

# La Gandhi

## ARGENTINA

ROSA  
ECHAVARREN  
MUSCHIETTI  
IGLESIA  
MOLLOY  
BLAUSTEIN  
ROZITCHNER  
GINSBERG  
CERRUTI  
P. SMITH  
SAID  
CELLA  
CARRERA  
TABAROVSKY  
CERRO  
HEER  
MARTINI REAL  
AMADO  
COHEN  
URIARTE  
MANGIERI  
PIZARNIK  
JOPLIN  
GUSMÁN  
CANGI  
MIZRAJE  
ALACAHAN  
GRÜNER  
GONZÁLEZ  
FOGWILL  
SAAVEDRA  
BAIGORRIA  
CROCCI  
MAYER  
ABBATE  
CHEJFEC  
SCHIAVI  
JOYCE

# LOS VÍA CRUCIS DEL CUERPO

CYBORGS, MUTANTES  
Y OTROS DIFERENTES.  
LA ANTROPOLOGÍA  
FORENSE COMO  
FUNCIÓN SIMBÓLICA.  
UNA LECCIÓN DE ANATOMÍA.  
ELOGIO DE LA CLONACIÓN. LA REVISTA  
HUSTLER: DESEO (MASCULINO)  
Y ASCO (FEMENINO). SHOPPING DE  
PRÓTESIS. 5000 DÓLARES EN TATUAJES.

LA HERENCIA CULTURAL DEL PROCESO  
ARTE ANDRÓGINO  
(ESTILO VERSUS MODA)

C. E. FEILING, A SU MANERA

## ARTE

**Sobre Turner.**

JOHN RUSKIN.  
UNAM. \$ 15.

**Crítica de la estética idealista.**

PETER BÜRGER.  
Edit. Visor. \$ 28.

**El Ojo.**

**Buñuel, México y el Surrealismo.**  
Conacul. \$ 22.

**Salones y otros escritos sobre arte.**

CHARLES BAUDELAIRE.  
Edit. Visor. \$ 29.

## CLÁSICOS

**La Ilíada - libro I/XII- (Edición bilingüe).**

HOMERO.  
UNAM. \$ 15.

**De la invención retórica.**

CICERÓN.  
UNAM. \$ 15.

**Elementos de Geometría III-V.**

EUCLIDES (versión de José Álvarez Laso).  
UNAM. \$ 10.

## COMUNICACIÓN

**Manual de periodismo.**

V. LEÑERO / C. MARIN.  
Edit. Grijalbo. \$ 15.

## DERECHO

**Justicia Penal y transición democrática en América Latina.**

JOSÉ MARÍA RICO.  
Edit. Siglo XXI. \$ 39.

**Kelsen y los marxistas.**

OSCAR CORREAS.  
Edit. Coyoacán. \$ 22.

## DERECHO POLÍTICO

**¿Qué es una Nación?**

ERNESTO RENAN.  
Centro Est. Constitucionales. \$ 8.

**La justicia social en el Estado liberal.**

BRUCE ACKERMAN.  
Centro Est. Constitucionales. \$ 35.

**Antimaquiavelo o refutación del príncipe de Maquiavelo.**

FEDERICO II DE PRUSIA.  
Centro Est. Constitucionales. \$ 32.

## ECONOMÍA

**Historia del pensamiento económico heterodoxo.**

DIEGO GUERRERO.  
Edit. Trotta. \$ 25.

## EDUCACIÓN

**Pedagogía de la autonomía.**

PAULO FREIRE.  
Edit. Siglo XXI. \$ 12.

**La Universidad europea y americana desde 1800.**

S. Rothblatt / B. Witrock (compiladores).  
Edit. Pomares Corredor. \$ 34.

**Interpretación de la discapacidad.**

Barry M. Franklin (compilador).  
Edit. Pomares Corredor. \$ 31.

**Programas de animación sociocultural. Tres instrumentos para su diseño y evaluación.**

Edit. Narcea. \$ 27.

**Juegos de interacción. Teoría y praxis de los juegos de interacción.**

KLAUS W. VOPEL.  
Editorial CCS. \$ 24.

**Educación de los niños en dos culturas.**

URIE BRONFENBRENNER.  
Edit. Visor. \$ 18.

## FILOSOFÍA

**Migajas filosóficas o un poco de**

## filosofía.

SOREN KIERKEGAARD.  
Edit. Trotta. \$ 15.

**La experiencia filosófica de la India.**

RAIMON PANIKKAR.  
Edit. Trotta. \$ 19.

**La segunda mitad de ser tiempo.**

**Sobre los problemas fundamentales de la fenomenología de Heidegger.**  
FRIEDRICH - WILHELM VON HERMANN.  
Edit. Trotta. \$ 19.

**Dialéctica del Iluminismo.**

MAX HORHEIMER - T. ADORNO.  
Edit. Sudamericana. \$ 15.

**Mal de archivo.****Una impresión freudiana.**

JACQUES DERRIDA.  
Edit. Trotta. \$ 18.

**Tratado de hermenéutica analógica.**

M. BEUCHOT.  
UNAM. \$ 15.

**Del yo al nosotros.****Lectura de la fenomenología del espíritu de Hegel.**

RAMÓN VALLESPLANA.  
Edit. PPU. \$ 31.

**Filosofía de la posmodernidad.****Crítica a la modernidad desde América Latina.**

SAMUEL ARRIARÁN.  
UNAM. \$ 15.

**Ciudad de la memoria.****Infancia de Walter Benjamin.**

MANUEL E. VÁZQUEZ.  
Edit. Alfons el Mananim. \$ 11.

**Dialéctica erística,****el arte de tener razón, expuesta en 38 estratagemas.**

A. SCHOPENHAUER.  
Edit. Trotta. \$ 13.

**Estudios sobre mística medieval.**

HEIDEGGER.  
Edit. Siruela. \$ 32.

## FILOSOFÍA / POLÍTICA

**Las verdades nómadas.****Por nuevos espacios de libertad.**

TONY NEGRI - FELIX GUATTARI.  
Edit. Gakoa. \$ 19.

**Teoría crítica.****Posmodernismo, intelectuales y la guerra del Golfo.**

CHRISTOPHER NORRIS.  
Edit. Univ. de Valencia. \$ 19.

**Educación moral, posmodernidad y democracia.****Más allá del liberalismo y del comunitarismo.**

JOSÉ RUBIO CARRACEDO.  
Edit. Trotta. \$ 19.

## HISTORIA

**Aproximación a la historia del Comunismo.****Biografía de una frustración.**

GABRIEL GARCÍA VOLTÁ.  
Edit. PPU. \$ 22.

**Política y pensamiento político en Japón 1868-1925.**

Michitoshio / Knaut / Tanla (compiladores).  
Colegio de México. \$ 15.

**Política y pensamiento político en Japón 1926-1982.**

Michitoshio / Knaut / Tanla (compiladores).  
Colegio de México. \$ 15.

**La «nueva» historia cultural: la influencia del posestructuralismo y el auge de la interdisciplinariedad.**

Ignacio Olabárrri / F. J. Caspistegui (directores).  
Edit. Complutense. \$ 29.

**Los ideales del Mediterráneo.****Historia, filosofía y literatura en la cultura europea.**

Georges Duby (director).  
Edit. Icaria. \$ 36.

**Liberalismo, fascismo o**

## socialdemocracia.

**Clases sociales y orígenes políticos. De los regímenes de la Europa de entreguerras.**

GREGORY M. LUEBBERT.  
Prensas Universitarias de Zaragoza.  
\$ 52.

**La formación de las almas.****El imaginario de la República en el Brasil.**

JOSÉ MURILO DE CARVALHO.  
Univ. Nacional de Quilmes. \$ 18.

## LITERATURA / ENSAYO

**De Acteón a Zeus.****Temas sobre la mitología clásica en la literatura, la música, las artes plásticas y el teatro.**

ERIC M. MORRMANN Y WILFRIED UITTERHOEVE.  
Edit. Akal. \$ 32.

**Curso de literatura rusa.**

VLADIMIR NABOKOV.  
Ediciones B. \$ 15.

**Curso de literatura norteamericana.**

VLADIMIR NABOKOV.  
Ediciones B. \$ 15.

**Narrativa vanguardista hispanoamericana.**

HUGO J. VERANI.  
Edit. Del Equilibrista -UNAM-. \$ 19.

**Inmediaciones de Van Gogh.**

RENÉ CHAR.  
UNAM. \$ 7.

**Trazos.**

OCTAVIO PAZ.  
Edit. Del Equilibrista. \$ 18.

**Paul Valéry : La aventura de una obra.**

JEAN-MICHEL REY.  
Edit. Siglo XXI. \$ 19.

**Walden.**

HENRY DAVID THOREAU.  
UNAM. \$ 15.

**Cartas luteranas.**

P. PAOLO PASOLINI.  
Edit. Trotta. \$ 17.

## LITERATURA / NARRATIVA

**La pianista.**

ELFRIEDE JELINEK.  
Edit. Mondadori. \$ 31.

**La cripta de los Capuchinos.**

JOSEPH ROTH.  
Edit. Sirmio. \$ 22.

**La canción de Bernadette.****Historia de las apariciones de la Virgen de Lourdes.**

FRANZ WERFEL.  
Edit. Arvaz. \$ 29.

**En la oscuridad.****Relatos satíricos en la Rusia Soviética 1920-1930.**

Edit. Trotta. \$ 28.

**Paseo de la reforma.**

ELENA PONIAOVSKA.  
Edit. Plaza y Janés. \$ 17.

**Monogatari.**

ANDRÉS EHRENSHAUS.  
Edit. Mondadori. \$ 19.

**Pushkin. Diario secreto 1836-1837.**

ALEXANDER SEGEEVICH.  
Edamex. \$ 19.

## POESÍA

**Breviario - Poética.**

GOTTFRIED BENN.  
Edit. Península. \$ 17.

**El oficio de poeta.**

CESARE PAVESE.  
Univ. Iberoamericana. \$ 9.

**Emergencias, resurgencias.**

HENRI MICHAUX.  
UNA M. \$ 9.

**La bruma y otros elementos.**

OSCAR W. MILOSZ.

## UNAM. \$ 7.

**Cinco grandes odas.**

PAUL CLAUDEL.  
Edit. Siglo XXI. \$ 24.

**Poemas (edición bilingüe).**

JEAN COCTEAU.  
Edit. Letras Vivas. \$ 14.

**Personae.**

EZRA POUND.  
Edit. Domés. \$ 19.

## POLÍTICA / SOCIEDAD

**Secretos, mentiras y democracia.**

NOAM CHOMSKY (entrevista por David Barsamian).  
Edit. Siglo XXI. \$ 14.

**Gobiernos y partidos en América Latina.**

**Un estudio comparado.**  
CESAR CANSINO (coordinador).  
Edit. Centro de Estudios de política comparada. \$ 15.

**Estado y sociedad en el África actual.**

**Peter Ayang' Nyong'o.**  
Colegio de México. \$ 15.

**Yugoslavia y los ejércitos.****La legitimidad militar en tiempos de genocidio.**

XAVIER AGUIRRE ARAMBURU.  
Edit. Los libros de la catarata. \$ 24.

**Por un progreso incluyente.**

CARLOS FUENTES.  
Inst. Estudios educativos y sindicales de A. Latina. \$ 15.

## RELIGIÓN

**Desarrollo histórico e ideas básicas de la Cábala.**

GERSCHOM SCHOLEM.  
Edit. Riopiedras. \$ 39.

**Bhagavad Gita. Con los comentarios de Sankara.**

EDICIÓN DE CONSUELO MARTIN.  
Edit. Trotta. \$ 26.

**Ecología: grito de la tierra, grito de los pobres.**

LEONARDO BOFF.  
Edit. Trotta. \$ 21.

## SOCIOLOGÍA / ESTUDIOS CULTURALES

**Políticas sociales en Europa.**

**Revista N° 2 -Junio 1997-**  
Edit. Hacer. \$ 21.

**La democratización fundamental.****El populismo en América Latina.**

CARLOS M. VILAS (compilador).  
Conacul. \$ 12.

**La política del modernismo.**

RAYMOND WILLIAMS.  
Edit. Manantial. \$ 19.

**Introducción a la teoría de sistemas.**

NIKLAS LUHMANN.  
Univ. Iberoamericana. \$ 17.

**Capital cultural, escuela y espacio social.**

PIERRE BOURDIEU.  
Edit. Siglo XXI. \$ 14.

**La metamorfosis de la cuestión social, una crónica del salariado.**

ROBERT CASTEL.  
Edit. Paidós. \$ 34.

**La rebelión zapatista y la autonomía.**

HÉCTOR DIAZ-POLANCO.  
Edit. Siglo XXI. \$ 22.

**Marxismo analítico.**

PAULETTE DIETERLEN.  
UNAM. \$ 17.

**La reestructuración productiva como modernización reflexiva.****Análisis empírico y reflexiones teóricas sobre «la sociedad de riesgo».**

LUDGER PRIES.  
Univ. Autónoma Metropolitana. \$ 16.



Bestiario por Daniel Schiavi .....	3
<b>EDITORIAL</b> .....	4
Una lección de anatomía por Nicolás Rosa .....	5
<b>EL LIBRO QUE VENDRÁ</b>	
Como gustéis.	
Arte andrógino: estilo versus moda por Roberto Echavarren .....	6/7
Loba azul es mi nombre por Delfina Muschietti .....	8
<b>STOCK</b>	
Habla, memoria por Cristina Iglesia.	
Sobre Acto de presencia de Sylvia Molloy .....	9
La muerte del alma por Eduardo Grüner.	
Sobre La cosa y la cruz de León Rozitchner .....	10
Evangelismo precoz por Horacio González.	
Sobre Herederos del silencio de Gabriela Cerruti .....	11
Poner un grillo por Damián Tabarovsky.	
Sobre El vespertino de las parcas de Arturo Carrera.	
Moreira cibernético por Guillermo Saavedra.	
Sobre Cruz diablo de Eduardo Blaustein .....	12
El bocadito por Emeterio Cerro.	
Sobre Giacomo de Joyce .....	13
De cyborgs y otras diferencias por Ana Amado.	
Sobre Ciencia, cyborgs y mujeres de Donna Haraway y	
La herejía lesbiana de Sheila Sheffries .....	14/15
De lo real a lo real por Marcelo Cohen.	
Sobre Indagación del bien de Kitaro Nishida.	
Un matriarcado de la gramática por Tamara Kamenszain.	
Sobre Apariciones de Margo Glantz .....	16
El gesto del comienzo por Florencia Abbate.	
Sobre Un fuego desconocido de Patti Smith .....	17
Amateurs sin cinismo por Susana Cella.	
Sobre Representaciones del intelectual de Edward W. Said .....	18
<b>DISCO RÍGIDO</b>	
C. E. Feiling, a su manera .....	19/20/21
La herencia cultural del Proceso por Fogwill .....	22/23
<b>LA VUELTA AL MUNDO</b>	
Allen Ginsberg en viaje de ida por Osvaldo Baigorria y Tamara	
Kamenszain .....	24/25
El deseo (masculino) y el asco (femenino) por Laura Kipnis.	
Sobre Hustler .....	26/27/28
<b>MACEDONIA</b>	
5000 dólares en tatuajes por Paula Crocci y Mariano Mayer .....	28 /29
Shopping de prótesis .....	30
En defensa de la clonación por Claudio Uriarte .....	31
<b>EDITOR EN JEFE</b>	
José Luis Mangieri: «La historia, que es mujer, nos metió los cuernos» 32/33	
<b>HABLANDO DE OTRA COSA</b>	
Peer Raben: el músico que corroe el alma por Hayrabet Alachan .....	
33	
<b>MILITANCIAS</b>	
La antropología forense como función simbólica .....	
34/35	
<b>ENTRE NOS</b>	
Luis Gusmán: Escribir como a quien le pican las manos por	
Adrián Cangi y María Gabriela Mizraje .....	36/37
<b>LA MESA DE LUZ</b> .....	
38/39/40	

## BESTIARIO

**E**ra una pelotudez. Escribir «era una pelotudez» era una pelotudez. Así lo entendió y lo puso. «Estaba en bolas cuando salí» como «estaba en llamas cuando me acosté» (Charly García) era una pelotudez más. Pero tal cual. Estaba en bolas cuando salí. Desnudo. Desangelado.

Seco de espíritu. Así que me arrimé a la Gandhi, como quien va a Modart a vestirse. Porque la Gandhi viste, en su paisajismo; su trasiego de gentes; sus refinados libros (y también cargantes, sí), (o necesarios), (pesados pero deseables); su vago peronismo rampante -una actitud tipo: nosotros somos los que soportamos la acción y nuestra capacidad muerta o latente de acción limita la irradiación excesiva del libro, su boludez, su vano ornamento. ¡Lección para nosotros, huestes de la orfandad política!—.

Pese a todo necesitaba un libro. Ese libro que quizá no será leído pero que con sólo tenerlo ya nos pasa su sapiencia (el hombre se reconoce en sus objetos, diría Marcuse.) (Así es la magia pedestre de los días: un rápido préstamo de significados, un pase de manos... y ya: compro la Ética Nicomaquea y soy Aristóteles, compro De la Guerra y soy Clausewitz, compro Velocidad y soy Virgilio y si miro al Cielo soy astrónomo. ¡Voilá!)

En bolas, como esquiando en una pista de cultura, vi sentado a David Viñas (cuyas marcaciones con birome en el diario La Nación son ya famosas y coleccionables). Viñas leyendo. Viñas charlando. Viñas siempre ornado de chuchis y mamitas de alto impacto. Más allá un muchacho (dicen que matemático) manipulando unas maderitas para corporizar un polinomio raro. Acullá, un triángulo de hombres, Casullo, Foster y Kaufman, ensimismados con un Pneuma (si yo patinaba por la cultura, ellos navegaban por el Rin). Un cuadro con la foto de Zapata. ¡Aranenso jasé! -una puteada en armenio. Un serpentario donde se exhiben libros. Un señor llamado Alacahan (foro). Y allá, clavando un taco en el piso y dando una media vuelta, Elvio Vitali (culpable de todo este tinglado). Claro, sonaba un tango. Él ideologiza: «Tango, Fútbol, Europa, Sur, Peronismo=Episteme». «Los libros fundamentales no pasan de 50.» «No al mailing, no al marketing, no al choping, no al interneting. Que la gente salga, se encuentre y se toque. Después hablamos.» Y así.

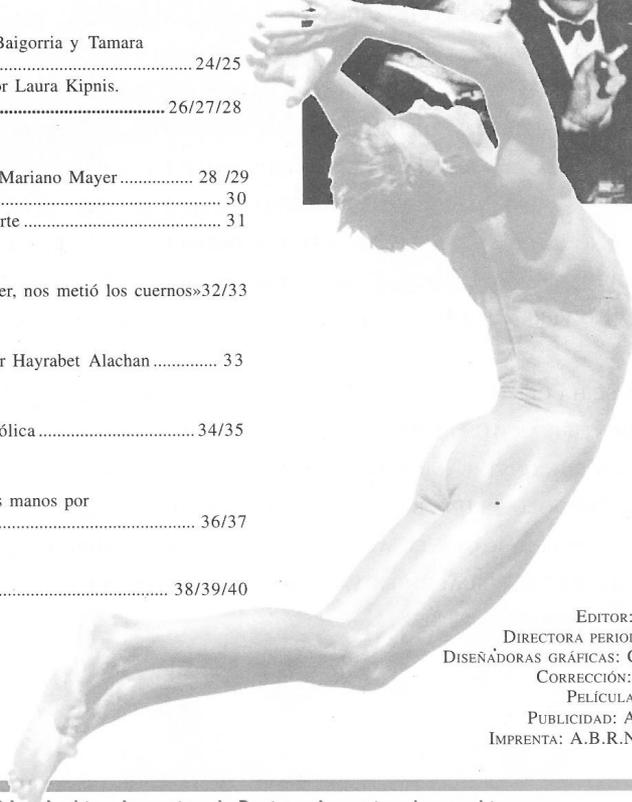
La marplatense que escribía novelas de amor, Filipelli (cine), Marcelo Cohen (siete libros), Caruso (poeta y rockero), la hermana de Nicolás Redondo, X (profesora de italiano), X (estudiante de chino), Camila Villamil (tango), Garrido, Serrano, Díaz (editores), Saavedra, Guebel, Lamborghini, Heer, Villalba (letras), Enrique Marí (pensamiento), Karp (foto), Agresti (cine), etcétera.

Gente. Y también UFOS, que los hay (memorable Mangangá).

Dicen que la cultura es conversación (más que Academia y Monumento) y que de estos potingues salen los héroes y los años de bonanza. O de poderosas fábricas de intelecto, o de nubecillas de autodidactas, bohemios, parásitos y solitarios misóginos. O de ambos, en alegre encuentro. Ya sea un juez de la Corte que baja de un Civic o un pelafustán adolescente en bici (que es un idealismo a pedal), ya sea una monja progre o un plomero místico, todos confluyen azorosamente a mirar, a enterarse, a ver qué pasa en este pequeño patio de la ciudad.

Vi un libro al fin, de entre todos los libros: El ombligo como centro erótico de Gutierre Tibon. Lo compré, pensando para mí mismo: «Antes el ombliguismo era una enfermedad burguesa». ■

DANIEL SCHIAVI



EDITOR: Elvio Vitali.  
DIRECTORA PERIODÍSTICA: María Moreno.  
DISEÑADORAS GRÁFICAS: Carmen Piaggio, Marina Rainis  
CORRECCIÓN: Andrea Gutiérrez.  
PELÍCULAS: Proyección.  
PUBLICIDAD: Analía Monner Sans.  
IMPRENTA: A.B.R.N. Producciones Gráficas.

LA GANDHI SALE CUANDO QUIERE -ESO EXPLICA QUE ESTE NÚMERO SEA CAPRICIOSAMENTE SIETEMESINO- Y SIN SAQUITO SOBRE LOS HOMBROS A PESAR DE LAS RECOMENDACIONES DEL POETA NÉSTOR PERLONGHER QUE LE VATICINABA UN SEGUNDO H, CONFIADA EN QUE PRONTO SE ELIMINARÁN LOS EDICTOS POLICIALES Y A PESAR DE LA CREACIÓN DEL ORGANISMO QUE LLEVA LA EQUÍVOCA DENOMINACIÓN DE CENTRO DE COORDINACIÓN E INTELIGENCIA COMÚN QUE, GRACIAS A DIOS, NO TIENE ATRIBUCIONES DE ENTE DE CALIFICACIÓN PARA EVALUAR O SANCIONAR CUERPOS DE PAPEL.

LOS VÍA CRUCIS... ALUDEN MENOS A UNA DIMENSIÓN TRÁGICA QUE A UN RECORRIDO EN EL QUE SE PRIVILEGIAN CIERTOS PUNTOS DE ANCLAJE. QUIZÁ NO RESULTE OBVIO ACLARAR QUE LAS POLÍTICAS DE LA MEMORIA -INSISTENCIA DEL NÚMERO ANTERIOR- INCLUYEN VÍA CRUCIS DE LOS CUERPOS Y QUE ÉSTOS, A SU VEZ, IMPLICAN CIERTAS POLÍTICAS DE LA MEMORIA. ESCRIBIMOS EN ESE MISMO NÚMERO QUE CIERTO DEBATE CONTINUARÍA. DEBERÁ BUSCÁRSELO ENTRE LÍNEAS, EN OTRAS REVISTAS -EL OJO MOCHO O CONFINES- QUE LA GANDHI OFRECE EN LOS ESTANTES PRIMERIZOS DE SU SALÓN CORREDOR O PONIENDO LA OREJA CONTRA CUALQUIER MESA DEL BAR, GUIÁNDOSE POR LA VEHEMENCIA DE LOS TONOS Y LOS LANCES RETÓRICOS DE LOS CONtertulios, LO MISMO QUE POR LOS BALBUCEOS INCÓMODOS O LOS SILENCIOS ABSTEMIOS.

