de Cahier du Cinema a quien la estética de Duras viene como anillo al dedo. Nacida en 1914 cerca de Saigón y desaparecidas Marguerite Yourcenar y Simone de Beauvoir, Marguerite Duras tardó unos obstinados años en seguirlos. Era la última gran vieja, quizá la más moderna.

M. M.



Alain Robbe Grillet.

Fuera de las novelas: películas baratas y de pocos recursos.