EL CUERPO ARGENTINO POR EXCELENCIA PARECE SER, COMO INDICA EL TEXTO QUE SE ENCUENTRA A LA DERECHA DEL LECTOR, EL SUSTRÁIDO EN SU FORMA FINAL. EVITA A TRAVÉS DE SU PASADO DE CADÁVER NÓMADE, EL CHE, ROSAS Y SUS CORRELATOS DE RAPTO, OCULTAMIENTO E INSCRIPCIÓN FUERA DEL TERRITORIO NACIONAL HARÍAN A UN ESTILO. NUESTRA LITERATURA ES RENUENTE AL CUERPO ERÓTICO Y A LA ESCATOLOGÍA FESTIVA. NI REY SALOMÓN NI RABELAIS. COMO METÁFORA -UN ORGANISMO ENFERMO AL QUE INFECTA ORA UN OTRO INTERIOR, EL INDIO; ORA UNO EXTERIOR, EL INMIGRANTE- RECORRE LOS TEXTOS DEL POSITIVISMO OCHENTISTA FUNDANTES DE UNA VERSIÓN FECUNDA DEL SER NACIONAL. EN SU DESCOMPOSICIÓN VISCERAL LLENA LA RETÓRICA DEL VITALISMO POPULISTA, HEREDERO DEL QUE PAPÁ HEMINGWAY INVERTÍA EN LA CAZA MAYOR Y LOS CAMARADAS DE WHITMAN EN LOS BAÑOS PÚBLICOS. ESO SÍ, UNA ZONA ERÓGENA INSISTE: EL ESFÍNTER, DESDE EL QUE EN EL MATADERO DE ECHEVERRÍA ES AMENZADO POR LA VERGA FEDERAL HASTA EL DEL AXIOMA DE OSVALDO LAMBORGHINI «PACIENCIA, CULO Y TERROR», AL PARECER IDÓNEO PARA UNA HERÁLDICA PROPIA. NO HAY CUERPO QUE SE ADORE, FESTEJE CON SIMPLEZA Y LIVIANDAD NI EN EL NEOBARROCO HEREDERO DE LA FIESTA RUBENDARIANA. UNA HIPÓTESIS: BAJO LA FORMA DE «ANIMAL CON DOS CABEZAS» EN EL ENCUENTRO ENTRE EMMA ZUNZ Y EL MARINERO, LA MAGA Y OLIVERA QUE BORGES Y CORTÁZAR OFRECEN AL LECTOR PODRÍA SUGERIRSE QUE LA HISTORIA DEL CUERPO ARGENTINO NO SE DIFERENCIA DE UNA HISTORIA DEL ASCO. NO ES LA MENOR RAZÓN DE QUE NO NOS HAYAMOS OCUPADO AQUÍ DEL CUERPO DEL DESEO Y DEL AMOR. HEMOS DEJADO DE LADO TAMBIÉN EL CUERPO FETAL CUYA SOMBRA AGITÓ, POCO ANTES DE SER ELECTA, GRACIELA FERNÁNDEZ MEIJIDE AL INTERROGÁRSELE SOBRE SU POSICIÓN RESPECTO DE LA DESPENALIZACIÓN DEL ABORTO, CUERPO MINÚSCULO QUE (VER LA CULTURA DE LA QUEJA DE ROBERT HUGHES), SIN EMBARGO, APARECIÓ REPRESENTADO EN EL CIERRE DE LOS JUEGOS OLÍMPICOS DE BARCELONA DE 1992 POR UN MUÑECO DE ESPUMA PLÁSTICA BLANCA DE DOS METROS DE ALTURA, ACCIONADO POR UN BAILARÍN QUE BAILÓ EN EL ESTADIO DE MONTJUIC AGITANDO UN AMAGO DE COLA DONDE SE INSERTABAN LOS CINCO ANILLOS OLÍMPICOS, LO CUAL DEMUESTRA QUE LA DEFENSA DE LOS NONATOS ES PERFECTAMENTE COMPATIBLE CON LA EXIGENCIA DE QUE ÉSTOS NO SUSTRAIAN SUS CUERPOS VIRTUALES AL MERCADO, AL MENOS EN SU CONDICIÓN DE MASCOTAS CONSERVADORAS. (¿LO VEREMOS LLEGAR DEMAGÓGICAMENTE COMO LAS CALABAZAS DE HALLOWEEN DESDE EL NORTE?)

ESTE VÍA CRUCIS SE HA CENTRADO EN EL CUERPO DEL DELITO POLÍTICO EN CUYA SUPERFICIE EXISTEN LAS PISTAS PARA IDENTIFICAR AL CRIMINAL (LA ANTROPOLOGÍA SENTENCIA: «EL CADÁVER HABLA»), EL QUE LA MODA CON SU CONSTELACIÓN DE SIGNOS OFRECE A LA LECTURA, EL QUE EL PORNÓGRAFO MANIPULA DESESTETIZÁNDOLO EN UNA BAJEZA QUE NO DISCRIMINA, EL QUE, VUELTO HACIA EL MERCADO DE PRÓTESIS, HACE SOSPECHAR QUE EL APETITO DE CONSUMO SE DIRIGE AHORA AL INTERIOR. NO PARECEN NECESARIAS MÁS EXPLICACIONES YA QUE, TRATÁNDOSE DEL CUERPO Y A LA MANERA DEL FETICHISTA, IREMOS POR PARTES.

# UNA LECCIÓN DE ANATOMÍA

POR NICOLÁS ROSA

CUANDO NO SE SEPULTA SIMBÓLICAMENTE A LOS PROPIOS MUERTOS ÉSTOS REAPARECEN AMARGAMENTE EN EL ENCANTAMIENTO DEL PASADO, DE LA FIDELIDAD DE LA CENIZA Y NO DE LA LEALTAD A UN CUERPO TEXTUAL, A UN NOMBRE.



Si es verdad que existen varios cuerpos; el cuerpo del dogma, territorial y escindido; el cuerpo de la fenomenología, toda percepción y conciencia; el cuerpo del psicoanálisis, cuerpo pulsátil de una economía cerrada de la vida pulsional; el cuerpo textual, puro pasado y retorno; si es verdad que existen tantos cuerpos -y la historia elige entre ellos para manifestarse-, lo real es que el cuerpo presente, el único cuerpo que se muestra, es el cuerpo cadáver. Del cuerpo erótico, sólo la sustracción y el soslayo. Cuerpo, muerte, cadáver. ¿Qué diferencia hay en esto? ¿Sólo filológica, real o imaginaria? Nada de eso. No es suficiente. El cadáver es la metáfora -metáfora cruda, si esto es posible- más acabada del tránsito. El discurso religioso no ha dejado de recortar una rigurosa fabulación al respecto.

Tránsito entre el cuerpo y el alma, entre ésta y la otra vida, entre la materia consistente y la corrupción silenciosa, tránsito entre el sub-yecto y el ab-yecto, entre el fenómeno y la ciencia. Cuando Rembrandt compone ese sosegado misterio que se llama **Lección de anatomía del Dr. Nicolás Tulp** responde simultáneamente al pasado del enigma del cuerpo (Lucrecio, Leonardo), a la búsqueda alquímica del alma en la materia, a la extracción de la piedra de la locura, en suma, al misterio escópico de la interioridad corporal y, por ley de anticipación, al nacimiento de la ciencia burguesa. Y responde desde el cuerpo orgánico representado, como Velázquez interroga desde la representación de la *figura* humana en **Las Meninas**. En el escenario, el teatro de anatomía, se confirma la mirada, la palpación y la mostración, el régimen escópico y ectoescópico que funda el cuerpo burgués, el cuerpo de la ciencia. Una ciencia burguesa de la mirada y al mismo tiempo el mudo reconocimiento del saber informativo y propagativo -quisiera decir propagandístico- que se resume en la estética realista clásica.

El teatro de anatomía, la escuela y el asilo convocan también a otros escenarios; el escenario de la ficción absoluta; el asilo de Charenton, que anticipan Bicêtre y Salpêtrière. Espacios penalizados donde se compone una pedagogía del cuerpo sobre la suma «vigilar y castigar». Otros campos, otros ámbitos, otros escenarios de mayor extensión donde se desmultiplica el cuerpo escarnecido se anticipan en esta mostración. Los campos de exterminio son también una extensión geométrica y matemática de la muerte. Al cuerpo singular de la anatomía se sucede el cuerpo unánime del exterminio. El «teatro» es ahora grandioso y cobra la siniestra majestad del «anfiteatro», allí donde el cuerpo se vuelve horror, tema, pasión elocutiva, discurso.

Pero esta extensión encuentra un límite: así como el cadáver es la forma, la única forma, de aparecer la muerte, así la muerte es el límite último del discurso. Sólo se puede hablar de la muerte como de una presencia positiva negando su radical negatividad y disimulando el efecto de simulacro mayor que opera el discurso. La muerte repugna al discurso, lo obliga a retorcerse, a torturarse, a retorizar en imágenes puramente deceptivas.

El cadáver, fantasmáticamente, deambula. Del teatro de anatomía pasa a la mesa de Lautrémont, del agónico estertor del cenotafio barroco al entierro del Conde de Orgaz, del alimento de los presuntos caníbales al cadáver androfágico de cronistas y viajeros. Del cadáver ideal y embellecido -la muerte bella- de los relatos

románticos y crueles a la corrupción sigilosa de la carne en los relatos de horror, o a la podredumbre excrementicia de los lenguajes de la didascalia de los padres de la Iglesia. Fragmentos, despojos, restos... textos. Es allí donde el cadáver alcanza su esplendor y su miseria. El cadáver no responde al enigma de la muerte sino que responde a un enigma de la cultura. El cadáver -cadere caer- es el resto de una historia individual y la suma de una historia colectiva. En el orden de la cultura contemporánea, aquello que hace de cadáver está religiosamente embalsamado. El embalsamamiento es el límite de la cultura cadáver. Es simultáneamente su sepulcro -el espléndido funeral posmodernista- y la nostalgia de la resurrección. Muerte y resurrección en sordina: a la cultura

estentórea de los 60 le sucede una cultura melancólica, donde la queja y el lamento se acentúan en un país como el nuestro donde -operación alucinante de «desoriginación» de la cultura- el cadáver no posee registro simbólico. A cuerpo muerto, cadáver insepulto: el puro real insoportable que ancla en el recuerdo tenebroso del genocidio.

El cadáver convoca siempre el acto civil -fundador de la *urbs*- del enterratorio y, al mismo tiempo, su discurso: la inscripción sepulcral, la letra funeraria, recoleta. Cuando no se sepulta simbólicamente a los propios muertos éstos reaparecen amargamente en el encantamiento del pasado, de la fidelidad de la ceniza y no de la lealtad a un cuerpo textual, a un nombre. Nuestra historia es una historia de cadáveres insepultos que viajan y migran textualmente -Lavallo, Rosas, Evita, Perón-, que invocan el perverso ritual de seccionamiento -brutal metonimia-, la irrisoria cosmetización mortuoria o el ritual del relicario. Y esa historia va del cadáver singular al cadáver multiplicado: la «patria» se origina en un genocidio fundador; de las tierras mostrencas y hostiles, pero no baldías, al territorio de los padres fundadores; del anonimato anterior a la sobreimposición de otros nombres y luego al anonimato de la desaparición.

El cadáver es la manifestación paródica de la muerte: es su máscara. La muerte no puede aparecer nunca, nunca puede ser representada y, si retorna, retorna como *spectrum* en los fantasmas que agita la violencia o en la ignominia de la culpa y el remordimiento. ■



# COMO GUSTÉIS

ARTE ANDRÓGINO: ESTILO VERSUS MODA.  
ROBERTO ECHAVARREN.  
Colihue. Buenos Aires, 1998.

METALEROS DE CHUZAS LARGAS COMO LAS DE LAS VÍRGENES, ROCKEROS GLAM CON CADENAS DE ESALBONES GIGANTESCOS Y CALZAS DE SPANDEX, LABORATORIOS DE CARAS A LO MICHAEL JACKSON, NEOSOPRANOS MASCULINOS CAPACES DE IMITAR LOS QUEJIDOS AGUDOS DEL ORGASMO FEMENINO A LO PRINCE NO CONSTITUYEN TRIBUS SEPARADAS SINO BRICOLAJES EN PERPETUA FUGA. EL URUGUAYO ROBERTO ECHAVARREN -ÉL MISMO UN BRICOLAJE DE POETA, CRÍTICO LITERARIO, NOVELISTA Y PROFESOR UNIVERSITARIO- ATRAPA AGUDAMENTE EN SU ENSAYO ESOS DEVENIRES PERPETUOS: «UN PASAJE ENTRE DISTINCIONES EN EL JUEGO ABIERTO DE LAS DIFERENCIAS, TAL EL LOMO DE UNA CORVINA TORNEADO ENTRE LAS OLAS...».

## PRÓLOGO

LOS AVATARES DE LA ANDROGINIA NO SON IDÉNTICOS A LOS CAMBIOS INSTITUCIONALES, PERO TAMPOCO SON INDEPENDIENTES. LA IGUALACIÓN DE DERECHOS ENTRE LOS GÉNEROS, LA INTEGRACIÓN DE LAS MUJERES AL MERCADO DE TRABAJO, EL HECHO DE QUE NO ESTÉN SUBORDINADAS DENTRO DE SU HOGAR Y SE VEAN MÁS LIBRES CON RESPECTO A LA CRIANZA DE LOS HIJOS, EL DEBILITAMIENTO DE LOS DOGMAS RELIGIOSOS Y DE UNA MORAL BASADA EN UNA TRADICIÓN TEOLÓGICA O EN UN SUPUESTO DERECHO NATURAL DERIVADO DE ELLA PERMITEN NUEVAS AVENTURAS DE LA ANDROGINIA. PERO LO CRUCIAL EN ESAS ALTERNATIVAS ES AUTÓNOMO CON RESPECTO A LOS CAMBIOS INSTITUCIONALES. PORQUE SE TRATA DE UNA AVENTURA DEL FETICHE, DE UNA EXPERIENCIA MARGINAL DEL DESEO EN RELACIÓN CON LAS INSTITUCIONES. Y POR MÁS QUE ELLAS CAMBIEN, EN TANTO ESTABILIZADORAS, PIENSO QUE NO LO INCORPORARÁN.

SI EN ESTE MOMENTO LA MODA Y EN PARTICULAR LA PUBLICIDAD SE HAN ENCARGADO DE TRANSFORMAR LO ANDRÓGINO EN UNA ESPECIE DE ICONO SE LO TOMA PARA COMUNICAR CUALQUIER COSA. POR ESO PUEDE PARECER EXTRAÑO REFERIRLO A UN ESTILO CUANDO EN LA PUBLICIDAD SE LO USA COMO UN EXPONENTE DE MODA. MUCHAS DE LAS TOP-MODELS SON DE TIPO ANDRÓGINO, LOS MODELOS SON CHICOS/CHICAS. LA MODA SE ESTÁ PONIENDO ACORDE CON UN DESEO QUE YA NO PARECE TAN MONSTRUOSO. LO AMBIGUO RESULTA SOLAPADO, NO SE LO VENDE EN CUANTO TAL SINO QUE SE LO UTILIZA COMO DESPERTADOR PARA COLOCAR ALGÚN PRODUCTO. ASÍ, LA MODA Y LA PUBLICIDAD NO SE HACEN RESPONSABLES SINO QUE LO INTRODUCEN COMO UN FENÓMENO ALEATORIO Y EVITAN UN CONFLICTO EXPRESO CON LA VISIÓN DISTINTIVA QUE TRADUCEN LAS INSTITUCIONES. SE INSCRIBE CON UNA MANO Y SE BORRA CON LA OTRA. ESTÁ Y NO ESTÁ, COMO UN MODELO DE ESTACIÓN. PERO, ADEMÁS, ESTA RESPUESTA RETARDADA, ESTE ANDRÓGINO DE ENCARGO, ROBÓTICO, NO TIENE NI LA GRACIA NI EL SABOR, NI SE ABROCHA CON LOS CONTEXTOS PERTINENTES DE UNA IMAGEN EMANADA DESDE DENTRO.

DESDE EL PUNTO DE VISTA DE LA MEDIA GENERAL -O MEJOR DICHO DE ESE NO PUNTO DE VISTA- PODEMOS HACER AFIRMACIONES GENERALES. PENSAR, POR EJEMPLO, QUE TODO RASGO DE ESTILO SE ASIMILA A LA MODA, PUESTO QUE LA MODA AL FIN LO INCORPORA Y APROPIA. AHORA BIEN, SI LO CONSIDERAMOS DESDE EL PUNTO DE VISTA DE LA EXCEPCIÓN, TODO SE NOS CONVERTIRÍA EN ESTILO.

EL ESTILO NO ES SÓLO LA PRODUCCIÓN DE LO QUE APARECE -EL DANDY, EL ROCKERO O QUIEN FUERA- SINO QUE SE RELACIONA CON MODOS DE VIDA Y AFECTA SEGÚN LA MANERA DE VER DE ALGUIEN QUE DISCIERNE. HABLAMOS DE SENSIBILIDAD CAMP, KITSCH, RETRO... TODAS ESAS COSAS ESTÁN EN EL OJO DEL QUE MIRA. SI NO TUVIERAMOS ESE OJO Y ESE DISCERNIMIENTO QUE PERMITE UBICAR LOS ACONTECEROS NO PODRÍAMOS EN RIGOR HABLAR DE ESTILO. HABRÁ QUE CONSIDERAR LAS MANERAS DE VER, SIN OLVIDARNOS NUNCA DEL CONTEXTO Y DE LOS ASPECTOS CONCRETOS QUE SE VAN HILANDO.

ANDROGINIA, FETICHE, ESTILO: ESTOS TRES TÉRMINOS, CONSIDERADOS POR SEPARADO, GIRAN EN FALSO, QUEDAN SUSPENDIDOS. RELACIONADOS, SOSPECHO QUE PERMITEN DESCRIBIR CIERTOS PROCESOS QUE DE OTRO MODO PERMANECERÍAN OPACOS.

EL ESTILO, AL DESVIARSE Y SORPRENDER, ABRE UN INTERSTICIO. ME PARECE LEGÍTIMO EXTENDER LA NOCIÓN DE ARTE A CUALQUIER EXPRESIVIDAD CORPORAL Y AFIRMAR QUE LA ÚNICA CONCEPCIÓN VÁLIDA DE UTOPIA SERÍA ESTA CREACIÓN DE ESTILOS O BORDE ALTERNATIVO QUE ARROJA UNA LUZ MOMENTÁNEA Y ES CREÍDO EN PROPORCIÓN A SUS CIRCUNSTANCIAS, QUE VA DESDE LOS MATERIALES SONOROS HASTA LA ESCRITURA, HASTA LA CONFIGURACIÓN DE CUERPOS POR UNA CUÑA DE PULGAR CONTAMINANTE, DESDOBLADO Y CO-PRESENTE.

Foto Herb Ritts

## MUTANTES

SI BIEN LA ANTIGÜEDAD CLÁSICA prestó atención al estilo de vida no tuvo en cuenta que ese estilo ha de ser plurívoco, basado en un juego de diferencias y en vías de gradual diferenciación. A partir del estudio del estilo de vida no debe erigirse una moral positiva con prescripciones que son iguales para todos. La contemporánea proliferación de estilos en contra de los dictados verticales de la moda articula un proceso inverso: el regreso a la pluralidad en el período, a partir de la Segunda Guerra, que un historiador de la moda ha llamado «era del individualismo». Se constata un socavamiento de cualquier «sabería», de cualquier moral para todos, como si un cierto ritmo de cambios y de productos culturales contrastados en la era de la comunicación tecnológica impidiera aquellos grandes esfuerzos de unificación que dominaron, desde la antigüedad, el juego de las diferencias estilísticas.

Asistimos, sí, en la primera mitad del siglo, a los últimos esfuerzos más o menos violentos por lograr un consenso de estilo y costumbres, por crear una sociedad transparente dentro de la cual todos compartirían los mismos valores impuestos desde arriba, desde la conciencia esclarecida del Partido o del Conductor, que hipostasiaban el supuesto sentir de la masa, trátase de la Unión Soviética, de la Alemania nazi, de la España de Franco o de la China de Mao. El costo de estas políticas retardatarias en busca de un consenso forzado y de una coincidencia de todos frente a todos son los millones de víctimas en aras de empresas que a corto o largo plazo se deterioraron. También en América Latina los dictadores de los últimos años, de izquierda o derecha, Fidel Castro o Pinochet, intentaron implantar una moral revolucionaria o una moral cristiana mediante una política de abusos del ejército y de la policía, campos de trabajo, prensa controlada y otras medidas de censura.

La larga cabellera, por lo menos durante los últimos dos siglos en Occidente, fue patrimonio casi exclusivo, o parafernalia, de las mujeres. La moda capilar para el hombre dictó, sobre todo a partir del año 1900, cortes más y más breves. Las guerras y las revoluciones, sumadas al supuesto funcionalismo del nuevo operario de *Metrópolis* o de *Tiempos modernos*, acortaron el cabello hasta casi eliminarlo. Sólo algunos vestigios considerados anacrónicos esbozaban sus sombras perseguidas en los confines del mundo obrero y campesino: eran los popes rusos, que rehusaban cortar sus mechones, los cuales, junto a las túnicas o hábitos, les conferían, sobre todo cuando eran jóvenes y de barba aún escasa, un aspecto am-

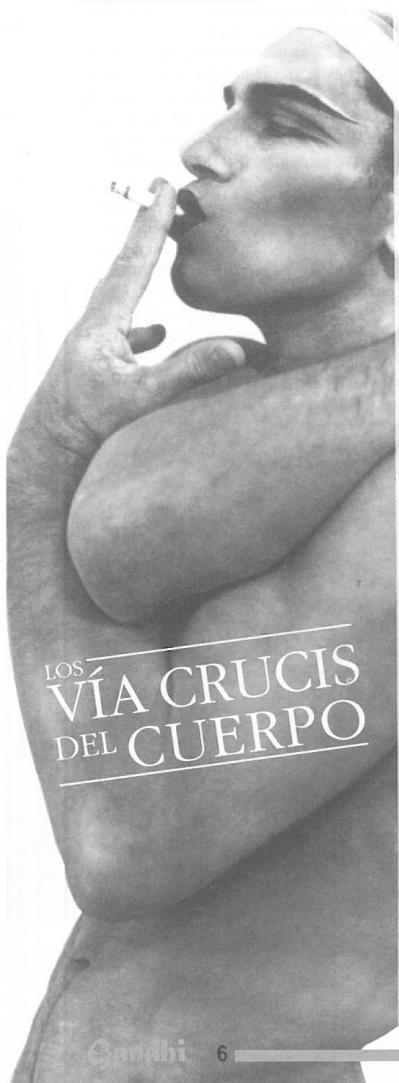
biguo. Popes y monjes fueron perseguidos, desalojados de sus iglesias, casas y conventos, privados de recursos, enviados a campos de trabajo o eliminados durante la campaña antirreligiosa de los primeros años de la Revolución Bolchevique.

Pero el pelo de los varones, en un proceso que invierte el modelo que le asignaba la tradición y la moda, ha crecido más que el de las mujeres, antes y después de que, en 1968, Jerry Rubin opinara que había que cortárselo pues ya había cumplido su efecto de choque. Si alguien afirmara, como suele suceder, que la guedeja en los hombres está hoy fuera de moda le respondería que, de hecho, ha dejado de usarse desde principios del siglo XX. Robert de Montesquieu, el poeta homoerótico que sirvió de parcial inspiración para el *Des Es-seintes* de Huysmans y para el *Charlus* de Proust, se cortó la suya «a la brosse» (cepillo) poco después de que Boldini le hiciera el conocido retrato.

Sin embargo, lo que en los 60 se tomaba por pelo largo, digamos la melena a lo Alejandro de Jim Morrison, resulta ahora corto. Es sobre todo después de los 70, y de los estilos mohicanos de los punks, que las greñas, junto con otros aditamentos del aspecto *glam*, han seguido creciendo. En estas landas rioplatenses, a diferencia de Brasil (que sin embargo produjo un grupo de rock metálico como Sepultura), la longitud capilar es un toque de resistencia, un punto de estilo desde que los militares, en los 70 y comienzos de los 80, intentaron desalojarla.

Hay diferentes tribus pelilargas. La más acérrima es la de los metaleros, que escuchan grupos de música thrash, death, speed y heavy metal. Muchas veces la extensión de la coleta, el enrizado o laciado de los tusones se combinan con tatuajes en los brazos, aros de ancho diámetro en ambas orejas, pantalones bombilla superajustados, de preferencia negros o de cuero, botas y cadenas. Otras veces sobreflota sobre atuendos más severos o despojados. En ciertos casos, sobrepasa la cintura y hasta cubre la curva de los glúteos. Dado que en esas condiciones se vuelve difícil de gobernar, por lo menos en relación con ciertas actividades o cuando hay viento, es bastante reciente -diez años- la costumbre de atar la hebra en colas de caballo sostenidas por gomas elásticas o pasadores extravagantes, vinchas que cubren la frente o aros de plástico en la parte anterior de la cabeza. A veces los audífonos de un walkman sirven de sujetadores. También se la suele trabar en una trenza única o en varias. Quienes no son jamaquinos usan el estilo rastafarian de Bob Marley, con mechas solidificadas en estrías que no se peinan.

La expresión *headbangers* (los que golpean la cabeza) se aplica a los metaleros que manejan la testa al ritmo de la música. En un momento privilegiado coinciden dos costados autónomos de una invención compleja: el ritmo del sonido eléctrico justifica el sacudimiento de una cabellera que cubre el rostro, se agita hacia arriba y abajo y en todas



LOS  
VÍA CRUCIS  
DEL CUERPO

direcciones, luciéndose con efecto de torbellino. Es como si un apéndice orgánico, en este punto, obrara un ritual de seducción, pero, a diferencia de la cola abierta en abanico de un pavo real durante el cortejo, no se trata de una maniobra inscrita en la información biológica sino de un enganche de cultura, que articula el cultivo capilar deliberado con la oportunidad selecta de un despliegue en el concierto de rock, su ocasión de plenitud. De otro modo se mantiene «inerte» o atada en cola de caballo.

La interminable «chuz» se combinó con otros elementos del estilo rockero *glam*, ya mencionados, sea la pintura facial llamativa, las uñas coloreadas, las pulseras o esclavas superpuestas, pendientes, collares, la chaqueta de cuero estilo «Perfecto» (de motociclista) en su versión ortodoxa o en variantes retocadas o las calzas justas de diversos materiales. También se integró a construcciones estilísticas menos marcadas por un cierto tipo de música, como las vestimentas *ad hoc* de los asistentes a ciertos clubes nocturnos en las grandes ciudades durante los 80.

En casos señalados, sin embargo, y de modo paralelo a lo que llamé *disociaciones* entre aspecto y comportamiento en las dos figuras gay (travesti y supermacho), también aquí se detecta una esquizofrenia o falta de acuerdo entre las estrategias de la imagen y el comportamiento. Ya que algunos rockeros, en particular los partidarios del metal, exhiben poses y conductas histriónicas de cierto machismo. Es como si tomaran cualquier riesgo en la elaboración de su apariencia pero necesitaran una pareja del sexo opuesto, una chica, que les sirva de guardaespaldas en el campo de sus exhibiciones: quizá no tanto en el bar o el local de conciertos, pero sí en los clubes nocturnos, bailes o discotecas. Bajo un cierto ángulo, se trata del caso inverso al del *clone* gay. Mientras este último pone en juego sus esfínteres (boca y ano) en la práctica sexual, pero se cubre y protege con un aspecto de macho, el mutante hetero irradia ambigüedad por cada uno de sus poros, aunque rehúsa comprometer sus esfínteres, que resultan tabúes o sagrados. Es como si no pudiera recaer en el mismo individuo la responsabilidad de una doble transgresión, la relativa al aspecto -construir un fetiche- y la que tiene que ver con el comportamiento -disfrute anal-.

Lo cual lleva a concluir que las derivas mutantes están a cargo de la población en su conjunto. Cada cual llevaría a cabo una tarea específica. No se trata aquí de división del trabajo sino de división de las estrategias vinculadas a un doble disfrute: sugerido por el estilo de los rockeros pero puesto en práctica por los clones. Se avanza a pasos cortos, y de hecho contradictorios los unos con respecto a los otros. Pero la tendencia de conjunto, el devenir mutante, siempre en fuga, un pasaje entre distinciones en el juego abierto de las diferencias, tal el lomo de una corvina torneado entre las olas, se realiza, con un viso có-



mico pero triunfante, comparable a la operación del concepto en Hegel. La esfera de su realización, sin embargo, no es el pensar sino otra, texturada y «primitiva», encarnada con arte, jalonada de vuelcos y sorpresas.

Los casos extremos al nivel de la imagen, en figuras conocidas del espectáculo, serían no tanto los rockeros sino los cantantes pop Prince y Michael Jackson. Aquí los gestos, los movimientos y las voces se vuelven tan ambiguos como el aspecto. Cabría plantear una disolución de las disociaciones de las que hablé antes. No se trata de etiquetar a estos dos cantantes como meros homosexuales, de conferirles una identidad sobre la base de sus supuestas tendencias o prácticas. Tampoco se los puede etiquetar como exclusivos heterosexuales, por más que ambos -para tapan algún escándalo o para ensanchar el campo de sus fans- hayan contraído matrimonio en tiempos recientes. No voy a detenerme en los pormenores de estos matrimonios, ni siquiera creo que vale la pena reparar en que uno de ellos ya se ha disuelto. Si las uniones legales de estos astros no son consumadas, como tal vez no lo fueron las de Rodolfo Valentino, importa menos que la grieta abierta de su voluble y proteica capacidad para resistir las definiciones. El aura que irradian estos astros, lo que emiten, un perfume «esencia», no es ni homo ni hetero sino bisexual. Pierde relevancia el calificar o definir sus tendencias. Abren un campo de inclinaciones y alternativas confusas. Ese campo resulta *neuro*, aunque no asexuado. No aceptan una identidad o personalidad impuestas desde fuera, pero tienen individualidad. No se definen. Se posicionan para ocupar una franja indecible, cuando al eros concierne la cuestión de qué es el otro. Seducen con un reto: «interpretame».

La música de rock ha roto con los registros tradicionales de la voz, los timbres de la ópera, el lied o la canción popular. En el rock un mismo cantante puede gritar o susurrar, entonar o hablar, y además puede expresarse en tonos varios, graves o sobregudos. Este hecho podría ilustrarse con abundantes ejemplos. Pero me parece que ambos, Prince y Michael Jackson, han llevado a un extremo la labilidad de sus voces, como si escaparan a la categoría de lo idéntico, singulares más allá de cualquier rol, a partir de una libertad modular. Prince, por ejemplo, simula, en ocasiones, los quejidos agudos de una mujer que experimenta el orgasmo. Los tacos de punta aguja, el empolvarse, sus arreglos capilares, sus modelos de blusas ceñidas y femeninas juegan combinados con elementos opuestos, aunque muy debilitados, como los bigotes de línea de lápiz, o raras formas de patillas que parecen casi dibujadas. Hispano o mestizo, sus rasgos secundarios de varón resultan casi indiscernibles. Pero es sobre todo la voz, al variar el espectro a través de una espiral ascendente, el instrumento que escapa a la pesantez de los roles prefijados. A diferencia de los *castrati* operísticos de otra época, el sonido de ambos astros no depende de una violencia a la maduración fisiológica para obtener un registro sino de la proclividad a un disfrute no condicionado por ninguna expectativa fija, que

declina un espectro ensanchado, aunque ceñido por el azar de un gusto y por los compromisos, de una u otra índole, con un contexto. Se trata más bien de *dioscuri*, aquellas divinidades dobles, de un doble pero singular manejo de sus dotes, como si suscitaran un eco diverso y contrapuesto dentro de ellos mismos, ajeno al mero espejo de Narciso.

El costado «infantil» de Michael Jackson y la máscara domesticada y cortés contradicen el sesgo «peligroso» de sus canciones y videos. El lado suave -simpatía hacia los niños, buenas maneras y la blandura pop y comercial- contrasta con los toques crudos y agresivos de estilos como el punk o ciertas variantes del rock. Pero hay que tener en cuenta que a un cierto nivel esa máscara educada, ese encanto sonriente resulta una protección, ya que él arriesga más que otros. La prueba es el amago de juicio a causa de su pretendida pederastia, con la sombra de los altos costos de silenciar al eventual demandante. Este juicio en ciernes o abortado resulta un jalón en la trayectoria judicial del escándalo artístico, reminisciente hasta cierto punto del juicio por conducta obscena que el estado de Florida entabló contra Jim Morrison, y su condena, al fin de los 60. De un modo tenue pero seguro se relaciona también con el proceso y condena a Oscar Wilde en la Inglaterra de fines del siglo XIX.

Michael Jackson es un laboratorio de caras. Mediante las múltiples operaciones de cirugía plástica y la acentuada cosmética ha borrado los rasgos y el modo de presentarse de un hombre, sin transformarse por eso en una mujer o en un travesti. Además, al blanquearse la piel ha dejado de ser un negro, aunque tampoco es un blanco. Su rostro adquiere una cualidad fantasmal, más blanco que el blanco, lo cual recuerda las consideraciones de Junichiro Tanizaki referidas a la mujer japonesa en *Elogio de las sombras*: debido al modo de iluminación nocturna de las habitaciones, a los dientes pintados de verde y a otros recursos, la mujer tradicional, de raza amarilla, luce sin embargo más blanca que las europeas.

Ni hombre ni mujer, ni negro ni blanco, en la letra de «Black or White» Jackson declara: «*I'm not going to spend my life being a color*». (No voy a pasar la vida siendo una persona de color.) Por un lado, desde el enfoque severo de las reivindicaciones basadas en una identidad, podría acusarse a Jackson de escapismo al modificar sus rasgos raciales. No todos los negros pueden llevar a cabo los costosos tratamientos que él soportó. Pero no todos los negros tienen por qué desear cambiar. Ser reconocido como una persona de color equivale a soportar el peso inerte de los prejuicios ligados a esa condición. En su representar artista Jackson, bajo cierto ángulo, ayuda a trascender el prejuicio acerca del color. Su libertad borra una condición que se demuestra no infranqueable, sino volátil, e implica el absurdo de basar un prejuicio en ella.

En cuanto a sus rasgos faciales, Jackson varía casi cada año, como los nuevos modelos de electrodomésticos o de automóviles, con supuestas mejoras técnicas. Aunque quien los aprecia puede preferir un modelo anticuado -por ejemplo, la cara correspondiente a su disco *Bad*, de 1987-. Pero el fenómeno Jackson se aleja de ese rostro, no sólo debido a las transformaciones que trae el paso del tiempo sino porque ahora los ojos son más pequeños, la perilla más cuadrada, la pigmentación y el sombreado diferentes. A través de este repertorio, representar lo desdobra, lo mantiene en movimiento hacia un punto indefinido. Su valor de ejemplo es su dimensión ética. Pero no universalizable, no totalizable: no es un ejemplo para todos, por lo menos no con sus características específicas. Es un universal ilógico y un llamado a devenir singular. ■

ROBERTO ECHAVARRÉN

(FRAGMENTO DEL CAPÍTULO II.)

**En estas landas rioplatenses la longitud capilar es un toque de resistencia, un punto de estilo desde que los militares, en los 70 y comienzos de los 80, intentaron desalojarla.**

## LOBA AZUL ES MI NOMBRE

ALEJANDRA PIZARNIK:

LA NIÑA ASESINADA.

DELFINA MUSCHIETTI.

Editorial Almagesto. Buenos Aires, 1998.

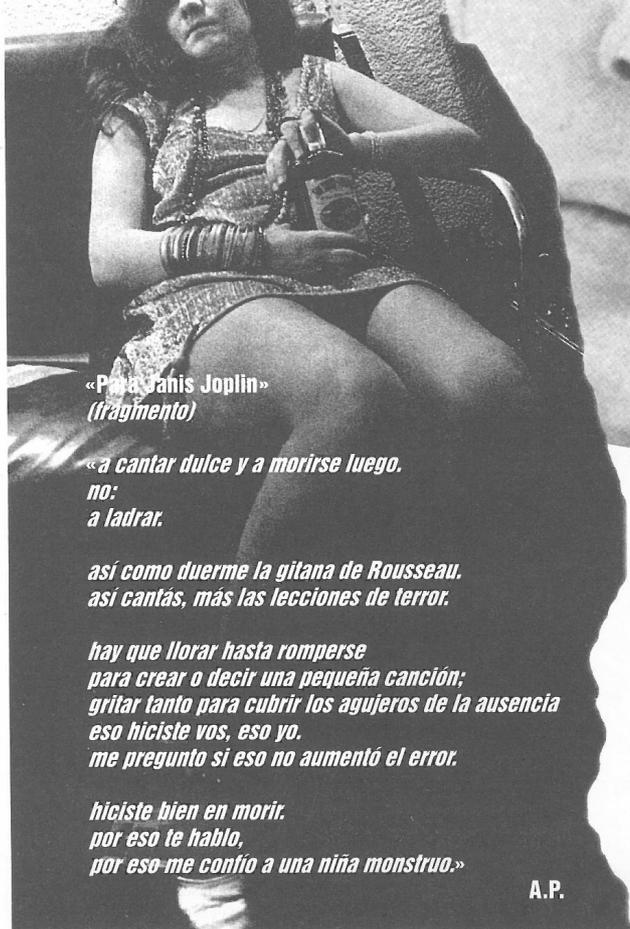
El video número 4 de la **Historia del Rock and Roll** muestra en el comienzo un primer plano de Bob Dylan hacia fines de los años 50. El entrevistador lo enfrenta con un «¿quién es usted?» y Dylan contesta: «Buena pregunta». Por su lado, Bruce Springsteen recuerda sus impresiones al escucharlo por aquellos años: «Para mí era como un desalojo. Te sentías sin casa, así era como te sentías. Te sentías solo contigo mismo, así era como te sentías». Dos entradas que signan el marco general de una época y de una historia que recién comenzaba. Des-identidad y desplazamiento, de la casa a la intemperie, más allá de la institución el mundo salvaje del propio cuerpo. Pero, ¿cuáles eran los límites del cuerpo de uno/a? ¿Y era uno el cuerpo?

La lengua de la desgarradura, la grieta y el pronombre como casilla vacía comenzaban su estallido en la poesía argentina de los años 60 en la herida áfona y el murmullo cuasi naif de Alejandra Pizarnik: «*cómo explicar con palabras de este mundo/que partió de mí un barco llevándome*».

Si dos son los lugares del mí-me y un barco parte y sirve para el partir-se, son dos los cuerpos o se trata de un cuerpo doble y una mirada estrábica. O una doble voz. Duplicidades y desestabilidades (no casa y desalojo: «Desfundación» dirá el título de uno de sus poemas) a las que el cuerpo de las mujeres agregó un plus y un costo mayor, como bien nos reconocía Freud, y que el poema de Pizarnik visualizó en este repliegue de la famosa frase de Rimbaud: «Yo que soy más otra que otros». Un movimiento continental diríamos si tenemos en cuenta el «In plaster» que escribía Sylvia Plath por la misma época: ella que le habla a la otra que es ella, en un mismo cuerpo: cripta y cuerpo vivo, sarcófago, puritana y blanca, por un lado; criminal y peluda, por el otro. La exigencia de la autoexaminación femenina empezaba a enfrentarse con un espejo que devolvía una imagen fuera de foco. Por las grietas de la momificada salían los pelos de la otra, como a la imagen de princesa hippie y dorada de Janis Joplin el público debía yuxtaponer la voz desgarrada y semianimal de «la más grande cantante blanca de blues y soul urbanos».

Se trataba, dice la tapa del CD, de una máscara cortada por un «grito salvaje y bluesy». Como las dos caras de la niña de Pizarnik: la *autómata-muñeca* y la *autónoma*, la que danza en la noche antes de la primera de las caerías, que le hará perder su cuerpo «*de animal muy joven*».

Se trataba también, entonces, de ciertas formas del mestizaje, de la mutación y la metamorfosis: una voz de negra en un cuerpo de blanca, el brazo peludo que sale de una virgen delicada, el aullido animal que corta el lenguaje articulado. Así como los críticos leyeron a principios de siglo una «voz de marino» enconada como un monstruo en los poemas de la «Srta. Stormi». Una forma del desborde, de pérdida de límites, del fuera de sí, del des-conocerse. Como el contacto de ritmos diferentes que son marcas -en realidad- de diferentes velocidades, se nos dice en **La condesa sangrienta** (1965). «¿Qué puede operar como pasaje entre los dos ritmos: el del vértigo (afuera) y el de la melancolía (adentro), cortados por la incomunicación y el aislamiento, la incompreensión? Ése que es el estado cotidiano puede salvarse en el exceso: «*Pero por un instante -sea por una música salvaje, o alguna droga o el acto sexual en su máxima violencia-, el ritmo lentísimo del melancólico no sólo llega a acordarse con el*



«Para Janis Joplin»  
(fragmento)

«a cantar dulce y a morir luego,  
no:  
a ladrar.

así como duerme la gitana de Rousseau,  
así cantás, más las lecciones de terror.

hay que llorar hasta romperse  
para crear o decir una pequeña canción;  
gritar tanto para cubrir los agujeros de la ausencia  
eso hiciste vos, eso yo.  
me pregunto si eso no aumentó el error.

hiciste bien en morir.  
por eso te hablo,  
por eso me confío a una niña monstruo.»

A.P.

del mundo externo, sino que lo sobrepasa con una desmesura indeciblemente dichosa; y el yo vibra animado por energías delirantes».

Una forma del sueño americano también: la cercanía del desierto y el ritual indígena. Sí, desde Texas a Los Angeles o San Francisco, ése es el horizonte que vieron Morrison o la Joplin: el viaje alucinatorio, el alejarse del ideal puritano anglosajón en el espacio liso y la entrada en la fiesta dionisiaca en la que la voz de Rimbaud se confundía con la de «Big Mama» Thornton y los rituales sioux; para Pizarnik, la huella animal de la escritura india, precolombina, acerca la impasibilidad de la máscara y la piedra al sacrificio, a la plegaria lanzada al viento, y se confunde con la lectura de los místicos medievales. Mixtura americana también que resuelve en el título **Extracción de la piedra de locura** (1968), ambas confluencias, y que hace que la cita tomada de un poemario aborigen sea leída como una alusión a Hieronymus Bosch. Una mirada nómada y desprejuiciada sobre la tradición que aprende su retórica salvaje de la tradición de los desiertos. No resulta ocioso, entonces, que Pizarnik hable de la Joplin como «La gitana dormida» que pintó el aduanero Rousseau en 1897, y que éste describía así: «Una negra vagabunda, tañedora de mandolina, con la jarra al lado... duerme profundamente... Un león que pasa por casualidad la olfatea sin hacerle daño». Si el desierto se aman-

sa para que los nómadas duerman, los límites entre uno y otro se pierden en el hechizo lentísimo del sueño de un paraíso perdido, nos dirá Lezama Lima. Espacio de las mutaciones que defiende y desafía la inminencia de la muerte: «niña monstruo» o «Loba Azul». Una forma de recuperar el nombre propio desasido y bordeando la sensación de inmediatez con el cuerpo propio; una forma de recuperar, también, la forma de nominar de los indígenas del desierto. No resulta ocioso, tampoco, que el principal cacique de la dinastía de los ranqueles, aquellos visitados por Mansilla, se llamara Painé-Guor: «Zorro celeste».

Traducción de traducciones: así como el «blau» de Trakl y Rilke, casi inalcanzable en los límites del prestigio cultural, se retoma en el «blues» negro de la Joplin y desemboca en ese «Azul», mutando de la melancolía a la palabra cada vez más hecha carne, como en la utopía cerrada de Artaud.

¿Cuándo Pizarnik se vuelve eléctrica, como Dylan, y va más allá de sus propios límites? Siguiendo a la voz de la Joplin, quebrándose y derrochándose, desfigurándose o perdiendo su configuración humana en el chillido o el ulular de la loba, acavernándose. Quizá podríamos decir, con **La condesa sangrienta** (1965), que prepara los siguientes libros y obliga a su propia voz a releerse y a re-fundarse: era necesaria la condesa para que el temblor animal pudiera colarse entre las grietas de cualquier formalidad genérica: «*Un proyectarse desesperado de la materia verbal*». Fragmentos musicales y escenarios rotos, restos, sacados de sí: extrañamiento de la palabra naufragando, soplada y desprendida más allá del propio cuerpo. La voz de la Joplin y la de Pizar-

nik quisieron reapropiarse de ese desprendimiento y negar el lenguaje como estructura de expropiación: halo de esencia que niega la respiración. Con la misma extrañeza de Artaud para con su obra: «*y todo ello con palabras que no son mías -dice en los Diarios-. Y no soy más que una silenciosa, una huérfana sordomuda, hija de algo que se arrodilla y de alguien que cae*». La poesía fue ese caerse, como en el túnel de Alicia: pulverizarse los ojos y dejar que las otras encarnen más allá de la institución, de los ojos tatuados. Mantener ese tono, como la Joplin, en el borde de la cornisa, deshaciéndose, mutando y rearmando un cuerpo mudo: formas de la utopía que vuelven resistentes al paso del tiempo al poema que leo y al CD que escucho una y otra vez.

«*Entre dos silencios o dos muertes, la prodigiosa y fugaz velocidad*», se nos dice en **La condesa...**: eléctrica o cibernética, invisible o indecible, la violencia del lenguaje que nunca dice lo que se quiere decir y nunca dice la verdad del cuerpo. Por eso el cuerpo es un cadáver o un sarcófago cosido paso a paso con la palabra del otro/a. Sólo se respira aliento animal en el silencio y en el fragmento de músicas, infierno de velocidad que revulsivamente se desconoce en el espacio liso: «*No abandoné el vacío y el desierto/vivo en el peligro*». Allí donde es posible que florezca el poema como el jardín de la memoria, allí donde la muñeca tiene el don de lenguas como niña monstruo y en la confusión babilónica nadie dice yo sino el tesoro enterrado de los piratas: el pronombre es una casilla vacía y en el juego mutante de las escondidas y los disfraces el cuerpo se vive en la inmediatez imposible que la poesía busca. Entre el silencio y la música, el arco de las palabras que se enlazan como el papel dorado que trenza una corona de papel: para jugar, body con death, corpo con morte, cuerpo con muerte, corps con mort. Entre uno y otro «*algo fluye, no cesa de fluir*»: en el límite, como el ladrillo de la Joplin o el aliento criminal de la Plath o la caída del nombre de Alejandra tras la máscara burlesca que oculta sin fin la voz del «deseo elemental» y rastrea los tonos de los sonidos de la loba.

«*Y yo chillé con voz inarticulada*», historiaba la Stormi en 1934; y parece un envío que se ofrece para la voz de las mujeres que siguieron. Raspar el muro del sarcófago y encontrar la grieta del incendio que sacude la mirada del otro. Los escombros leídos como restos funerarios, cenizas del cuerpo. ■

DELFINA MUSCHIETTI

LOS  
VÍA CRUCIS  
DEL CUERPO

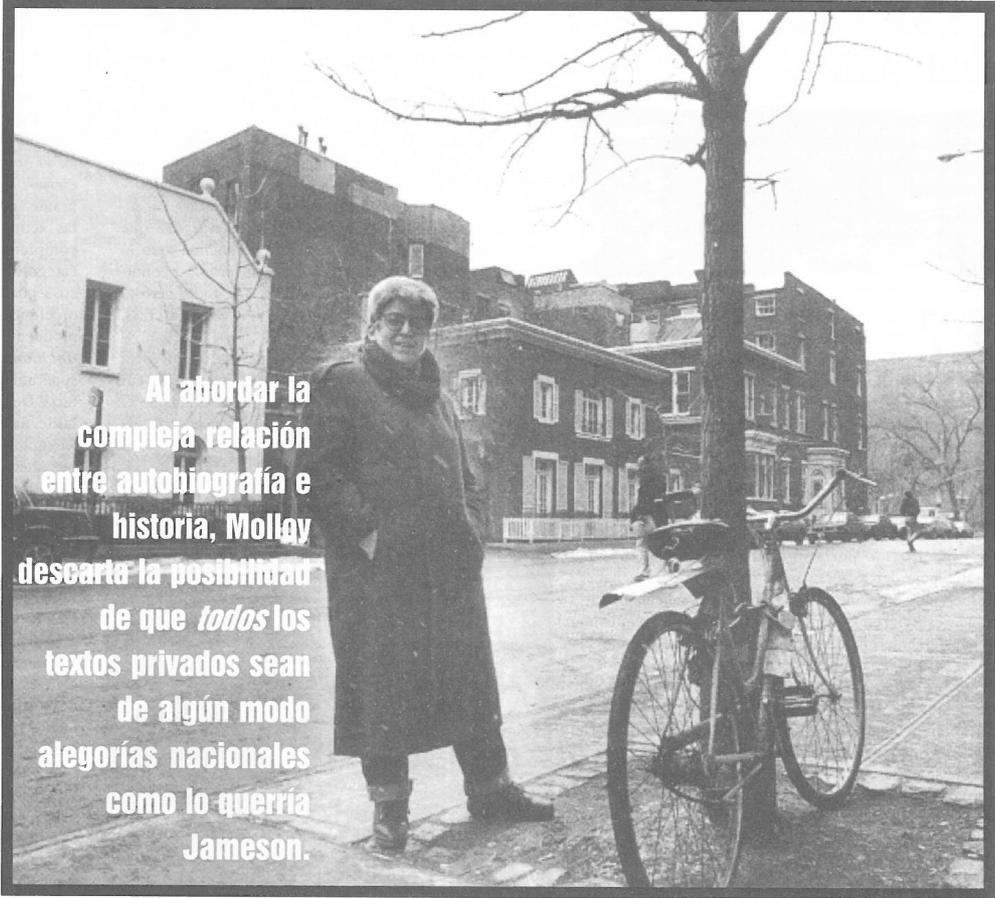
## HABLA, MEMORIA

ACTO DE PRESENCIA. LA ESCRITURA  
AUTOBIOGRÁFICA EN HISPANOAMÉRICA.  
SYLVIA MOLLOY.  
FCE. Buenos Aires, 1996.

Escribiendo sobre el acto de escribir una introducción Sylvia Molloy afirma que este espacio inicial comparte con la autobiografía la marca de la propopeya: «El texto terminado necesita un rostro, necesita que se lo haga hablar con la voz de su autor, una última vez... Una introducción brinda, precisamente, la ocasión de hacerlo; constituye la última vez en que uno habla en lugar del texto y también, perturbadoramente, la primera vez en que uno comienza a percibir la distancia que lo separa del texto». Este parecido entre un texto que necesita otra voz que la suya propia y el movimiento del autobiógrafo dispuesto a realizar una hazaña imposible -narrar la «historia» de una primera persona que sólo existe en el presente de su enunciación- es lo que despierta el interés crítico: este libro se escribe para saber cómo hacen los textos autobiográficos de autores hispanoamericanos para darle una forma convincente a esta imposibilidad. La elección del siglo XIX y del siglo XX tiene que ver con la crisis de autoridad que supone el momento de la independencia, el reemplazo de un orden recibido por un orden producido y la indagación se pregunta por el modo en que esta crisis se incorpora en la textura misma de la autfiguración hispanoamericana. Al abordar la compleja relación entre autobiografía e historia, Molloy descarta la posibilidad de que todos los textos privados sean de algún modo alegorías nacionales como lo querría Jameson. Libro de la tiranía alegórica, su propuesta crítica deja que «la preocupación nacional reverbera en el texto como escena de crisis, siempre renovada, siempre necesaria para la retórica de la autfiguración». Pero si en el siglo XIX el sujeto autobiográfico debía recurrir a tácticas de autovalidación que incluían pretensiones de historicidad, o de utilidad pública, y apelar a los vínculos de grupo y al testimonio como carta de triunfo -excluyendo explícitamente los relatos de infancia que no podrían ingresar a la Historia-, al llegar al siglo XX estas técnicas ya se han incorporado a una retórica autobiográfica y continúan dando forma al discurso de la autorrepresentación en Hispanoamérica.

Elegiré para estas líneas dos capítulos de *Acto de presencia* que considero puntos culminantes de la reflexión crítica de Molloy. El primero, «El lector con el libro en la mano», cuyo protagonista principal es Sarmiento, forma parte, a su vez, de la primera parte del libro, titulada «La escena de lecturas».

Se reúnen allí trabajos dedicados a textos tan dispares en el tiempo y en su lugar de enunciación como la autobiografía del esclavo cubano Juan Francisco Manzano, escrita hacia 1835 bajo la presión externa de la lucha antiabolicionista y la obtención de su propia libertad, y la autobiografía de Victoria Ocampo, escrita en 1952 y publicada sólo en 1979 después de su muerte y convertida en inesperado best-seller póstumo. En ambos textos, la escena de lectura es radicalmente diferente; para Manzano el concepto de archivo cultural y aun el de libro resultan absolutamente desconocidos: el esclavo «sólo tiene acceso a fragmentos, retazos desvalorizados de textos variados que encuentra, por casualidad, en la mesa cultural de sus amos»; mientras que en el texto de Ocampo las escenas de lecturas y los libros son tantos que su sucesión termina por borrar todo lo accesorio y deja desnudo el gesto de la lectura como generador único del acto



Al abordar la compleja relación entre autobiografía e historia, Molloy descarta la posibilidad de que todos los textos privados sean de algún modo alegorías nacionales como lo querría Jameson.

autobiográfico. «El lector con el libro en la mano» es particularmente importante porque permite que Molloy explicita, en un recorrido que incluye entre otros «El Evangelio según Marcos», de Borges; «La oda al libro», de Neruda y *Recuerdos de Provincia*, de Sarmiento, la particular importancia que le dedica a la elaboración textual del yo y a las escenas que resultan emblemáticas de esta construcción. El análisis de la escena de lectura como momento fundante de la diferencia del autobiógrafo le permite también analizar las «formas culturales» y los «fragmentos textuales» a los que cada escritor recurre y que constituyen así una suerte de archivo cultural europeo evocado desde América, en el que plagio, traducción y creación se superponen. El lugar de la evocación marca también otras diferencias porque para Molloy la literatura hispanoamericana busca desviarse de los modelos europeos y no alcanzarlos.

El segundo de los capítulos que elijo, «Santuarios y laberintos: los sitios de la memoria», es particularmente brillante en la conjunción de propuestas teóricas y análisis filigranados de textos tan disímiles como *Tiempos iluminados* de Enrique Larreta o *Mis memorias* de Mansilla. Uno de los ejes que este capítulo instala es la reflexión sobre el ejercicio de la memoria, que toma como punto de partida, precisamente, la ausencia de reflexión o de cuestionamiento de la memoria como eficaz mecanismo de reproducción en los textos hispanoamericanos. Esta suerte de confianza en la infalibilidad de la memoria como recurso de producción de escritura parece signar buena parte de la escritura autobiográfica en Hispanoamérica que para Molloy puede considerarse, en su conjunto, como la ratificación de un «ejercicio de memoria». Pero este ejercicio de memoria conlleva la delimitación de conmemoraciones rituales colectivas que se producen en espacios privilegiados: «En este sentido cobran importancia los lugares de la memoria, los sitios elegidos para los ritos de la comunidad. Igualmente importante es el lugar asignado a la memoria colectiva y la confianza en lo que podría llamarse un lenguaje mnemotécnico: reminiscencias familiares, sobre todo maternas».

Los «sitios maternos de la memoria», la promiscuidad del regazo materno y la confrontación con los amores contrariados escandalosos del adulto en Vasconcelos, las historias familiares que narran los personajes de Picón Salas en *Viaje al amanecer*, la evocación sin otro espacio que la propia memoria, el recordar haber oído contar sobre las batallas de su abuelo en Borges o el recuerdo de relatos sobre los años de los que no podía dar cuenta como testigo privilegiada en la *Autobiografía* de Victoria Ocampo constituyen la reaparición de la *petite histoire*, la que correspondía a la elusión explícita de los autobiógrafos del XIX, que ahora se integra como una parte de la Gran Historia.

La memoria que recupera una última mirada, la última posible sobre una ciudad, un barrio o una clase percibidos en un punto irreversible de transformación, es la que construye libros como *Tiempos iluminados* de Enrique Larreta o *De mi vida y otras vidas* de Baldomero Sanín Cano, o *De mi casona* de López Albuja. Pero sobre todo es en el *Mansilla de Mis memorias* donde la elección de dos lugares privilegiados (París, lugar de retiro y de espera de la muerte y el lugar de la escritura de la autobiografía, y una Buenos Aires tan distante en el tiempo y la distancia que sólo la memoria del anciano puede recuperar) permite ver que el ritual de la memoria individual, engarzándose con la memoria de la clase, elige no sólo un sitio para entronizar la evocación sino también un lugar ritualizado desde donde organizar la escritura del recuerdo.

Finalmente elijo, para cerrar esta reseña, dos momentos notables en el trabajo de Molloy, aquéllos en los que sin dar tregua a la complacencia de los autores o de sus traductores analiza procesos de reescritura que implican una clara toma de posición frente al desborde de la memoria propia o ajena. En un caso se trata de la traducción al inglés de la autobiografía del esclavo cubano Juan Francisco Manzano realizada por Richard Madden: la primera operación del traductor consiste en «desautorizar» el texto, declarándolo

anónimo y convirtiéndolo en *The Life and Poems of a Cuban Slave*; al imponerle la exigencia de representar a todo un grupo social oprimido coloca «al autor en su lugar». El traductor inglés del esclavo cubano, además de anonimizar el texto, se apropia de su escritura al incorporarlo a un libro del que era autor en gran parte. Pero éstas no son las únicas mutilaciones o apropiaciones: el traductor altera el orden de los sucesos para impedir que afloren los instantes de felicidad que el libro narra, omite los conflictos que el propio Manzano como sirviente relativamente privilegiado tiene con los otros esclavos de la casa y también aquellos tramos del texto en los que el esclavo perdona a su ama, en un momento de calma, la caprichosa ira de la que siempre resultó víctima. El cuerpo de Manzano, manipulado en la casa de su ama, también resulta manipulado por la traducción inglesa, que lo coloca en un no lugar en la escritura. De un modo análogo opera Vasconcelos sobre su propia autobiografía, el *Ulises criollo*, cuando con el paso del tiempo intenta reparar sus desbordes eróticos, aquellos que convirtieron su autobiografía en piedra de escándalo y libro de lectura obligatoria. Al presentar al nuevo público de 1958 un texto visiblemente autocensurado, que fácilmente podía ser confrontado con cualquiera de las versiones que circulaban desde 1935-39, Vasconcelos escribe un prólogo en el que intenta una tarea imposible: «borrar aquello que no merece recuerdo».

Entrampado entre la ficción de la memoria, la artificiosa pero ineludible luz del presente y los procedimientos de reescritura y borrado, el gesto autobiográfico sigue siendo enigmático y elusivo para la actividad crítica. Sylvia Molloy enfrenta el desafío con un arsenal erudito y un amplísimo y flexible conocimiento de la tradición del memorialismo hispanoamericano: la escritura arma su trama con una prosa clara y sugestiva que se mantiene fiel a sus propios ritmos y que no se deja seducir por modas pasajeras. El resultado es un libro mayor sobre la memoria hispanoamericana. ■

CRISTINA IGLESIA

## LA MUERTE DEL ALMA

LA COSA Y LA CRUZ. CRISTIANISMO Y CAPITALISMO (EN TORNO DE LAS «CONFESIONES» DE SAN AGUSTÍN). LEÓN ROZITCHNER. Ed. Losada. Buenos Aires, 1997.

Esta nota tendría que haber comenzado diciendo: «Se trata de hablar, en poco espacio, de la más importante obra de filosofía crítica producida en la Argentina en muchísimos años». Lamentablemente, no puede comenzar así. No puede porque el texto original de Rozitchner, mientras tanto, ha sufrido un avatar -de éstos a los que nos tiene acostumbrados cierta vertiente de la Academia argentina-: ha sido rechazado -léase bien: rechazado- por el benemérito Conicet bajo argumentos que no vamos a repetir aquí (no solamente por falta de espacio sino por vergüenza y por respeto a la inteligencia del lector). Baste decir que parece haber despertado furias inquisitoriales que -lo sabemos bien- nunca estuvieron del todo dormidas en el organismo supuestamente encargado de promover y fomentar el conocimiento y la cultura del país. Pero el conocimiento, recordaba Michaux, también es (principalmente es) por los abismos; en el Conicet de hoy, en cambio, hay un abismo insostenible, que produce un verdadero vértigo a los honorables miembros de la correspondiente comisión asesora: el abismo de una búsqueda de *saber*, de una exploración desgarrada que no se conforme con la conformidad pacata, reverente, pusilánime y finalmente *palurda* con lo ya establecido por los cánones de un tedioso asentimiento al *poder*. (¿Exageramos? ¿Acaso no es eso lo que se juega, del modo más mezquino posible, cuando alguien se toma el *atreimiento* soberbio de «rechazar» lo que no está, ni estará nunca, en condiciones de *comprender*? No decimos de «entender»: no es cuestión de capacidades intelectuales, siempre discutibles, sino de la disposición al malestar que supone tener que *ponerse a pensar*.)

Está claro, desde ya, que no se trata de un mero obstáculo «epistemológico» sino de una *ideología* y una *política*: ideología y política que no basta llamar, aunque lo sea, «de derecha» (de derecha eran también Borges, Céline, Pound, Schmitt, Eliot, Heidegger, Jünger, Benn y un largo etcétera para cuya memoria sería insultante figurar en la misma lista con la ralea de esta ignota comisión conicetiana), y para calificar la cual sería necesario inventar un neologismo escatológico y de pésimo gusto.

Ahora, solamente ahora, esta nota puede comenzar donde tendría que haber comenzado de no haberse interpuesto la mediocre vergüenza que no debió haber merecido mayor comentario si no fuera por su valor de *síntoma* de lo que nos cabe esperar para el futuro inmediato de la cultura argentina.

Se trata de hablar, en poco espacio, de la más importante obra de filosofía crítica producida en la Argentina en muchísimos años. Una obra -ahora podemos decirlo- que *tenía necesariamente que ser rechazada por la cultura oficial*, y no nos referimos exclusivamente al Conicet. Lo que León Rozitchner escribe en ella es estrictamente intolerable para el saber académico «normal» en cualquiera de sus tentaculadas variantes. Lo es por su *forma* (de una belleza áspera y desmesurada, capaz sin embargo de retener una suerte de elegancia de «dandy» que no le teme al exabrupto pasional: como si Merleau-Ponty se hubiese puesto a dialogar sin reservas con Dostoievsky), pero lo es sobre todo -como si las dos cosas fueran separables- por su «contenido»: una relectura audaz de las premisas y las consecuencias -todavía hoy verificables, «relampagueando en un instante de peligro», diría Benjamin- del agustinismo; del agustinismo no sólo en tanto modo de pensar a Dios y al mundo sino especialmente en tanto modo de negar (de *renegar* de) una «materialidad» que acecha en el umbral del orden celeste fundado por la Iglesia cristiana. Y a ningún lector atento se le escapará la raíz *mater* en esa palabra, como portadora de lo «real» que el pensamiento de Occidente se ha aplicado a aplastar bajo la Palabra paterna del cristianismo. De una «materialidad», decíamos, que en determinado momento de la

Historia (Agustín lo presente, lo sabe, intuye el peligro muchos siglos antes de que un gigantesco cambio de contexto permita que Marx o Freud o Nietzsche saquen todas sus conclusiones inquietantes) debe ser conjurada para evitar que el «retorno» de esa materialidad desplazada ponga en jaque el propio *ordo universalis*, la propia esperanza de una redención sin Materia, de una salvación depositada en la buena voluntad de los limpiadores de almas de toda laya que sólo han fingido -cuando su cobardía así se los indicó- «laicizar» su *eclesia* para fundar nuevas formas de *religare* que impidieran a los hombres sacudirse de encima todo lo que no provenga de su *acción*, de su propia «comunidad» (tan a menudo trágica y fatal, sin duda, pero al menos potencialmente *elegida*) con una Materia cruel, implacable, pero *verdadera*.

Sobre esto, la tesis de Rozitchner es inequívoca: contrariamente a las interpretaciones historicistas canónicas (llámense Weber, Troeltsch, Tawney, aunque el texto no los aluda explícitamente) no es necesario es-

perar al protestantismo para contar con las premisas (ideo)lógicas del futuro reino del Capital. Cito a Rozitchner: «No se cambia cuerpo por dinero, como dice calculando Agustín: mediante el ahorro en carne podréis invertir en Espíritu. Traduzcamos, posmodernos, Espíritu por Capital y ahorro en carne por acumulación racional cuantitativa, y encontraremos ya en el santo puro la base libidinal del Capital financiero». La tesis es audaz y la demostración deslumbrante: no hace falta «esperar» que estén dadas todas las «condiciones materiales», que se despliegue por completo la «base económica», porque esta última categoría puede y debe ser extendida (¿para qué otra cosa puede servirnos Freud?) más allá de las contradicciones entre fuerzas productivas y relaciones de producción a una anterioridad lógica de la *economía libidinal*, de una contradicción (siempre en acto, insuperable por la *Aufhebung* hegeliana) entre la Materia Deseante de origen materno y el Espíritu Parlante de cuño paterno. Agustín -parece avisarnos Rozitchner- comprende a la perfección la alarma completamente *terrena* que encierra ese conflicto y espera sortearla mediante la abstracción teológica que por así decir «cuantifica» la Palabra divina: el tema de la Medida y su relación con la Moneda aparece nitidamente trabajado en la figura de la Trinidad, de la que se excluye, se *secuestra*, la materna materialidad cualitativa (es decir, *incontable*, imposible de reducir al Relato y al Concepto: ni la economía, ni la psicología, ni la filosofía clásica sabrían qué hacer con *eso*).

Tan terrenal, tan «aterradora» es la cuestión -se podría agregar- que en Agustín -de ese nostálgico del despotismo imperial romano- segrega la necesidad de una teoría de las Dos Espadas que recomienda empezar por cortar de raíz en la Tierra lo que luego podría no funcionar en el Cielo, y que va a parar a la hobbesiana justificación del Poder como *absoluto*, suma de cantidades des-cualificadas; y recuérdese que también en el *Leviatán* de Hobbes, el más inteligente de los «laicizadores» de Agustín, se trata de dar con la Palabra-Ley única, abstracta, que pueda reducir la materialidad inabarcable de los cuerpos parlantes, es decir equívocos (y dice Rozitchner que dice Agustín: «No acuso yo a las palabras, que son como vasos selectos y preciosos, sino al vino del error»). Tal vez Dios sea, como se dice, Inconsciente: pero también es Número, Capital, Estado.

La monumental relectura rozitchneriana de un Agustín duro, material y todavía *vivo* bajo las máscaras del Poder molestará radicalmente, está claro, a muchos profesorcillos de una filosofía para la cual las palabras y los conceptos son apenas las mullidas pantuflas de sus nochecitas tibias junto al hogar de una Academia que ya lo sabe todo: a ellos les advertimos que la lectura de este libro les enfriará despiadadamente los pies (no decimos el alma, porque ésa ya está congelada). Pero también molestará radicalmente no sólo -como era previsible y fue comprobado- a los dulces monaguillos del monasterio conicetense sino a muchos «marxistas» y/o «freudianos» políticamente correctos, bienpensantes y progres, que todavía creen que la salvación de las extraviadas ánimas proletarias y/o neuróticas es una mera cuestión de *voluntad*, de *ideas*, de *educación* (de la conciencia o del inconsciente). A ellos también viene a aguarles la fiesta León Rozitchner, mostrándoles de manera inapelable que:

a) Marx y Freud (o Hegel y Nietzsche) no se dejan reducir tan fácilmente a las recetas de un ateísmo positivista lleno de buenas intenciones, pero incapaz de enfrentarse (como sí lo hicieron ellos) a la Verdad insostenible de la Materia, que siempre desborda los discursillos melifluos de un saber libresco, que Occidente ha erigido en pretexto para evitar llevar su Palabra hasta las últimas consecuencias.

b) Sin embargo, desde Agustín para acá (y «acá» es más que nunca *hoy* y *nosotros*), esa Palabra nos es necesaria, imprescindible, pero a condición de que seamos capaces de encarnarla en el Cuerpo: no el cuerpo místico de la subjetividad abstracta, cuantitativa y equivalencial del cristianismo eclesástico -y, en la visión de Rozitchner, de su producto dilecto: el capitalismo- sino el cuerpo doliente y material de *cada uno*, el cuerpo capaz de exponer la piel a los rayos lacerantes del sol sin buscar el refugio sombrío de la caverna ni el incienso protector del Poder. Capaz, en suma, de *releer* la Palabra del Padre sin rechazar el (peligroso) abrazo de la Madre. Pero para ello es menester empezar por desconfiar de toda promesa redentora que no provenga de una estricta (y quizás imposible, pero indeclinable) lucidez. Como diría Sartre: el cielo está vacío. Por lo tanto, nada nos impide -ni nos exige- mirar de frente, pero para interrogarla sin pletismos y forzarla a destilar el veneno de su Verdad, a la escritura en el frontispicio dantesco que Marx gustaba de citar: «*Lasciate ogni speranza, voi chi entrate...*».

EDUARDO GRÜNER



## EVANGELISMO PRECOZ

HEREDEROS DEL SILENCIO.

GABRIELA CERRUTI.

Planeta-Espejo de la Argentina.  
Buenos Aires, 1997.

**E**l libro de Gabriela Cerruti es una autobiografía precoz; también es una autobiografía política. Traza el itinerario de un descubrimiento personal que comienza por un doble abandono. Adolescente, convivia sin saberlo con las vicinidades del horror. Estudiante universitaria de periodismo, aceptaba una versión canónica del conflicto argentino tal como lo había imaginado la generación «nacional-popular» de los 70. Ambas situaciones —costaba reconocerlo— acompañan las astucias del mito. Púber cristiana, el mundo familiar la llevaba a elaborar un paraíso sentimental, evangélico y precintado. Joven militante, el mundo político la llevaba a cultivar leyendas asfixiantes de cuño épico. Había que emigrar de tales prescripciones.

El descubrimiento consistirá en asumir que la chica que vivía al lado de la Base Naval de Punta Alta con sus ensañaciones de mocuola y luego la estudiante vehemente que repetía machaconamente las consignas de anteriores juveniles políticas eran figuras transitoriamente necesarias pero destinadas a una superación. El periodismo de opinión y los estudios superiores de ciencias políticas en Londres serán la tercera y actual estación de este *via crucis* con final feliz.

El modelo de las hagiografías no muere, precisamente porque admite infinitas pero menudadas adaptaciones. **Herederos del silencio** consiente el molde de la narración evangélica para rememorar los avatares de una conciencia nublada y el consiguiente arribo a un presente liberado capaz de contemplar, ahora sin indulgencias, la manera en que ocurrió «la construcción del mito». El acento del relato de Cerruti es el de un exiguo *bildungsroman* que se aplasta constantemente sobre un hacendoso tono autocrítico. Acepta, con entusiasmo, que las artes de la autobiografía se fusionen con una prosa que evita habilidosamente las rugosidades y trastornos que normalmente deben reconocer las conciencias que, cierto día, deciden emprender el relato de superados avatares.

Su nuevo destino al margen de las fauces del doble mito —de la adolescencia ingenua, primero; y de la política partisana después— requiere de algunas citas académicas. Relumbra a cierta altura una mención de Hannah Arendt, pero sobre todo las parteculas de un lenguaje atenuado por las ciencias sociales más ostensibles. «La construcción del mito de nuestra historia reciente nos permitió no tener que cuestionarnos absolutamente nada...»

Contra los mitos morales y políticos que en un estadio vital anterior la habían absorbido, Cerruti escribe su autocrítica. Y para desenvolverla utiliza la noción de «construcción del mito», que precisamente pertenece a unas ciencias sociales muy poco perspicaces, que identifican tales mitos como un rudo desvío del conocer. A este asunto, que sólo una consideración más celosa impediría convertirlo en una trivialidad, se le agrega un recurso que en otras condiciones podría ser vibrante o sabroso: el célebre plan de las vidas paralelas, en una demostración de que la prosa periodística se constituye a través de una oscura contienda con las sombras eminentes del procedimiento clásico, capturado y reducido a un «género» o «formato».

En este caso, el primer envío de la «fenomenología del espíritu» de la niña

Gabriela comienza con un calculado chasquido de cronista experimentada: «Cuando yo tenía 14 años mi mejor amiga era la hija de un torturador». Y no sólo resuena aquí lo que, en el oído de las redacciones de los 90, pudo haber quedado de una eximia frase de Paul Nizan en Adén Arabia. Sino que se declara lanzado el método del libro, ese contraste entre la protagonista autobiografiada y el mundo avieso y patibulario que la rodea. Es la tragedia de la pureza y de la cotidianidad que cohabita con el horror sin saberlo. Y que al tomar conciencia se lanza a repudiarlo revisando la idílica textura de tales virginidades, dedicando a ello la mitad del libro. Luego sigue otro despertar: el reconocimiento de la contingencia de las vidas. No volver a inventar pasados, tan insignes como irreales. Entonces, habrá que devolverle a los hechos su candor, restituirlos misericordiosamente a sus verdaderas gradaciones de cuita y azar. «Podría haber sido la hija del Tigre Acosta», concluye la autora hacia el final, hablando de sí misma. Desea mostrar que toda vida puede recabarle comprensión y piedad a las demás. Pues sí por un lado ser «hija del torturador» es aquello en esencia condenable apenas se subraya el segundo término de la situación, lo sería mucho menos cuando se hace necesario examinar precisamente el primer término, ese trágico destino de hija.

El tema de una vida con un destino que parecía prefigurado y que en determinado momento adquiere lucidez para marchar a su libre ventura reclama grandes viajes literarios. Pide una literatura del candor, pero también una literatura de la superación del candor. Ninguna puede eximirse de trabajar una materia compuesta por el denso sentimiento de un desastre inconsolable. Y en el primer caso debería dominar una atmósfera absorta y trágica; en el segundo, la lamentación por el tesoro perdido. Ciertamente, no habría que reprocharle ninguna de estas ausencias a **Herederos del silencio** si no fuera porque su intento excede el de la crónica periodística y desea fundar un silabario que canjee las confesiones de una existencia mítica por una beatífica salida en los dominios del periodismo político.

Así, a sus nada escasas habilidades para la descripción de ambientes este libro le agrega el método de tamizar una época a través de las confidencias de una vida. Pero, en vez de que el cuerpo narrado se rija por un sentimiento abismado y por la reconocida dificultad para salvar los residuos discrepantes de un trayecto personal, la autora procede a una superación del pasado en línea ascendente. Linealmente conquistada, la totalidad de una vida conseguirá redimirse sin contrariedad ni escollo.

Sin duda, no es recusable que Cerruti desoiga el rumor amenazante de las literaturas de la redención, que hacen de toda vida un obstáculo para la vida. Pero sí que no sospeche que en algún momento ella misma pueda quedar dentro de aquella «construcción del mito» tan indeseada, que para el caso podría ser este modelo periodístico desde el cual escribe y que se presenta —igual de inocente a la inocencia antes criticada— como la orilla emancipada capaz de enfrentar toda clase de mitologías, luego del aprendizaje rectilíneo por el cual se liberaba del imbroglío nacional.

Por cierto, es también un mito este modelo de escritura que desea resolver el misterio de la historia exteriorizando las vicisitudes ocultas de una lactancia pueblerina. Y emplea el recurso evangélico a la exageración para figurar como mito personal el terrible pasado: «al lado de mi casa se estaba llevando a cabo un genocidio». Así, la vida de una chiquela crédula se entrelaza repentinamente con el más hondo drama público de la época, según el modelo cesarista de las literaturas de salvación, al que raramente se animan autobiografías más idóneas e intrincadas. Es preciso preguntarse entonces si en **Herederos del silencio** hay recursos de lenguaje capaces de sostener tan asombrosa empresa y si ésta puede liberarse de la porción más evidente de periodismo usual por la que aquí se hace pasar la reflexión sobre las vidas, en alianza con autorizadas politologías del momento.

El espíritu del periodismo «ochentista» que aquí habla no es el que ha sufrido poco ni el menos imaginativo a la hora de presentar la crónica de tenebrosos eventos. La novedad es que aquí se ofrece un reenlace, últimamente no practicado, con napas anteriores de una historia común: así, se expone en el libro el padrinazgo de Jacobo Timerman.

Timerman ha marcado a fondo el periodismo de este país. No sabríamos recargar su importancia ni dejar ahora de ver con interés el estilo descarnado, lacónico, cautelosamente patético que cultiva en sus escasas intervenciones públicas. En cambio, las ofuscadas concepciones que en algún momento hizo públicas señalan lo que ahora Cerruti

frasea con enfática apetencia. «Aquí me quedaba claro que la sociedad argentina había sido víctima de unos y de otros. (...) No quería que nos mataran a nosotros ni los militares ni los guerrilleros». Estos sentimientos emergen luego del desencanto con los amoríos épicos que se habían establecido con las guerrillas setentistas. Airadamente apartadas las dos pifiadas polaridades (el mito de la autoridad y el mito de la redención) reinará por fin una simetría despojada de mefistos. Queda en pie un único factor de enjuiciamiento público, que descansaría en el periodismo *sui-referencial*, único canon desde el cual puede contarse una vida que abjuró de los fantasmas. Algo contradictorio para una becaria de la Universidad de Westminster que leyó a la señora Arendt.

Entonces, el relato adquiere su mayor despliegue axiomático en la biografía ya despojada de inocencia familiar y de automatismos militantes. El punto de llegada es, pues, la profesión periodística. Estación victoriosa de una crónica moral y educativa ufanamente concluida. La jovenzuela que escribía cartas a los soldados de Malvinas podrá ahora comentar esas utuosas piezas con sincera melancolía crítica. Aquellos contenidos dulzanos estaban para ser abandonados. Pero no el estilo de suave admonición y de delectación por el drama público, que perdurará cuando escribe este libro. Al fin, esas candidas caritas preanunciaban un oficio, tal como el abandonado arcón de consignas de las juventudes luchadoras posdictadura remitía a los impensados apogemas que están presentes en su estilo de hoy.

Quizás este libro hubiera podido ser una remembranza sobre las creencias familiares y colectivas, un «allá lejos y hace tiempo» de la vida política del país centrada emotivamente en pequeñas vidas interioranas. Y su secreta dialéctica podría remitirnos a la crónica de un personal deseo de autoconocimiento. Pero su frugal impulso, adverso a la configuración mítica de las palabras, tanto de la infancia como de la política, frustra el gesto autobiográfico.

A ese gesto todos tienen derecho en cualquier período que se esté de la vida. Su interés remite a una cuestión política vital: ¿cómo narrar una vida bajo la óptica del conflicto en la esfera pública? **Herederos del silencio** trata este asunto con notoria brusquedad y consigue una visión simplificadora de las oscuras tramas nacionales. Pero ilustra sobre cómo se forja hoy una módica y lisonjera travesía periodística. Bajo la cubierta de una reflexión sobre la responsabilidad de las generaciones, **Herederos del silencio** tropieza al fin con el canon evangélico del que se había propuesto escapar. ■

HORACIO GONZÁLEZ



**¿Cómo narrar una vida bajo la óptica del conflicto en la esfera pública? El libro trata este asunto con notoria brusquedad y consigue una visión simplificadora de las oscuras tramas nacionales.**



## PONER UN GRILLO

EL VESPERTILLO DE LAS PARCAS.  
ARTURO CARRERA.  
Tusquets, Buenos Aires, 1997.

**A**lguna vez Arturo Carrera comenzó una conferencia diciendo: «Hay un grillo en la sala. No; no lo maten...». Yo no asistí a esa conferencia, la leí cuando fue publicada unos años después. Recuerdo que, primero, supuse que en realidad no habría ningún grillo en la sala, que era tan sólo un truco, casi un chiste, una excusa para romper el abismo que separa el silencio de la primera palabra pronunciada («...como dice Juan L. Ortiz, los grillos son cómplices. ¿Cómplices de qué? ¿De nuestra vanidad?...»). Es extraño, pero tiempo después cambié de opinión, es más, ahora estoy convencido de que sí había un grillo en la sala. Y de que el grillo lo había puesto el propio Carrera para luego comenzar como si nada, como si todo hubiese sido un accidente, como si nada hubiera estado preparado, como si no hubiese hecho trampa...

Sucede que la poesía de Carrera no linda con el truco sino más bien con la trampa. El truco es un arte menor, el arte del simulacro, de la velocidad, del fuego de artificio (la explosión, la ceguera y las falsas estrellas cayendo hacia nuestra soledad). Los efectos de hacer trampa, en cambio, son devastadores; sus consecuencias, impredecibles: minan nuestra confianza. Algo similar dice Barthes: «A nosotros que no somos ni caballeros de la fe ni superhombres sólo nos resta, si puedo así decirlo, hacer trampas con la lengua, hacerle trampas a la lengua. A esta fullería saludable, a esta esquivia y magnífica engañifa que

permite escuchar a la lengua fuera del poder, en el esplendor de una revolución permanente del lenguaje, por mi parte yo la llamo: literatura».

La modalidad que adopta la trampa -la literatura, la poesía- en Carrera, al menos desde *Animaciones suspendidas* pasando por *La banda oscura de Alejandro* hasta *El vespertillo de las parcas*, es la del despojo. El despojo no es nunca un comienzo (no se puede comenzar por el despojo) ni mucho menos una estética o un estilo (como tantas veces se dice que es despojado el tontuelo minimalismo, las herencias muertas de Ponge, etc., etc.), esa clase de cosas que, con razón, aborrecía Gombrowicz («lo que cansa en la poesía es el exceso de poesía...»); por el contrario, el despojo -tal como lo ejercita Carrera en *El vespertillo...*- es un tipo particular de experiencia, un devenir que incluye -como define despojo el diccionario- «lo que se ha perdido por el tiempo, por la muerte u otros accidentes». Al fin y al cabo el tiempo, la muerte y otros accidentes son el tema de *El vespertillo...* El despojo, entonces, es un palimpsesto, la huella de la huella (la del barroco, la de Severo y Alejandrita, la de Juanele y Puig), hasta que la poesía llega a ese estado en el que, como dice Blanchot, «marca pero no deja huella».

El despojo llama siempre a la violencia («*Los perros del anochecer, furiosos/ se mordían*»), a la extrañeza («*No es en Sicilia, no es aquí*»), a la pérdida («*el exilio es también quedarse/empobrecerse*»). Despojada, la escritura ya no habla, se expone. Expone su condición de don, de don despojado, sin mediación ni interés. Sin intercambio. El que recibe no devuelve, no devuelve; el donante olvida que dio. Ambos olvidan, ambos se embriagan, ambos hacen trampa: «*Obtuve esta novedad. Todas las palabras son/nuevas...*».

¿El don? «*Un caramelo a cambio: ¡potlatch!*» ■

DAMIÁN TABAROVSKY



## MOREIRA CIBERNÉTICO

CRUZ DIABLO.  
EDUARDO BLAUSTEIN.  
Emecé, Buenos Aires, 1997.

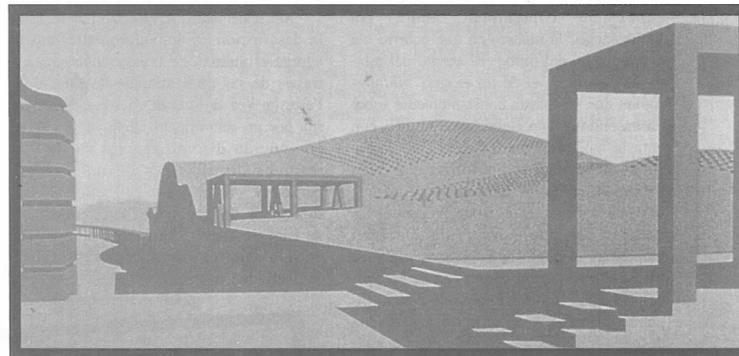
**T**al como están las cosas, imaginar el futuro sólo puede revestir la forma de una utopía negativa; ni el más refinado optimista se salvaría de una lectura irónica. Peor aún, el futuro parece habernos alcanzado. Proponer una ficción que transcurra dentro de cien o doscientos años ya no puede leerse como *literatura de anticipación* sino como una proyección realista que participa de una desalentadora certeza: lo que hoy está mal, prendido con alfileres, empeora por desagregación de sus partes.

En este sentido, las novelas de J. G. Ballard sí fueron proféticas porque, aunque escritas cuando el optimismo moderno ya se había convertido en alarma y malestar generalizados, la naturaleza no había comenzado aún a enviar tan claras señales de protesta y la bipolaridad geopolítica en torno de la cual el mundo creía organizarse parecía más duradera. Proféticas también en cuanto a su imaginación estrictamente narrativa, las novelas de Ballard impusieron una modalidad para plantear literariamente el problema de cuando el futuro nos alcance. Desde estas tierras, o más bien desde España pero con una imaginación lingüística inequívocamente rioplatense, fue Marcelo Cohen quien logró escribir -a partir de Ballard pero *sin deberle nada* en lo que hace a originalidad temática, verbal e ideológica- una literatura capaz de reinventar el presente un poco más adelante, es decir, un poco más exasperado.

**Cruz diablo**, primera novela de Eduardo Blaustein, trabaja sobre la doble huella de Ballard y Cohen para imponer su propia belleza, su íntimo malestar, su metáfora personal sobre un país de vidrio roto en pedazos, en un mundo donde el poder se ha concentrado y, a la vez, desplegado en una previsible impersonalidad informática. Un mundo en donde las grandes confrontaciones parecen haber quedado en suspenso -como si una tregua hubiera sido impuesta más por cansancio que por cordura- y sobre cuya fragilidad transcurren las vidas literalmente desintegradas de millones de mortales.

Lo que hoy conocemos como la Argentina en **Cruz diablo** se ha resquebrajado. La población sobrevive entre algunas alternativas precarias, habitando territorios devastados por desastres ecológicos y alterados en sus límites por constantes vaivenes de una geopolítica microscópica. En Ciudad Central, una ciudadela tecnológica montada sobre el Río de la Plata, militares y tecnócratas administran desde sus pantallas los restos del país. Desde el llano, milicias que se autoproclaman *montoneras* intentan sostener focos de resistencia a ese poder central y colaboran, con un resto de épica deslavada, posrevolucionaria, en la organización comunitaria y la defensa de la gente. ¿La gente? Desconoce parcialmente el pasado del país y del mundo, vive bajo el amparo de los montoneros o alienada en unas *villas virtuales* creadas por el poder central, o en *enclaves* administrados por europeos voluntaristas o, resistiéndose a cualquiera de estas alternativas, en poblaciones díscolas cuyos habitantes se autodenominan *indios*.

Notables hallazgos narrativos le permiten a Blaustein organizar la trama, tanto en



el avance de los hechos como en la descripción del paisaje físico y antropológico. En primer lugar, la condición del héroe Juan Moreira (quizás el único abuso semántico que se permite el autor), una suerte de viajante de comercio de su tiempo. Baqueano de las pistas ciberneticas, coleccionista de artes y mecánicas perdidas, su oficio es el salvoconducto que le permite entrar y salir de todas las comunidades y, aunque trabaja para los burócratas de Ciudad Central, sus simpatías están no sólo con la resistencia sino también y sobre todo con la gente común. En segundo lugar, la existencia de unos *implantes* que permiten tomar del cerebro de una persona especialmente dotada su don específico e injertarlo en el cerebro de otra, dando pie a escabrosas transgresiones a la ética y, en definitiva, a un comercio despiadado. Por último, entre los dones más preciados se cuenta uno que carga poéticamente todo el sentido del libro: la gente ya no sabe cantar.

En la parábola de la pérdida y recuperación del canto se cifra un hallazgo de

una intensidad tan notable que electrifica de un extremo a otro la narración. Y, en la creación de retazos de dialectos y de nombres para describir una realidad que quizá todavía no forma parte del presente, **Cruz diablo** alcanza una potencia que estremece y alegra al mismo tiempo. Puede convenirse en que algunos de los procedimientos de Blaustein recuerdan a la historieta o al cine, pero siempre y cuando entendamos que este libro no puede leerse como un *comic* ni verse como una película. Porque la calidad de las situaciones inventadas por el autor es tan novedosa y genuina que sólo la extrañeza de la literatura, de la muy buena literatura, podría convocarla. Si los recursos de **Cruz diablo** nos permiten imaginar la camioneta de Moreira surcando la nada como en un cuadro de historieta es sólo para que la rápida evocación de la imagen nos permita instalarnos en la difícil y rara cintilación de una historia capaz de estremecernos con su verosímil inminencia y de alegrarnos con su despojada belleza. ■

GUILLERMO SAAVEDRA

## EL BOCADITO

GIACOMO.

EL TEXTO SECRETO DE JOYCE.

Prólogo y versión anotada de

LILIANA HEER Y J. C. MARTINI REAL.

Bajo la luna nueva (segunda edición).

Buenos Aires, 1997.

**S**i en los rincones de una letra mimada hacen ecos los sueños, así el **Giacomo** de Heer-Martini Real anda arrinconando y deambulando entre los conos de una sombra perlada. Maravilla y goce, los de ellos, poder hacer conjuros, enredos, restos de recuerdos en la alameda de una reminiscencia, por suerte, ebria. Así esas anotaciones, esos otros párrafos hilvanados, esos devaneos, casi rostros pegados al borde del texto, este **Giacomo** -y hablo del **Giacomo** de Joyce-Heer-Martini Real-, por cierto el único que adviene allí tieso y descubierto en la espada, está hecho de bellas, minuciosas curioseadas, puntos donde la vista deslumbrada alumbra contornos, muslos del escrito. Este **Giacomo** está hecho de curioseadas que a veces son cadereadas, barquinazos donde el galeote llamado impudicamente Lector se pierde con fruición, se cae prematuro, se tumba a los coscojones, se desbarranca entre los vericuetos de esa «versión anotada».

Este **Giacomo** es una trampa para sabias endomingadas, en suma las damas de nuestra literatura, damas por cierto que por falta de damero ya son gallinero del huevo ausente. Este **Giacomo** anotadito es una trampa para el magisterio, pues brinda insidioso en un bocadillo las tajadas, los caligramas del lenguaje, las fetitas hechas de esa tan noble y particular forma joyceana de engrudar, hacer reojo, hacer andar la lengua mirándose el ombligo; repito, las tajaditas de un **Giacomo** -quizá de Joyce- entre dos trozos de pan y cal, luego el bocadillo de prólogo, secreto y anotadito, luego el coito, en suma el atadillo -ojalá fuese atadito-; repito, el atadillo donde pierde el frenillo hasta el más casto catedrático, hasta la más casta maestra, ¡todos mascan y son indigestos!

Este **Giacomo** atadillo es una trampa pedagógica, promete una clase y subvierte en un laberinto llevándonos, eso sí -mayor engaño aun-, con mano segura, clara. Nos arroja a una carcajada. Este texto es un

homenaje, por lo tanto, una dulce, amorosa traición. Si ya tan bien conocido es el jesuitismo del «hombre de Dublin», la polémica sana del patio al aula, ese gusto enfermizo por el realismo ibseano, por las Noras y norias dándole al exilio; si ya tan bien conocido es el culteranismo de Don James, que hasta admiró el fastidioso fastidio de Flaubert y habló y comió y fornicó como el más puro imberbe, y se enamoró dándole manzanas a los poemas; si ya es tan bien conocido que Don Joyce fue uno de los mejores alumnos del siglo XX, un abanderado de las guerras de religiones, un gran profesor de inglés, qué mejor homenaje, entonces, que abrazarlo, esos carnetitos descubiertos por el hermano Stanislaus, bajo el almohadón de plumas, y subrayárselos, prometerles una introducción y una salida ético-pedagógica; en fin, ¡brindarlos a una orgía de bachillerres! Pero, alto ahí. ¡Oh! ¡Desgracia! Este **Giacomo** es un homenaje, digo traición, engaño y carcajada, y por principio vidente no es ¡helás! -traducción posible «¡ay de mí! o ¿hay algo de mí?»-; repito, por principio vidente este **Giacomo** no es un resumen o una ficha, es decir un robo, la novela rosada de un caliente prurito estudiantil, manado en los pasillos insalubres donde se dijo que Colón descubrió América; que Beckett encontró a dios; que la subconciencia era demasiado baja; que Dadá no quiere decir nada y que la puta Molly Bloom es puta.

¡No, no, no! Este **Giacomo** desanota y desprolija, es aquel «mar escrotogalvanizador» que quizá, para traducir a Borges, leyerá en un **Ulises**, ¡quizá de Joyce!

Y aflora -perdón, desflora- en un pla-

cer inusitado ese remanido meollo -perdón, bollo- de la traducción. Y sí, este **Giacomo** de Joyce-Heer-Martini Real demuestra que finalmente la traducción es posible y que no hay más traición que la del homenaje al enlazar un texto para su cintura, sostenerlo, mecerlo y dejarlo remover con la dulce elegancia, la única esperanza humana y mortal, que nunca acabe, que nunca acabe. Ese «escribelo, carajo, escribelo» que nos brindan estos **Giacomos**. Ahora sí, lo cual es demasiado alivio, podríamos decir ya llegaremos en la lectura del **Finnegans** pues traducirlo es posible, basta sentarse a escucharlo y dejar que nuestro ojo caiga goloso, y leyendo nos desangremos imponente perdiéndonos, anotándolo y desanotándolo, haciendo versión, vertida inversión. Ahora sí podemos exultar con el subjuntivo del fuese, fuelle inmanente donde todo socio capitalista pierde pie, garra y horizonte, por único tesoro nos queda esa incertidumbre de haber creído leer un nombre, una página, piadosa y jesuítica ilusión, cuando este **Giacomo** de Joyce-Heer-Martini Real nos demuestre que todo fuese trozo de letra, haciendo destroz, un secreto del cual ya seamos inútiles cómplices.

Escritura en escritura; cuaderno de escuela; mujer, aquella dobladura; la hoja

manto biográfico, guiño de mortaja; pocas y tantas voces que **Giacomo** profiere.

La letra en intento de ser capita de mortaja, la mujer su ojo encogecido; el héroe brinda mujer umbilical; y por Joyce-Heer-Martini Real viene esa letra sucia, espermada, a escondidas, así lo mejor de Joyce, imposible estiramiento posible del habla. Lengua maculada, masculada, casi misa por difuntos. Insisto, pues ya es poco repetir, «mar escrotogalvanizador». Y al fin, este **Giacomo** puede decir «caiga a manos de», pues trae la solidaridad de tres escritores -quizás escritos- perdidos, faltos en la memoria mortal, fecundamente inacabados, en álgida y funámbula erección, incansables traductores, un trío criado a la vera del cuarteto, ¡a la vera del ojo de Ustedes! ■

EMETERIO CERRO

# DE CYBORGS

## Y OTRAS DIFERENCIAS

CIENCIA, CYBORGS Y MUJERES.  
LA REINVENCIÓN DE LA NATURALEZA.  
DONNA HARAWAY.

TRADUCCIÓN:  
MANUEL TALENS.  
Editorial Cátedra. Madrid, 1995.

LA HEREJÍA LESBIANA.  
SHEILA SHEFFRIES.

TRADUCCIÓN:  
HEIDE BRUN.  
Editorial Cátedra. Madrid, 1996.

HÍBRIDOS DE MÁQUINAS Y ORGANISMOS COMO METÁFORAS PARA REPASAR LAS NUEVAS  
SUBJETIVIDADES, PRÁCTICAS SANDOMASOQUISTAS QUE PARODIAN LA NATURALEZA SEXUAL OCULTA  
DEL FASCISMO, APROPIACIONES POLÍTICAS DEL SABER TÉCNICO Y SUS LÍMITES CONSTITUYEN ALGUNOS  
DE LOS TEMAS QUE DEBATEN ESTOS DOS LIBROS PRODUCTO DEL POSFEMINISMO ACADÉMICO DE HOY.

Nada estaba claro ni en épocas del Oráculo de Delfos, que ordenaba «conócete a ti mismo» en pleno auge de las transmisiones infernales entre dioses, hombres y bestias salvajes. En los mitos clásicos, los tritones, centauros o sirenas formaban parte de un repertorio de criaturas monstruosas que articulaban, en principio sin oposiciones marcadas, la diferencia sexual. Edipo mismo no podía atribuir sexo alguno a la Esfinge -cuerpo de león con alas y cabeza de mujer- que lo entretuvo con acertijos antes de dejarlo cumplir su hazaña familiar en Tebas.

Las mezclas míticas podían incluso ser menos evidentes en el cuerpo pero no en las mañas, como lo indica Pandora, de una elaboración más sofisticada. El cuerpo, la voz, la capacidad de seducción, la inteligencia y hasta la ropa de Pandora salieron de la contribución de varios dioses y sus dones respectivos, lo que dio por resultado el primer prototipo de mujer mecánica, una especie de antepasado mítico de los actuales andróides. El doblez que se le adjudicó como marca de fábrica, es decir, el cruce de exterior deslumbrante ligado a una curiosidad e inteligencia literalmente devastadoras suele abonar la cuestión de lo femenino como unión amenazante de superficie tersa y profundidades ignotas. Pero además de sintetizar desde el origen esa dicotomía que terminó desvelando a Freud (dentro y fuera, cebo y trampa, máscara vs. esencia), la figura de Pandora es un buen antecedente para pensar la generación de híbridos que se emprendió en el Olimpo de la ciencia moderna. No sólo porque las fusiones del neomaterialismo biológico disputan la imaginación de los dioses sino porque sus resultados están alterando los cuerpos y las verdades heredadas sobre las identidades sexuales.

Hasta hace poco el tema de la fusión de cuerpos -humanos o animales- y máquinas alimentaba la ciencia ficción y el terror, géneros que en el cine y la literatura reelaboraron los mitos en este siglo. En las últimas décadas, el acoplamiento de organismos y máquinas es una realidad tan aceptada y extendida que terminó por borrar las distinciones entre las experiencias de los laboratorios científicos y las de los hollywoodenses de efectos especiales. Las metamorfosis sucesivas de Madonna o Michael Jackson, los desgraciados replicantes de *Blade Runner* o los ratones bioelaborados en Dupont para investigar el cáncer se perciben de modo indistinto como operaciones miméticas, escénicas, puras virtualidades, imágenes consecutivas y abstractas que no encarnan identidades, sexo o género fijo dentro de un juego de representación interminable.

### MONSTRUOS, SIMIOS Y MUJERES

La sucesión de «prótesis» (en cuerpos, escrituras, sonidos, imágenes), como las llama Guattari, junto a la dependencia o adicción a las máquinas dieron un vuelco rotundo a las subjetividades. Pero aun antes del golpe de gracia de la avanzada tecnológica, la escurridiza noción de sujeto tuvo sus cuestionamientos desde la filosofía que arranca en Nietzsche, al menos en su versión occidental de sujeto-entero. El feminismo, a su vez, se pronunció desde el comienzo contra la idea de ese sujeto-amor identificado con lo masculino (Derrida, que fusiona palabras, lo llamó sujeto «falocéntrico») y al sexualizar sus fundamentos trastornó todas las reglas del juego. Los emblemas y las identidades se trastornaron, además, cuando la categoría de género aclaró los modos y las tecnologías con que la cultura diseñó los modelos de lo femenino y lo masculino.

Repensar ese núcleo duro de la *identidad* implicó para el feminismo formular sobre todo un sentido existencial para el «yo» (¿mujer?, ¿mujeres?, ¿cuáles y a partir de qué?). Y también afirmar la legitimidad política de la fórmula «nosotras» en cuanto a agentes de cambio, lo cual generó una serie de propuestas y narrativas feministas que recurren a diversos adjetivos para marcar sus distintas líneas teóricas (radicales, socialistas, de la igualdad, de la diferencia, etc.). Los interrogantes siguen siendo más pesados que las certezas: ¿desde qué lugar repensar las identidades? ¿Qué lugar darle al cuerpo en esta cuestión? Si los cuerpos devinieron a su vez tan inseguros y mutables en la cultura de la tecnociencia, ¿cómo articularlos con alguna noción fija de identidad? «Siempre llegando tarde, las mujeres pretenderían ser sujetos cuando ya

no hay sujeto», conjetura François Collin acerca de esta marcha desordenada del campo polimorfo del feminismo en busca de definiciones y de legitimación.

Donna Haraway, bióloga norteamericana autora de *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinvencción de la naturaleza*, aporta a estas discusiones la figura del *cyborg* (*cybernetic organism*, organismo cibernético, «híbrido de máquina y organismo») a modo de metáfora para repensar las nuevas subjetividades y para imaginar nuevas políticas desde su militancia en el feminismo socialista. De su larga experiencia en el campo de la ciencia rescata entonces la idea del monstruo, porque «junto a los simios y mujeres ha ocupado un lugar desestabilizador en las grandes narrativas biológicas, tecnológicas y evolucionistas occidentales», explica.

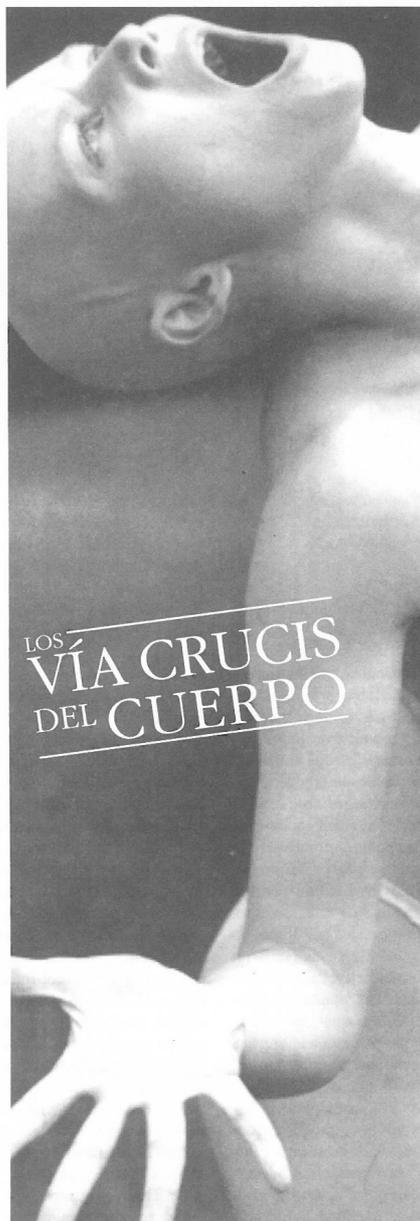
Igual que con Pandora, pero ya sin sexo definido, el mito del *cyborg* «trata de fronteras transgredidas, de fusiones poderosas y de posibilidades peligrosas». Y aceptar la realidad del monstruo una vez que ha sido instalada por la cultura de la tecnociencia es parte de la propuesta de Haraway que llama a no cerrarse ante lo irreversible sino a «explorar(lo) como parte de un necesario trabajo político».

En su *Manifiesto para cyborgs* Haraway despliega su teoría como una ficción apasionada, sin reconocer fronteras entre la reflexión especulativa, la estética y la política. («Habitamos estas narraciones y ellas nos habitan.») En principio, su propuesta pretende interpelar las nociones tradicionales del feminismo «tan de clase media blanca» traducidas en el sistema *sexo/género*, fórmula ombliguista que por mucho tiempo permitió dejar de lado cuestiones evidentes como la raza y la clase social, entre otras, que acompañan lo femenino y lo masculino. Esa estrechez de miras, supone, llevó al estancamiento político gracias a la «caricatura de las tendencias apropiadoras, incorporantes y totalizadoras de las teorías occidentales de la acción en busca de la identidad». En la bolsa de las «teorías occidentales» entran, obviamente, a la par tanto el marxismo (teorías de la reproducción enraizada en el trabajo) como el/los feminismos (reproducción basada en el sexo). ¿Cómo reaccionar e incorporar al Otro -negros/as, chicanos/as, indios/as, latinos/as, etc.- en un momento en el que las subjetividades se debaten en la fragmentación y el desenraizamiento? Ni mujeres ni marxistas: ¡cyborgs!

El cuerpo grotesco parido por la tecnología es una imagen provocadora con la que Haraway intenta ir más allá de la propuesta foucaultiana acerca de la sexualidad construida y vigilada por los poderes: «La biopolítica de Michel Foucault es una flácida premonición de la política del cyborg, un campo muy abierto (...). Los métodos de la clínica requerían cuerpos y trabajos, nosotros tenemos textos y superficies. Nuestras dominaciones ya no funcionan mediante la medicalización y la normalización sino creando redes, diseñando nuevas comunicaciones y gestionando el estrés». Ya no más cuerpos por lo tanto, o cuerpos precarios y virtuales como los *textos* y *superficies* construidos en las pantallas de computación.

Las historias que Haraway extrae de los laboratorios de la ciencia y la tecnología son relatos terroríficos y a la vez fascinantes sobre las operaciones de borrado de límites entre lo humano y lo no humano, entre lo físico y lo no físico, entre la ciencia ficción y la realidad social. Esa metamorfosis permanente, el pasaje natural de un estado al otro, marcaría una especie de guión previo por el cual los cuerpos, «mapas de poder e identidad», ya no tienen ni buscan una identidad unitaria: «Uno es poco y dos es una posibilidad (...). Los monstruos cyborgs definen posibilidades políticas y límites bastante diferentes de los propuestos por la ficción mundana del Hombre y de la Mujer».

¿La alternativa política a ese poder tan etéreo como abarcador? «Ni cinismo ni falta de fe», dice Haraway;



que posmodernamente toma la realidad como un *texto* flexible y elástico en el que los poderes concretos son sustituidos por simulacros. Antes que demonizar la tecnología habría que enfrentar a cada paso el laberinto de dominaciones, hablar su idioma, deconstruir sus nuevos mitos, aprender a lidiar con los elementos radicalmente heterogéneos que la conforman. La gente, a la vez material y opaca, es menos fluida y sufriente sin embargo. Lo bueno de la imaginería del *cyborg* es que pone a su disposición el modelo de funcionamiento reproductor de las salamandras: están continuamente restaurándose por partes, generando lo mismo o «algo extraño, duplicado y poderoso».

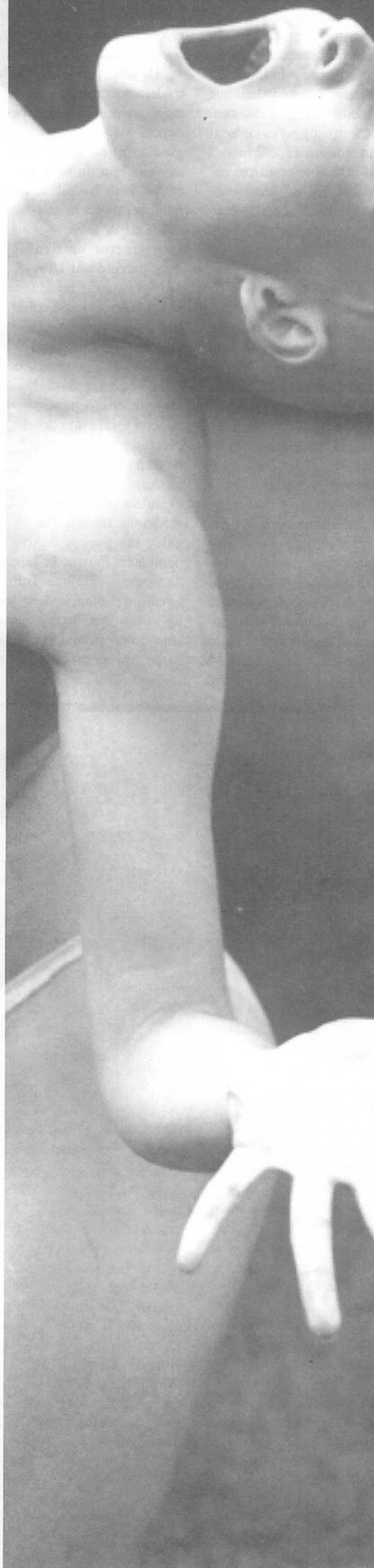
«Las posibilidades que tenemos para nuestra reconstitución incluyen el sueño utópico de un mundo monstruoso sin géneros»: la retórica manierista de Haraway celebra calurosamente los cuerpos poseidípicos y sexualmente intransitivos de la tecnocultura.

#### AGONÍAS DEL CUERPO

¿Optimismo político o aceptación cínica? ¿Ya no hay marcas de sexo estables en la edad tecnológica de cambios sexuales y flotación hormonal? Quizá valga despejar el terreno de las «trampas metafóricas», como dice Susan Sontag.

La permeabilidad de fronteras en el cuerpo personal (y en el político) abona hoy una serie de teorías que, como la de Haraway, no se anuncian como deconstrucción literaria pero se les parecen: si lo que se entendía por género -un signo cultural- se señaló como mascarada, es decir lo masculino o lo femenino como

## Si los cuerpos devinieron tan inseguros y mutables en la cultura de la tecnociencia, ¿cómo articularlos con alguna noción fija de identidad?



un repertorio de gestos, de apariencia, de atuendos, la definición incluye ahora la diferencia de sexos -los cuerpos- en la misma condición.

Pura «representación» (*performances*), como explica Judith Butler en su citadísimo **Gender Trouble (Problemas de Género)**, donde trata de demostrar que ni siquiera hay «*sexo interno* o esencia o centro psíquico de género». El travestismo resultaría así un modo atinado de denuncia sobre la mentira de las identidades, teniendo en claro que la práctica de la teatralización y el disfraz no sería ya imitación sino perpetuo comienzo, porque «no existe ningún género original o primario que el travestismo imite, sino que el género es una especie de imitación para la cual no existe original alguno». De ahí a rescatar la eficacia política del juego de disfraces hay un solo paso, que Butler da con soltura al considerar que su ejercicio continuo es «potencialmente subversivo» porque alecciona sobre la ilusión de que existan cuerpos sexuados detrás del género. (En tal caso, ¿Cris Miró sería potencialmente más revolucionario/a para el público de sus funciones que Mariela Muñoz, tan burguesamente preocupada por anclar su transexualidad como «mujer» con la cirugía, la ley del nombre y el sufrimiento maternal?)

Los cuerpos *cyborguescos* capaces de integrar lo asombrosamente heterogéneo, el retozo travestista que hace presente la inestabilidad de las identidades, resultan metáforas atractivas para dar cuenta hoy de los parches, fragmentos y representaciones que amasan lo que se entiende por femenino o masculino. Tomadas al pie de la letra -y sobre todo de la *representación*-, sin embargo, son utilizadas también como fundamento de los rituales sadomasoquistas (S/M), convertidos en prácticas liberadoras por el juego de roles asumidos en la escenificación violenta de la sexualidad.

La «pose» viril en los varones gay subrayada por el uso clónico del cuero negro, la adopción del modelo *disfráz*: de parte de las lesbianas que en lugar de la androginia pasaron a adoptar el «estilo carmín» o ultra femenino (las *femme*) o los cueros masculinos (las *butch*) son parte de la fórmula que se consolidó en los 80 junto a un renovado entusiasmo por los espectáculos de travestismo, según describe Sheila Sheffries en **La herejía lesbiana**. «No queda claro dónde encaja en este entramado la vulgar y verdadera opresión de las mujeres», clama Sheffries, que se resiste a aceptar la interacción paró-

dica de las mismas reglas de juego en lugar de las empecinadas propuestas de cambio formuladas por el feminismo de los 60 y los 70. La iconología sexista o heterosexista que liga el erotismo al poder desata el escándalo de la vieja guardia militante que sólo atina a replicar desde la retórica de la ética o de la «necesidad del fortalecimiento de los valores».

Los cadenzos, el *fist fucking*, el látigo, las esposas, los golpes y otros elementos clásicos de la tortura lisa y llana son los ingredientes de la puesta en escena de sexualidad liberada y transgresora, defendida por los y las popes de la teoría académica del Primer Mundo. Sheffries condena primero aquellas posiciones posmodernas que dan argumentos al relativismo y fomentan la «incertidumbre radical» acerca de los sexos. Pero los cita no sin cierto deleite, entre ellos a Pat Califia, la principal teórica norteamericana del S/M, empeñada en ampliar los roles propuestos por Liliana Cavani en **Portero de noche**: «El guión del S/M puede ser representado con los personajes de guardia y prisionero, poli y sospechosa, nazi y judío, blanco y negro, heterosexual y marica, padre e hijo, cura y penitente, maestro y alumna, prostituta y cliente, etc. Sin embargo, ningún signo tiene un significado único. Su significado depende del contexto en el que se utiliza. No toda persona que lleva una evástica es un nazi, no porque te cuelgues unas esposas del cinturón eres un poli y no por llevar hábito de monja has de ser católica. El S/M es antes una parodia de la naturaleza sexual oculta del fascismo que su culto o su aceptación. ¿Cuántos nazis, polis, curas o maestros de verdad participarían en una licenciosa escena sexual?».

Se trataría, por lo tanto, de contextos. Para Califia, en una licenciosa escena sexual las insignias nazis se transforman en signo positivo y aportarían un potencial erótico sólo como detalle escenográfico. En ese sentido, los grupos neonazis que cometen salvajadas haciendo ostentación de símbolos (o la misma policía de Buenos Aires aunque no los muestre) podrían esgrimir en su defensa el argumento de que lo suyo es una adhesión a la estética del neobrutalismo.

Cita, además, a la prestigiosa Gayle Rubin, que en su reciente libro **Placer y Peligro** se retracta de la buena letra académica y militante del pasado para emprender una abierta defensa del modelo de masculinidad de la cultura gay para mujeres (la *butch*). La iconografía favorita de Rubin es «el motorista proscrito» vestido de cuero», un modelo típico de la agresividad masculina como correlato de una rebeldía cabal. Su creativa parafernalia fetichista la convierte, obviamente, en una importante portavoz del S/M, entusiasta de la sexualidad ruda con su correspondiente justificación teórica.

Los relatos pornográficos de Califia son un alarde de ferocidad misógina, en la que la escena sadomasoquista (poblada de policías crueles y torturadores) se realiza en un aquelarre de roles sexuales invertidos, con una crudeza que empalidecería al mismo Marqués.

¿Cuál es la política de construcción de la sexualidad en el S/M? Sheila Sheffries se queja por la influencia que ejercen de hecho esas escenas: atrapada en la trampa de la representación, replica como una espectadora ofendida ante las imágenes porno o la flexibilización (laboral) de los papeles sexuales. Por eso su llamado moral agrega fórmulas para corregirla, como la del «rescate del sexo y las emociones, (porque) una práctica sexual deseable descansa sobre la reciprocidad, los cuidados y la igualdad».

Lo sospechoso, en realidad, es jugar al opresor cuando se es libre (y el S/M ratificaría la crueldad como destino: siempre habrá judíos, negros o mujeres sometidas que acepten esa condición...). Si los cuerpos quedan absueltos del lastre de los sexos, ¿cuál es el objetivo -político, según se proclama- de poner en escena una sexualidad recuperada bajo el signo del poder y la humillación? La noción de libertad, en todo caso, entra por la ventana con la palabra «consentimiento» o aceptación de las reglas del juego. ¿Justo el término que utiliza Elaine Scarry (**The Bodie in Pain**) para diferenciar el uso del cuerpo humano en la tortura y en la guerra! La base de la distinción entre ambos sería que, al contrario de la tortura, en un estado de guerra las personas dan su consentimiento «para el uso más radical del cuerpo humano» (la «guerra» precisamente jamás estaba ausente de los discursos autojustificatorios de la masacre de la dictadura). «La realidad de los cuerpos heridos es utilizada al final de la guerra para darle un aura de realidad material a la construcción triunfadora», dice Scarry. Una descripción que viene como anillo al dedo para caracterizar los alcances de la política de fusión de dolor y poder del S/M.

Volvemos al oráculo: ¿qué cuerpos? ¿Por dónde empezar? ¿Qué se puede hacer? Viejas preguntas que se remontan a otra narrativa histórica, cuando la revolución no era una broma pesada. Por ahora no queda otra que aceptar la imagen de Haraway acerca de que todas somos un poco como Rachel de **Blade Runner**, «la imagen de un miedo, de un amor y de una confusión ante la cultura del cyborg». ■

ANA AMADO

## DE LO REAL A LO REAL

INDAGACIÓN DEL BIEN.

KITARO NISHIDA.

TRADUCCIÓN:

ALBERTO LUIS BIXIO.

Gedisa, Barcelona, 1995.

S upongamos un atardecer de invierno frente al mar. Contra el horizonte violáceo, uno divisa un velero iluminado y se emociona. Al principio parece que no hubiera división, no sólo entre el ojo y el velero sino entre la proa que muerde la espuma, las nubes desvaídas, un chillido de gaviotas y el olor a yodo. Entonces asoma en la cabeza un adjetivo, o la certeza alegre de estar mirando o, más a menudo, una pregunta por el destino del velero y hasta ganas de ser tripulante. Cuando las asociaciones remitan, cuando cese el razonamiento, posiblemente el velero se habrá perdido. Es vano lamentar esta compulsión, porque así es la índole de la conciencia: no bien despunta el juicio, no bien se piensa a sí misma, sobreviene un divorcio y el observador, que no encuentra su mente en lo observado, siente que allá fuera se dejó además el cuerpo.

Qué novedad, se dirá. Sin embargo, aunque el mal se remonte a Descartes, o más, insiste en el fondo de mucho de lo que pasa: la muerte del sueño en aras de una realidad que lo excluye, la monserga ética de los que dan al espíritu desnudo el idealismo y a la materia la infamia inevitable. Mientras, el problema sigue patente -cómo suprimir el miedo, cómo entender que la vida es más grande que el «individuo», cómo percibir sin imponer opciones- y, parece, la salida aún se oculta en lo que Plotino llamaba «lo más importante». Puede que hoy lo más importante sea restablecer el contacto entre la

pizca de realidad que llevamos dentro y la mucha realidad general que los simulacros no han ahogado.

**Indagación del bien**, que trata estas cuestiones sistemáticamente, es un libro de veras raro. Lo escribió en 1911 Kitaro Nishida (1870-1945), un budista que también era filósofo. En realidad Nishida era mucho más: producto de la cultura japonesa de la vuelta de siglo, parte de la cual intentó fundir sus tradiciones con la razón occidental, se propuso dar desarrollo discursivo a lo que el Zen siempre había expresado con elipsis o paradojas.

A quien quiera entrenarse en la experiencia directa, el Zen le recomienda meditar frente a una pared en blanco; a medida que la respiración se imponga, sin tensión ni flojera excesiva, quizá la mente se aquiete y un día el adepto llegue a la intuición Prajna: ver en un velero sólo un velero que pasa, saberse un medio a través del cual palpita el mundo. Cierto que no es tan sencillo. Una vez un adepto le confesó a Samuel Beckett su insoluble conflicto entre la vocación literaria y la meditación como vía de conocimiento. Beckett le contestó con una nota: «Querido Larry: No bien me pongo a mirar paredes veo palabras. De lo cual incluso mi escritura es un alivio». Sí, claro: ningún occidental se librará de ver la escritura en todo, porque la escritura es el otro que surge con él y lo constituye. Lo curioso es que algo semejante le haya pasado a un budista japonés. Da la impresión de que Nishida hubiese mordido la deliciosa manzana de los sistemas occidentales y, saliendo del vacío del *dhyana*, en donde una emergencia conjunta anula la brecha entre sujeto y mundo, hubiera decidido emprender la aventura lógica de la conciencia hasta reencontrar el acontecimiento como realidad última: «No hay hechos: siempre se trata de un suceso». No hubiese podido dar ese largo rodeo si el Zen no le hubiera mostrado antes, y para siempre, un devenir sin falsas oposiciones, la aptitud de la mente para concebir su singularidad presente desde la perspectiva de lo único, intemporal y cambiante.

Y es que parte de lo que asombra en este libro es la rotundidad de sus puntos de partida. Experimentar, dice, significa conocer cosas tal como son; una experiencia pura no tiene significado; sentimiento e intelección son momentos de la voluntad; no es que tengamos experiencias sino que la experiencia nos individualiza; más aún: sentimiento y voluntad crean el yo, productos a su vez de una actividad unificadora que es la «realidad última» y siempre está autodesarrollándose. Es el movimiento constante del «factor unificador», dice Nishida, lo que suscita la idea de diferencia entre algo interno y algo externo. Y esa ilusión se plasma en el lenguaje; pues «en el momento en que aparece un sujeto gramatical en la conciencia, está implícita toda la oración».

Hoy, después de Derrida, tendemos a creer que «la oración» es previa a la experiencia y a la escisión original; que todo ser adviene con un otro incluido. Pero Nishida era religioso y veía la existencia de su Dios -ese «factor unificador» parecido al Dios de Spinoza- confirmada en la tenaz, reiterada unicidad de la experiencia pura: el sabor del durazno, se diría, antes del nombre y de la reflexión. Sin duda los hitos que eligió para conversar con Occidente desconciertan un poco. Extraña, por ejemplo, que un libro que examina la voluntad mencione tanto a Hegel y tan poco a Schopenhauer. Pero a la larga uno comprende que **Indagación del bien** se debe leer no como tratado de filosofía o ética sino como invitación al hombre a realizarse -dijo François Cheng- realizando

las cualidades del cielo y de la Tierra, de las que está dotado.

El lector titubeante no debe atisbar aquí la garra de la *new age*. Recuerde que en 1956 Erwin Schrödinger, uno de los padres de la física cuántica, dijo: «Mímente y el mundo están compuestos por los mismos elementos. El mundo me es dado de una sola vez: no uno existente y otro percibido. Sujeto y objeto son una sola cosa». Más sobre la cuestión puede leerse en **Mente y materia**, otro libro sumamente actual. ■

MARCELO COHEN



## UN MATRIARCADO DE LA GRAMÁTICA

APARICIONES.

MARGO GLANTZ.

Alfaguara, México, 1996.

Una mujer, una niña, un hombre, dos monjas, Dios. El insólito grupo de personajes avanza en forma paralela por los dos carriles que arma **Apariciones**, esta nouvelle de la escritora mexicana Margo Glantz. Dos historias, entonces, pero que se miran en espejo como codiciándose, como queriendo interceptarse. En una, la mujer, la niña y el hombre. En la otra, las dos monjas y Dios. Dos triángulos amorosos que giran sobre sí mismos en cuerpo y alma. La mujer y el hombre hacen el amor, la niña mira. Las dos monjas, mientras Dios las mira, flagelan su cuerpo para él. Entre estos dos mundos paralelos, una narradora. Ella quiere escribir la historia de las monjas pero su imagen rebota contra la de la mujer que actúa y vive en la otra historia, junto con su hombre y la niña. Yo, tú, él, ella, nosotros, nosotras, -como en la obra de Marguerite Duras- aquí también son los artífices los que gobiernan los destinos de la narrativa. Conformando un imponente matriarcado de la gramática.

Y eso es todo. No hay nada más. Ningún otro secreto, ninguna otra intriga. Con estos dos delgados hilos narrativos teje Glantz un relato mínimo y minimalista. El

amor carnal por un lado, cada vez más obsesivo y flirteando con la perversión (al final ya aparece otro personaje: otro hombre para el hombre), y las sesiones también obsesivas de Sor Juana Teresa y Sor Lugarda de la Encarnación que cumplen órdenes como ésta: «en los brazos, en la cintura, en los muslos amarrarse cilicios de cuerda y cadenas de acero, que en los zapatos pusiese pequeñas piedras y que algunas veces esparciese en ellas agudos clavos».

Y hay un final para cada historia. Uno se titula «La Boda» pero, paradójicamente, se refiere en realidad a la separación del hombre y la mujer mientras «allá lejos, detenida, con su vestido de fiesta y su cuerpiño frágil, con los ojos brillantes, la niña los mira con sorna; una sonrisa burlona y obscena le decora los labios». El otro final, el verdaderamente último, se titula «Milagro de los milagros» y habla de una unión. La narradora, feliz, goza escribiendo, invocando por última vez a sus «apariciones» mientras Lugarda y Juana, fusionadas, gozan en el dolor de la crucifixión. El señor entró en ellas y son una con él.

**Apariciones**, en su duplicidad, conforma una única historia de mujeres. Abiertas al hombre, cerradas de él, ellas viven en la pasión. Pasión de amar, de

escribir, de separarse, de gozar en los límites de la sexualidad. Las mujeres enclaustradas, las que se visten para salir, las que se visten para desgarrarse las vestiduras y las que, como la niña que quiere ser mujer, emergen del eterno uniforme escolar hacia el vestido de fiesta. La ropa que cubre el cuerpo,

los harapos del alma,

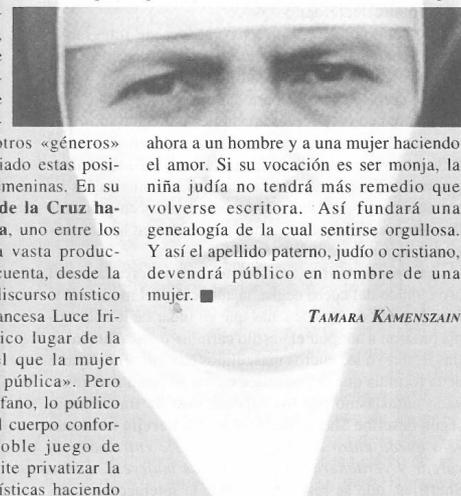
todo lo que la mujer se pone y se saca en sus múltiples apariciones. De esto trata el libro de Margo Glantz. Ella, desde otros «géneros» literarios, ya había estudiado estas posiciones o disposiciones femeninas. En su ensayo **Sor Juana Inés de la Cruz hagiografía o autobiografía**, uno entre los tantos que conforman la vasta producción de Glantz, ella da cuenta, desde la crítica literaria, de ese discurso místico que para la pensadora francesa Luce Irigaray constituye el «único lugar de la historia occidental en el que la mujer habla y actúa en forma pública». Pero como lo sagrado y lo profano, lo público y lo privado, el alma y el cuerpo conforman para Glantz un doble juego de apariciones, ella se permite privatizar la palabra pública de las místicas haciendo

suos, como lo reconoce en el epílogo, textos literales de Sor Juana, Teresa de Jesús, Caterina de San Juan pero también de Pasolini, Duras, Bataille, Sigüenza y Góngora y Gorostiza, entre otros.

Llama la atención que en **Las Genealogías** (1981), tal vez el libro de ficción más conocido de Glantz, traducido a varios idiomas, la memoria familiar habla en la intimidad de un lenguaje donde los símbolos de la cotidianeidad son judíos. Es el libro «autobiográfico» en el sentido literal de la palabra. En el otro extremo, esta nueva ficción de la madurez encuentra para la autobiografía un lenguaje universal. Más allá del ghetto, más allá del «yo» de la autora, más allá del mundo genealógico de los padres, la niña del uniforme escolar espía

ahora a un hombre y a una mujer haciendo el amor. Si su vocación es ser monja, la niña judía no tendrá más remedio que volverse escritora. Así fundará una genealogía de la cual sentirse orgullosa. Y así el apellido paterno, judío o cristiano, devendrá público en nombre de una mujer. ■

TAMARA KAMENZAIN



## EL GESTO DEL COMIENZO

UN FUEGO DESCONOCIDO.

PATTI SMITH.

Traducción:

ALBERTO MANZANO.

Celeste Ediciones, Madrid, 1996.

**H**ay algo de sacrilego en ver a un artista a través de otras manos, en ver un tiempo a través de otro. «Como los arreglos de cuerda a Hank Williams», dice Patti. «Como el cadáver después de la autopsia.» Considerada una hipster, una «enfant terrible» de la poesía y rockera precursora del punk y el new wave, Patti Smith bien podría ser vista como un miembro de esos grupos de jóvenes cuya dramática intensidad amenaza resultar anticuada. En efecto, apelar al rock'n roll no nos dirá probablemente demasiado, su espíritu rebelde en estos tiempos logrará apenas sugerirnos la parodia de una estrella exigiendo a su sello donar los ingresos de su último álbum. Aquellos chicos afiebrados, en más de un caso, detentarán la cálida certeza de saberse padres comprensivos y amplios, e incluso quizá piensen con nostalgia que sus hijos son pacatos. El tótem de los redimidos retorna masivo y funcional como una nube y aun así es posible sugerir que hay gestos cuyo néctar resiste a las vueltas del tiempo -esas vueltas que a algunos les dibujan espirales en las palmas de las manos y a otros les enredan el ovillo de Ariadna y los dejan sucumbir al laberinto-. Recientemente Celeste Ediciones ha publicado en español una compilación que, realizada en 1994 por Patti Smith bajo el título **Early Work**, reúne algunos de los textos de sus libros **Seventh Heaven**, **Witt** y **Babel**, entre otros. La producción se extiende desde principios hasta finales de los años 70, época en la que su autora hacía estragos en el underground neoyorquino con discos tan sofisticadamente poderosos como **Horses** o **Radio Ethiopia**. Por desdicha, los lectores y oyentes actuales están en riesgo de caer en aquello que Buñuel condenó con respecto a **Un chien andalou**: considerar «poética» una película que era una llamada apasionada al asesinato.

Cuando en 1974 Patti editó su simple independiente **Piss Factory** los adictos a los clubes del downtown celebraron su ingreso en la escena musical del momento; era una chica que medía el éxito del show según «la cantidad de orina y flujo que exudaba en las columnas de los bastes», que cada noche ofrecía su cuerpo al afán de reinventar el frenesí. **Kodak**, su segundo libro, fue escrito por entonces: «La muerte viene barriendo por el pasillo/como un vestido de señora/La muerte viene a caballo/por la autopsia/con su traje de Domingo». Es sabido que después de la caída del proyecto de los años 60 el escenario político había sido abandonado por una búsqueda privada de felicidad. Riesgo y aventura eran suplidos por supervivencia y esas voces que advertían «Ciudadanos, no debemos dormir, nuestros hijos corren como estaciones hacia la Naturaleza» ya no se escuchaban. Como respuesta, frente a una audiencia tan marginal como entregada, Patti Smith se abocaba a crear un tabernáculo de libertad y acción; se trataba de un repudio a la abulia como forma de control: su política consistía en un gesto de ocupación del espacio. Mientras un chico miraba la guerra «La Victoria es la otra cara del aburrimiento», escribía ella.

«Día tras día subte trabajo cena trabajo butaca televisión sueño subte trabajo ¿cuánto más puedes tragar? Uno de cada cinco sufre un colapso nervioso», en pleno Londres este grafito delataba lo que un complot de crestas mohawk y enfermizos se encargarían de negar: ese pasado que Dios había inventado para pagar por él, ese fu-

«Cuéntales, James, cómo rezamos gritando... Jim Morrison es un Walt Whitman de la costa Oeste.»

turo que había de construirse a través del trabajo. En este libro se respira también esa misma negación, un ímpetu aguerrido por subirle las apuestas a la vida cotidiana; sin embargo, si el punk era un impulso que preveía su propia destrucción, que incluso la buscaba, **Un fuego desconocido** emana más bien una voluntad de cincelado. Si Johnny Rotten tenía un ansia iconoclasta de linaje dadá, los escritos de Smith están teñidos de apertura y de diálogo: «Estos desvaríos vienen de alguien que trata de extraer de la palabra un centro que sostenga, florezca y jaspee la atmósfera». No resulta llamativo por lo tanto el matiz surrealista que atraviesa su estilo, manifiesto del enfado y a la vez de la confianza en la Palabra y su poder de irradiación. A mediados del 70 Patti realizaba la anfibia experiencia de una mixtura entre destrucción y esperanza, ligada a luchas raciales y sexuales, todavía reclamaba un futuro y un espacio vital para el arte. Las alusiones se extienden desde Eliot: «Abril es el mes más cruel, etc., ¿qué queda?», Melville o Rimbaud: «Una vez, si no recuerdo mal, senté a Judy en mis rodillas y...» hasta llegar a Jimi Hendrix, Dylan y aquél con el cual compartía su muy ecléctica faceta mística: «Cuéntales, James, cómo rezamos gritando... Jim Morrison es un Walt Whitman

de la costa Oeste». Homenajes que demandan ser leídos no como un juego de citas y guiños sino como la búsqueda de un dialecto distinto frente a la lengua imperante: «Nos relacionamos masticando grandes bolas de chicle dulce, haciendo globos legendarios y festejando las palabras que hay dentro».

**Un fuego desconocido** es la historia de un deseo que nació en un club nocturno y que pedía el mundo, que llegó más allá del arte y después fue restituido a él, transmutado en un libro o en unos cuantos CDs en la casa de un cultor de la Velvet, Television o Patti. No obstante, aunque el actual regreso de Smith a la escena no convenza del todo, aunque destile sin querer esa aflicción apaciguada por la muerte -su amigo Mappelthorpe y Fred Sonic Smith, su marido-, no está mal el recuerdo de quienes cuando el presente bostezó como un abismo ante sus propias narices pensaron que ciencia y paciencia son un suplicio mezquino. Las cosas que no vuelven son muchas: infancia, algunas formas de esperanza, los muertos, pero el antojo de ir más allá de lo posible, ese gesto de negar el instante de resignación, tal vez tenga, justamente por su fuerza desesperada y su debilidad extrema, un derecho a interpellarnos. Fiel a su néctar, frente al terror de la responsabilidad -ése que amedrenta a las tropas que se sienten obligadas a ganar-, éste es un libro que antepone el apetito de un cuerpo, la llama que no admite postergarse. «No tengo ningún deseo de vivir en un planeta que no tiene santos, y no tiene ángeles, y no tiene arte. No tengo vergüenza de decirlo. No está muy a la moda pensar así, pero supongo que cuanto menos de moda se pone, más iracunda y más fuerte yo me vuelvo en mi posición.» ■

FLORENCIA ABBATE

## SOBRE AMATEURS SIN CINISMO

REPRESENTACIONES DEL INTELLECTUAL.

EDWARD W. SAID.

Traducción:

ISIDRO ARIAS.

Paidós. Barcelona, 1996.

Cuando oigo la palabra cultura siento ganas de sacar la pistola», más o menos así dice la famosa frase de un franco fascista español. *Mutatis mutandis*, con o sin pistola de por medio, muchos funcionarios de los gobiernos o de los medios parecen compartirla. Según los juicios que emiten, la palabra *intelectual* tiene invariablemente un sentido peyorativo. Rasgo que se extiende a una cantidad de términos asociados con ella: paradójicamente, el de «ininteligible»; «elitista» (que de paso suma una especie de acusación); «universitario» (como si ya la Universidad no estuviera sufriendo suficientes ataques). Etcétera. A veces no aparece de forma tan abierta como en los reparos que, comenta Edward Said, se pusieron a su participación, en 1993, en las «Conferencias Reith» de la BBC. Tuvieron la virtud -eso sí- de la sinceridad, fue un argumento político: se objetó su defensa de los derechos palestinos y su «antioccidentalismo»; «lo que -dice el mismo Said- al parecer me incapacitaba para todo saber objetivo e incluso para una declaración digna de respeto». Algo similar va a constatar respecto de las observaciones que los «especialistas» políticos esgrimen contra Noam Chomsky toda vez que intenta hablar de algo más que de arborescencias lingüísticas.

Sin embargo, esos seres descalificados y qué cosa sean o cómo funcionen son, pese a los decretados fines de la historia y de la modernidad, una cuestión persistente, como lo testifica la enorme bibliografía producida en torno de la figura de cuyas representaciones -o, simplemente, modos de concebir y verla (juntamente con una forma abductiva de concebirse y verse)- va a hablar Said en seis emisiones radiales. En ambos bandos de las contiendas, entre los revolucionarios y los contrarrevolucionarios, los precursores e hijos de esos procesos, los intelectuales -defiende Said- tienen un papel específico en la sociedad. Y este papel se puede resumir en la presencia constante de una *actitud crítica*, de audacia y riesgo, incómoda a veces y lúcida como condición. Es decir, Said, más que conceptualizaciones o descripciones, lejos también de una especie de arquetipia, intenta «el inventario de la imagen», el descubrimiento de un estilo, las cualidades cuasi artísticas de las intervenciones de los intelectuales sostenidas por el apasionamiento y el grado de compromiso que asumen los protagonistas con su propia postura. Quedan entre paréntesis, entonces, algunas tipificaciones como la de perpetuo disconforme, figurón desfachatado o solemne, miembro sumiso de una institución o ermitaño cultor del saber, en tanto la privacidad absoluta se esfuma -Jean Genet lo había dicho, dice Said- cuando su pensamiento se hace público, se publica.

La figura del Stephen de *Retrato de un artista adolescente* (y, desde luego, en fantasma, la del propio Joyce) le sirve para deducir como objetivos del intelectual el logro de una progresiva libertad y conocimiento humanos. Pese a lo que él mismo señala como declaración de incompetencia y pereza mental por la cual Jean François Lyotard y seguidores podrían calificar tal afirmación como ingenua defensa del progreso, Said reafirma la transhistoricidad de valores como la libertad y la verdad, sin dejar de señalar, como lo hace con todos los constructos de que se ocupa, su carácter relativo, relacional y político (**Orientalismo, imperialismo y cultura**). Una patraña similar es la que se nos presenta toda vez que vemos atacada la complejidad de una teoría, de una hipótesis, de un texto en nombre de la «simplicidad», la «facilidad» y otros

productos derivados de la falta de inteligencia de quienes hacen -con esas apreciaciones- de la necesidad, virtud. En otra palabras, piezas de un sistema «que premia el conformismo intelectual, así como la participación complaciente en objetivos que no han sido fijados por la ciencia sino por el gobierno», incluidas seguramente las expresiones autopreservadoras del mismo exhibidas en cuestionamientos abstractos al poder, al modo de las señoras que increpan a la cajera del supermercado. O mediante el establecimiento de la confusión entre lo complejo (que puede ser simplemente enunciado como una teoría matemática «elegante») con lo «complicado»: enturbiar las aguas para que parezcan profundas.

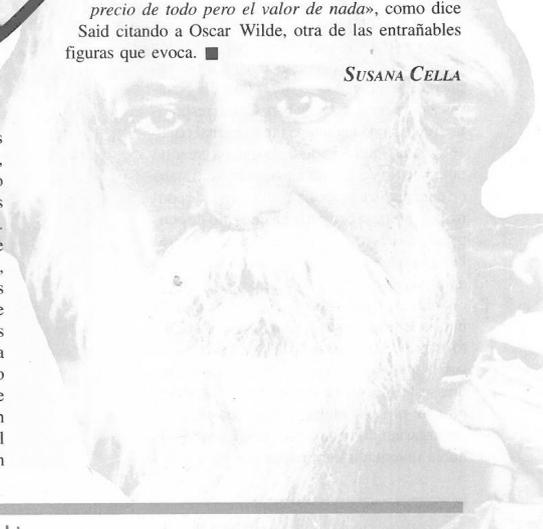
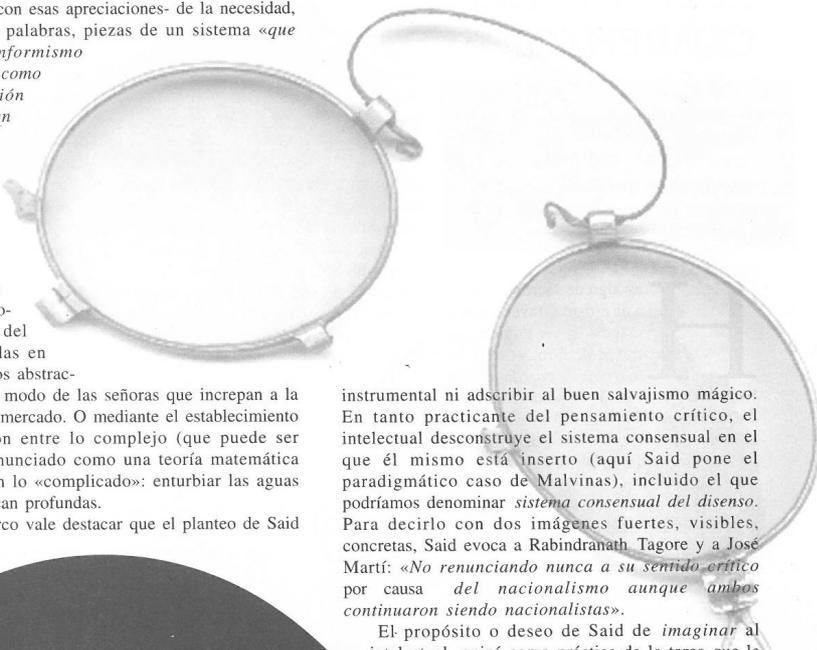
En este marco vale destacar que el planteo de Said

instrumental ni adscribir al buen salvajismo mágico. En tanto practicante del pensamiento crítico, el intelectual desconstruye el sistema consensual en el que él mismo está inserto (aquí Said pone el paradigmático caso de Malvinas), incluido el que podríamos denominar *sistema consensual del diseño*. Para decirlo con dos imágenes fuertes, visibles, concretas, Said evoca a Rabindranath Tagore y a José Martí: «No renunciando nunca a su sentido crítico por causa del nacionalismo aunque ambos continuaron siendo nacionalistas».

El propósito o deseo de Said de *imaginar* al intelectual -quizá como práctica de la tarea que le asigna, citando a W. Benjamin, de «*aferrar fuertemente una memoria (o una presencia) tal como fulgura en un momento de peligro*»- se concreta a través de un trabajo de *nominación* que le da al concepto nombre y presencia, sea Sartre, Russell, Fanon, Adorno, Marx, Woolf, Malcom X, etc., y de *metaforización*, como sucede con el tema del exilio. Lo que produce mediante este concepto-imagen es la reposición simultánea de la situación existencial, histórica, puntual de exiliado y la de «representaciones» -respecto de un campo o espacio determinado- que el intelectual puede asumir en el lugar donde se encuentre, sea o no su patria. Lo que permanece es que el exilio -metafórico y/o real- no es equivalente a refugio, sea en la especialización en algún tipo de reducto institucional o burocratizado, donde la actividad se reducirá a ser un ejecutante más, todo lo excéntrico y políticamente correcto que se quiera, del mundo administrado. Es dentro de esta concepción de especialización como reducción -reduccionismo-, confinamiento en el ámbito «adecuado», pericia que sustrae al conocimiento, ausencia de polémicas, que Said defiende la condición de «amateur» o «aficionado» del intelectual, no en el sentido de improvisado sino, como lo dicen ambos términos, vinculado a lo que afecta, a los afectos y el amor. Esto no excluye sino más bien todo lo contrario, involucra la duda y la ironía -y la autoironía- pero nunca la actitud del cínico «*que sabe el precio de todo pero el valor de nada*», como dice Said citando a Oscar Wilde, otra de las entrañables figuras que evoca. ■

SUSANA CELLA

es complejo, en gran medida porque los sistemas opositorios se desbloquean para abrirse en haces, donde las formas de la contradicción y del conflicto revelan todo su carácter dramático, sus momentos límite; la cuestión del nacionalismo, por ejemplo. Nosotros y los otros, Oriente y Occidente no se desvanecen en estos ensayos en la indiferenciación, pero tampoco se mantienen como designaciones indefectibles o excluyentes. La *universalidad* se volvería entonces no el conjunto de creencias y valores que una cierta parte del planeta hace extensivo a la totalidad, incluso dividiendo o inventando áreas, sino el conjunto mayor en el que cabe una serie de subconjuntos -particularizados e intersectados- en todos los cuales hay gente con capacidad de ejercer el pensamiento, lo que no significa adaptarse a la razón



# C.E. FEILING, A SU MANERA

El 22 de julio de 1997 murió el escritor C.E. Feiling. Estos textos situados entre la ceremonia del adiós y la biografía crítica dan cuenta del estupor con el que sus autores experimentaron el tránsito entre la desaparición material de un amigo y su inscripción en la literatura argentina. El abuso del diminutivo «Charlie» con el que se lo nombra significa menos la contraseña de pertenencia a un círculo privilegiado que la necesidad de acercarlo ahora que se nos aleja como cuerpo presente o el deseo de convidar a los excluidos a incuirse en esa familiaridad a través de la lectura de sus obras: las novelas *El agua electrizada* (1992), *Un poeta nacional* (1995), *El mal menor* (1996) y el libro de poemas *Amor a Roma* (1995).

En su libro *El mal menor*, ordenado bajo el género terror, Feiling sitúa entre la vigilia y el sueño un lugar intermedio llamado *El cerco* que puede dañarse de acuerdo con cierta irresponsabilidad de sus guardianes llamados arcontes, generando una brecha que suele traer sucesos desgraciados bajo la forma de súcubos e íncubos. En la primera página alude a sus tres meses pasados en Iowa y, entre otros agradecimientos, a Josef Haslinger, quien «pasó aquellos mismos meses escribiendo la novela de al lado». En la página 204 Haslinger aparece como arconte en el sector Viena Austria. Rosemary Jackson denomina «brecha» a una apertura que lo fantástico identifica como real y citando a Foucault observa que «por la locura que la irrumpe la obra de arte abre un vacío, un momento de silencio, un interrogante sin respuesta, provoca una brecha sin reconciliación que obliga al mundo a cuestionarse a sí mismo». De acuerdo con estas especulaciones puede sostenerse la hipótesis de que los arcontes serían una metáfora de los escritores. *El cerco*, de la autonomía de una realidad literaria; los prófugos, los súcubos e íncubos que desde la realidad material nos extorsionan con su voracidad referencial, en nombre de «un registro fehaciente». De algún modo, Feiling nos ha dejado su legado: como arcontes debemos velar por *El cerco* donde, sugiere, debe buscársele en adelante. No era una profecía ni un presagio. Mucho menos un consuelo para detener nuestra locuacidad necrológica. Era una guía, como si dijera: «Es ahí donde ahora yo estoy».

## PECADO DE JUVENTUD

**A**mor a Roma es al mismo tiempo mi último libro y el más antiguo de los cuatro que he escrito hasta ahora. Esta aparente contradicción no se debe tan sólo a que fue lo primero que escribí pero es lo último que me han publicado, ni al simple hecho de que mi tercera novela será editada recién en abril de 1996. Comencé *Amor a Roma* en 1979/80, lo «terminé» en 1989, le agregué y quité cosas entre 1991 y 1994 y finalmente me obligaron a entregarlo este año. Las precisiones cronológicas, que de seguro a nadie le importan, quizás adquieran mayor sentido si aclaro que el libro me acompañó mientras: ingresaba a la carrera de Letras, emigraba y volvía al país, me casaba, enfermaba de gravedad y me curaba por un rato, me graduaba y dedicaba a la docencia universitaria, emigraba otra vez, me divorciaba, decidía abandonar la docencia y regresar al país para dedicarme de lleno al periodismo y la literatura, me enamoraba para siempre, publicaba dos novelas y terminaba una tercera.

Ahora -subvirtiéndolo un poco la insoportable metáfora que asimila el arte a la paternidad- estoy huérfano de inéditos; en el cajón apenas tengo proyectos, no me queda ni siquiera el «pecado de juventud» de mi volumen de versos *Amor a Roma...* y para colmo, de golpe y porrazo, me encuentro confesando en un diario que tampoco fue exactamente un pecado de juventud sino un larguísimo chicle, de esos que los párvulos sin higiene conservan debajo de pupitres y sillas a fin de llevárselos a la boca de nuevo en cuanto sienten ganas. Por primera vez, entonces, soy un escritor sin resto, sin caja de ahorro ni billetes en el colchón, que sólo cuenta con el plazo fijo de la novela que aparecerá en abril. Supongo que debería estar feliz, y lo estaría si no fuese por el consabido temor al futuro, la aún no enfrentada página en blanco -el futuro, la peor y más molesta página en blanco- y los

contratiempos y trabajos que me impiden empezar otra cosa ya mismo.

La génesis de *Amor a Roma*, a pesar de este preámbulo, no resulta muy difícil de explicar. El libro surgió en buena medida de mi amistad con Luis Chitarroni, de las prolongadas, alcohólicas y casi diarias veladas que, desde 1985 hasta 1989, pasamos quejándonos de nuestra pésima fortuna de un modo oblicuo, reticente y nada original: el de leer en voz alta poemas que hablaban de la mala fortuna de otros. Poco a poco, la generosidad de Luis me llevó a incluir mis viejos poemas en nuestras reuniones, luego a traducir algunos poemas favoritos y por último a escribir poemas nuevos cuyo primer lector -cuyo primer oyente- era siempre él. (Declaro aquí, como se suele y debe en estos casos, que ninguna culpa le cabe a Luis por mis extrañas rimas, paródicos metros y absoluta falta de ideas, todas cosas de las que me precio pero con las que el público quizá discrepe.)

Hasta «Dábale arroz a la zorra el abad» es un palíndromo menos bobo y obvio que «Amor a Roma», en el que un simple vistazo permite constatar que la lectura de derecha a izquierda arroja como resultado idéntica frase que la lectura común, de izquierda a derecha. La elección del título, sin embargo, no proviene de una incapacidad mía para juntar figuritas o boletos capicúa -«Allí tápase Menem esa patilla», ideado por el coleccionista Mario E. Teruggi, es mi adquisición política más reciente-, sino que de hecho responde al contenido del libro, que recorre las formas del amor para ahogarlas en el procaz y melancólico vitriolo de la literatura. Roma, aquella capital de la mente que los peregrinos en vano buscan en Roma, emblemata una serie de tradiciones poéticas para mí fundamentales: la latina, la española del Siglo de Oro, la inglesa a partir del siglo diecisiete, el casticismo,

algo de la gauchesca y bastante de lunfardo, tango y graffiti de baño público.

*Amor a Roma* consta de dos partes que se corresponden al movimiento de los ojos al recorrer la frase: izquierda a derecha, para recoger el sentido, y luego derecha a izquierda, para constatar que el «nuevo» sentido no difiera del viejo. La primera parte, titulada «Versiones», incluye poemas míos y traducciones de poemas ajenos (Persio, Swinburne, Horacio, Rochester, Petronio, Tony Harrison, etc.); la segunda parte, que con justicia merece el nombre de «Poemas», incluye los originales de mis traducciones y otros dos poemas de los que me he apropiado pero fui incapaz de traducir (uno es de Luis Chitarroni, el otro el más estúpidamente cursi, hermoso y antológico de Leigh Hunt). Huelga subrayar que el nombre de cada parte le debe menos a la falsa modestia que a la seguridad de que la poesía se compone sólo de predecesores selectos y bastante secretos, el grupo de favoritos que uno aspira alguna vez integrar para alguien.

Cuando se comienza a escribir novelas, el mundo cobra espesor, peso específico; el descubrimiento de la lentitud que subyace a la trama más rápida y entretenida conspira contra el arrebato, la eyaculación precoz o el coito interrumpido de los poemas. Me gustaría seguir agregándole versos a *Amor a Roma*, engrosarlo año a año y publicarlo, renovado, de tanto en tanto. Es lo que hace un escritor que admiro -pero al que, si me conoce, seguramente no le gusto: sus prejuicios estéticos parecen de otros y en nada responden a su literatura- con su libro *El arte de narrar*. Me gustaría, sí; lástima que mi problema con los planes no se diferencia del de cualquier hijo de vecino: el futuro es la peor página en blanco. ■

C. E. FEILING

COCINA DE AMOR A ROMA DESTINADA AL DIARIO CLARÍN.

## CHARLIE, ASÍ EN LA TIERRA Y NADA MÁS

POR EDUARDO GRÜNER

Creo que lo que me decidí a escribir esto fue un enérgico *statement* de Chitarroni. Durante el velorio de Charlie me dijo: «Era el último ateo». Más tarde me sorprendí pensando: esto es lo que tengo que escribir; todo aquel que lo haya conocido lo sabe, pero ¿quién lo va a decir? Era un prejuicio pedante, por supuesto: cualquiera lo podría decir (de hecho no lo dijo cualquiera: lo dijo Gaby Esquivada, de manera mucho más aguda que yo: «No cultivábamos esa prepaga») pero los prejuicios, aun los pedantes, hacen buenos pretextos. Chita tenía razón: el ateísmo y el anticlericalismo de Charlie eran de una convicción, una consistencia, una madurez y una *autenticidad* que bastaban para avergonzar a los ateos de pacotilla; a los débiles que, como solía decir Sartre, usan el ateísmo como excusa para ocuparse de Dios. A Charlie esta convicción le venía (perdón por la palabra) *naturalmente*. Sólo conocí, en persona, a otros dos hombres casi tan seguros: Ramón Alcalde y mi padre. Pero ellos -y es un síntoma de su coraje, sin duda- tuvieron que *llegar* a esa conclusión amarga trabajosa y racionalmente. Charlie, que era un razonante como se han visto pocos, *partía* de allí. Para él esto no era un trabajo, es decir, un sufrimiento. Al revés: era una profunda alegría, que le permitía gozar de este mundo hasta el fondo, beberse la vida hasta el último sorbo (tratándose de Charlie, el chiste es obvio; pero no es solamente un chiste que él hubiera festejado en la mesa de Gandhi: es una manera de decir que a él no hay Tierra -ni cielo- que se lo trague: a eso no le iban a ganar). El coraje, en este caso, pasaba por otro lado: pasaba por entender que otros fueran diferentes, que se dejaran seducir por otros mundos, pero sin perdonarles la vida. Su ateísmo consistía *también* en no confundir la amistad con la condescendencia.

Supongo, estoy seguro, que todo esto se nota en sus novelas, en su poesía, en sus ensayos. En esa manía -a veces tan insostenible como el vacío del cielo- por no dejar que la belleza etérea de una frase subordinara su precisión *material*, casi como si buscara en cada palabra la respiración contundente de una piedra. Dicho pascalianamente: la geometría tanto como la fineza, pero no como «espíritus» sino como cuerpos densos, inapalables. En eso -y no en las declaraciones de principios de los infatuados con el contenido de las Grandes Palabras- su estilo era una *ética* (otra Gran Palabra, claro, que él no usaba). Esto me parece crucial: el ateísmo de Charlie no era, digamos, *ideológico*; o, en todo caso, lo era en un sentido, otra vez, profundamente pascaliano, pero al revés: allí donde Pascal recomendaba al agnóstico hincarse a rezar y esperar que la fe viniera sola él parecía recomendarle al tentado por la creencia que *practicara* un estilo elegantemente materialista y esperara que el estorbo de un deseo de trascendencia se le fuera apagando, barrido por el peso de la escritura.

También supongo, estoy seguro, que eso se notaba en su elección de la literatura «de género», o al menos en la manera en que trabajaba los códigos genéricos. Era perfectamente consciente de que es un error pensar que porque la novela de género remite a un canon supone alguna clase de creencia en la eternidad. Justamente, es al contrario: la idea de género, si se persigue hasta el fin, conduce a la más radical e irreductible (a veces, incluso coyuntural) *historicidad*,

atenta a las condiciones materiales de su emergencia. De hecho, los mejores resultados -y no pretendo decir que Charlie necesariamente compartiera esta opinión- de la crítica histórico-sociológica del siglo XX se pueden encontrar en los análisis de algún género específico: la novela en Lukács, el drama barroco en Benjamin, el realismo flaubertiano en Sartre, la tragedia clásica francesa en Goldmann, el sistema dodecafónico en Adorno, y así. En sus ficciones -pero también, ocasionalmente, en sus ensayos- Charlie, me parece, trabajó los géneros con una suerte de anacronismo *estratégico* que apuntaba, por *reductio ad absurdum*, a distanciar el texto particular de la referencia canónica para devolverle su concreción histórica aquí, ahora. Sus «traducciones» (verdaderas *trasposiciones*, en el sentido de interpretaciones críticas) de *Amor a Roma* son otra prueba: es imposible para un lector honesto -¿y qué otro importa realmente?- no sentir la tensión entre la voz de los «antiguos» y su resonancia actual, su interpelación al presente.

Pero supongo, estoy seguro, que donde más se notaban ese ateísmo y ese secularismo insobornables era en su modo de pensar el mundo y actuar en consecuencia. En ese modo -escribo las primeras cosas, de entre tantas, que me vienen a la cabeza- de preparar (con Laura Klein) una campaña contra el antiabortismo con una lógica implacable y un compromiso apasionado, pero sin gestos espectaculares ni diatribas furibundas, mientras se tomaba una *bloody mary* y preparaba un *curry*. O en ese modo cálido y distante (hombre «oximorónico» si los había este Feiling) de burlarse de los que creían en el progresismo del Papa Polaco. O en ese modo con el que habrá respondido sarcásticamente (imaginábamos, esa noche, con Chitarroni) a los que le recomendaban tratarse con un homeópata. O, más nimiamente, en ese modo con el que reprochaba a algunos -es mi caso- su desconfianza por el positivismo y la filosofía analítica, o con el que -alineándose con Fogwill, debo decirlo- ironizaba sobre un amor excesivo hacia el jazz o hacia ciertas teorías francesas: creo que temía que esos menosprecios y esos amores fueran una manifestación de algún infiltramiento religioso, o por lo menos metafísico (también creo que en eso se equivocaba, pero con esa gentileza firme que posibilitaba un debate con humor). O en su manera -una de las más estrictamente *políticas* que he conocido- de complejizar temas espinosos como el IRA o la resistencia palestina. O -esto es más difícil, pero quizá por eso más

necesario, de decir- en la frontalidad con la que se animaba a la crítica de algunos indiscutibles (Soriano, por ejemplo). Lo que estaba casi siempre en juego, pues, era la interrogación *ironista* -creo que le gustaba Rorty: otra diferencia que nos unía- de cualquier fe que pareciera evidente o construida por una opinión pública o privada consagrada. En todo caso, sospecho que se hubiera divertido como un loco con un libro que le traje de Londres y que no alcancé a darle: un libro de Christopher Hitchens (periodista norteamericano que él admiraba con fervor) que es una recusación violenta y sardónica del mito de la Madre Teresa de Calcuta, a la que denuncia como hipócrita trepadora de la santidad, falsaria agente de relaciones públicas del Vaticano y otras lindezas. Ignoro si alguien se atreverá a traducir y publicar ese libro en estos pagos igual de hipócritas y falsarios. Pero sería un gran homenaje a Charlie Feiling.

Así que *porque* Charlie era el último auténtico ateo (es decir: porque celebraba pertenecer a otro siglo pero vivir en éste) probablemente era, también, el último auténtico aristócrata: tampoco esto era un trabajo, como lo es para aquellos que se esfuerzan y fracasan patéticamente.

Así que Charlie andará por ahí, como quien dice, fundido en la *materia* -también la de las palabras- y no en el cielo. Por eso tenía razón Gaby Esquivada: se le dice -con una sonrisa un poco irónica, si es posible- «chau» y no «(a)diós».

Así que espero que a nadie se le ocurra dibujarlo con alas de angelito (tarde píamos: ya lo hicieron) o decir que nos mira desde allá arriba. Quiero decir: estarán en todo su derecho de hacerlo pero tendrán que saber que no están hablando de Charlie sino de sí mismos. Como hacemos todos, con disimulo. ■

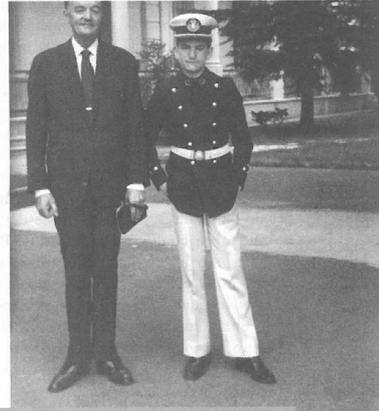


A LO LARGO DE SU VIDA, SIEMPRE UN GATO. EN SUS ÚLTIMOS AÑOS DOS (PABLO Y SOMALIA). A SU LADO, ANDRÉS CALAMARO. FUERA DE CAMPO, SU PAQUETE DE PARTICULARES 4.

**Era perfectamente consciente de que es un error pensar que porque la novela de género remite a un canon supone alguna clase de creencia en la eternidad.**



CON DADDY GEOFFREY FEILING EN EL LICEO NAVAL. «EN EL LICEO SUPO SER UN INGLÉSITO HIPERCULTO, FESA, SÍ, PERO BIEN DIFERENCIADO DE LOS 'MANTEQUITAS' Y LOS 'NENITAS' QUE REHUYEN EL ENFRENTAMIENTO FÍSICO Y TEMEN LA VIOLENCIA» (FOGWILL).



## FESAS POR LOS ANTÍPODAS

POR FOGWILL

Era tan infalible detectando las *unwritten laws* que dirimen castigos y recompensas y regulan las instituciones como consciente de su incapacidad para obedecer la consigna de resignación que esas reglas prescriben ante la arbitrariedad.

Por eso, cuando en el Liceo lo apodaron *El Fesa* no lo asumió como un estigma. Con arte de escritor integró a su novela personal esa vaga alusión a desidia, inepticia, torpeza motriz y haraganería y la llevó a primer plano de los blasones elegidos para distinguirse de su promoción.

Después entre estudiantes y más tarde entre artistas, escritores y gente de prensa con esa *yeta* de haber sido medio milico: nunca lo ocultó, siempre dejó entrever un regodeo orgulloso en el estigma o esa magia con la que lo convertía en una virtud.

En el Liceo supo ser un inglesito anglófilo hiperculto, *fesa* sí pero bien diferenciado de los «mantequitas» y los «nenitas» que rehúyen el enfrentamiento físico y temen la violencia. Con tics y actitudes que hoy llamaríamos «culturosos» irradió algo inolvidable sobre esos cadetes que aún no habían sido dotados de la categoría «psicobolche» para entenderlos mejor y reprimirlos con eficacia. Nunca ocultó su repudio a las manifestaciones patrioterías y populistas: el fóbil, la «marchita», las peñas, la publicidad, los lugares comunes del lenguaje. Nunca disimuló el desaliento que en los tocados por una pasión de mar o cierta vocación de guerra iba creciendo a medida que topaban con la evidencia de la irracional distribución de recursos marineros y bélicos, esa flota obsoleta boyando en agua dulce, el destino de escritorio, despacho de gobierno, cabina de escuchas telefónicas, comisarías, sindicatos intervenidos y sucuchos clandestinos que aguarda al oficial, esa administración absurda de un escalafón que no podía prometer más de una hora de *blue water* cada cien días perdidos en frentes burocráticos y la sospecha de que los mejores cuadros hacían de vigilantes y represores al servicio de un sector del gobierno.

Pese a su exhibicionismo de disidencia y diferencialidad, nunca se sospechó que *El Fesa* pudiera ser un pacifista, un objeto o uno de esos que seguro van a *arrugar* desde el primer simulacro de tiro.

Se sabe que Carlitos nunca posó de modesto ni de falso modesto. Pero tal como en estos últimos diez años de vigencia en la vidriera cultural nunca giró en descubierto sobre la cuenta de sus ancestros Feiling y Hope y sus lazos con tantos próceres culturales de la rubia Albion, en esos años entre milicos adiestrados para la derrota nunca exhibió sus antecedentes familiares en guerras victoriosas, en la inteligencia aliada ni en la supuestamente afable administración colonial de la India.

Cuando le mostré los resultados que el methacrawler daba al linkear los Feiling que aparecen en <http://www.scry.com/ayer/VICTORIA/4403321.htm> del viejo Keith Grahame Feiling ningún hallazgo sorprendió al que en la intimidad o a solas con su viejo haría de su raza, su lengua y su linaje culto hermético libre del racismo, el chauvinismo o engreimiento genético que abunda entre judíos, vascos y hasta se empieza a notar entre los celtas.

Para él, la enfática y teatral inglesidad que cultivaba no promovía la ilusión de pertenecer a un grupo elegido por Dios, ni a uno llamado a conducir la banca y el seguro. Pero, ateísimos, sabía bien de la virtud y la gracia «divina» que estos mitos conceden a quien elige creer en ellos con un mejor destino terreno.

Entendía como ese chino de Laiseca que «la verdadera religión/liga dos veces/te tiene unido con el cielo/para que sigas ligado con la tierra» y su religión laica lo mantuvo unido a hábitos de hospedaje, cortesía, correspondencia y *correctness* al tiempo que lo preservó de una asimilación a la horda angloargentina que metaboliza chicken pie, gin tonics y drambuie en esos despachos semigerenciales que están a punto de desaparecer. Era un inglés, hijo de inglés, no un *descendiente*.

Lo conocí en la época de Viola, en la presentación del grupo Lecturas Críticas que magnetizaba el joven Alan Pauls y proponía consagrar a ninguneados por la prensa cultural como Laiseca y Lamborghini. Como Alan, adhería a un proyecto profesional que despreciaba los engaños de la academia y las diversas formas de la misericordia del Estado. Juntos nos reímos de todos los *maestrociruela* incluyendo a no pocas figuras que respetábamos como críticos o creadores originales. Nos burlábamos del Club Socialista. Hace poco, interpretando mal una carta de Viñas, nos reímos de filósofos y sociólogos marxistas que proponen una interpretación bélica del conflicto social y una representación clasista de los episodios militares y policiales y que para probarlo piden subsidios y se indignan cuando un organismo de beneficencia que depende del Dr. Menem los descalifica. Nos conster-nábamos ante las tonterías de la prensa cultural excepto las perpetradas por dos de sus mejores amigos. Entre lectores situados tan en los antípodas que nunca pudimos coincidir en una preferencia literaria, ése fue el único tabú que respetamos en cada encuentro. Hablábamos siempre de la muerte en relación con tantas otras lacras y excesos parecidos que compartíamos y él siempre daba con alguna manera de referirla a un activismo compartido en defensa de lo que no debe morir en la literatura: la métrica, el saber reprimido de los clásicos y de la antigüedad, las formas convencionales de los géneros como objeto previo a cualquier impulso de innovar.

En las últimas charlas agregué el tema de su muerte como otro argumento al repertorio de nuestra interminable discusión política: «Si el mundo fuese liberal, y si la realidad fuese como tenés que imaginarla para ser liberal, no existirían tus libros, ni ese proyecto que es lo que más me atrae de tu obra, porque estarías muerto hace más de quince años...», le dije.

Porque si un **amor familiar**, el de sus padres, pudo arrancarlo de la fase terminal de su primera leucemia, la **pasión** de Gabriela y esa devoción con, sin y contra todas las razones que se profesaron fueron el sostén de su obra y con ella las únicas justificaciones de seguir peleando, armado con el absurdo de la esperanza y la paciente sumisión a la opresiva y canibal maquinaria médica asistencial.

Ese amor que supo despertar y administrar explica que en el momento de despedirlo y sin palabras casi todos nos soltásemos a llorar juntos sabiendo que los pocos que resistieron ese impulso lo hicieron no por la vergüenza que es llorar sino por el pudor de jactarse de que también a ellos Gabriela y Carlos habían hecho sentir tan cerca. ■

IOWA, 1994. BAILA CON JOSEF HASLINGER, EL QUE ESCRIBÍA «LA NOVELA DE AL LADO». LUEGO ARCONTE DE EL MAL MENOR.

## UN ESCRITOR INESTABLE

POR SERGIO CHEJFEC

Si la muerte de Charlie nos deja con varios interrogantes acerca de su ser, del enigma encriptado en su persona, esa masa irrecuperable de carne, nervios y uñas, hay otras preguntas que surgen cuando observamos su obra y trayectoria. Para quienes lo conocían entonces, la incursión de Charlie en la narrativa fue imprevista; incluso, como coincidió con una ausencia del país, pudo parecer espontánea. Nada hacía pensar que el promisorio investigador y académico, el poeta erudito y el classicista tenaz pudieran apartarse en grados diferentes para dar paso a un narrador realista, que buscaba una sintonía eficaz y transparente entre su experiencia y la literatura. El disparador fue una ruptura, separación amorosa que significó para Charlie una hecatombe. Hijo único, siempre había huido de la soledad, ahora se encontraba aislado y desprotegido con la única compañía de los instrumentos intelectuales cultivados durante la felicidad recién perdida. Es lógico que haya querido romper con la fiel obediencia a ellos, como es notorio que en esta crisis se puso de manifiesto una de sus facetas más enigmática y contradictoria. Sucede que Charlie aparentaba ser menos selectivo ante la narrativa que frente al resto de la literatura. Con esto quiero decir que su selectividad operaba de manera diferente; se manejaba con convicciones que dirigidas a la poesía, por ejemplo, habrían dado otro resultado. Esta diferencia entre el grado de resistencia que ofrecía su poesía y su narrativa, creo, habla también de un profundo cambio en la ideología literaria de Charlie. Como todo buen escritor, Charlie era un extranjero; y la radicalidad de su personalidad intelectual lo llevó a concebir un proyecto narrativo completamente autónomo, excéntrico en los distintos sentidos de la palabra. Como se sabe, preveía recorrer varios géneros novelísticos, desde la novela erótica hasta la gótica pasando por el policial y el terror. Esto, a primera vista, puede parecer inocente, pero derivaba de una concepción formal bastante original, podría también considerarse «clásica», que él tenía de la literatura. Algo había en Charlie que lo llevaba a querer abarcar una totalidad, era un ansia de saturación o desmesura.

Su proyecto novelístico tenía que ver con la lucha y compenetración con los géneros, como si cada uno fuera un metro preciso de verso que debía explorar, una frase o presuposición lógica a ser cotejada en distintas situaciones del habla con el objeto de comprobar su validez. Ésa era la marca de la excentricidad de Charlie, la abundancia, la manera incansable de buscar la totalidad, la ley general donde pudiera descansar la mente. Pero ese rasgo se conjugaba con otro también inusual, su formidable y atípica formación intelectual.

Es conocido que Charlie aprendió inglés antes que español (según contaba, ésta había sido en su casa la lengua de la severidad, la que usaban los padres para las reprimendas o castigos) y que la literatura inglesa ocupaba en su dilatado campo de intereses un espacio equivalente al de la literatura local. Quizá parezca paradójico, pero esta condición hacía de Charlie un escritor *inestable*; podía sentirse un escritor argentino proveniente de la tradición inglesa o un escritor inglés al que le había tocado en suerte escribir en argentino. Evidentemente, nunca serían opciones dramáticas o excluyentes, pero le restaban centralidad (certeza) a las versiones que podía hacerse de sí. Para no mencionar a Borges, desde Conrad hasta Lautréamont, de Wilcock a Hudson y de Groussac a Raschela sentía una especial identificación con escritores que hubiesen traspasado (conquistado, recurado, adoptado, perdido) otra lengua. De allí la afiebrada atracción que sentía hacia *Finnegans Wake*. Esta inestabilidad tenía como reflejo un movimiento de oscilación en su narrativa, no entre polos opuestos sino más bien entre principios constructivos: por una parte estaba el arcaísmo; por la otra, la idea de representación. La flexión arcaizante se manifestaba en su proyecto multigénérico, también en sus citas y reminiscencias literarias, y por sobre todo (y aquí interviene el segundo movimiento de la oscilación, la tendencia referencial) en esa particular respiración de su estilo, que al combinarse con sus intrigas parecía homenajear las disyuntivas psicológicas de Roberto Arlt, los ambientes morales de H. A. Murena o las asociaciones mundanas de Mansilla. Así, de un modo natural y complicado a la vez, como sucede con las personalidades complejas, aquella oscilación era otra vuelta de la espiral de su excentricidad individual, pero en este caso también literaria. En parte por esos motivos; Charlie se enfrentaba a los aparatos críticos de la literatura argentina y sus distintas versiones y jerarquías, porque poseía un proyecto estético sin antecedentes en la literatura local. Con su muerte esta empresa quedó planteada; uno imagina que de haber tenido oportunidad, tiempo, Charlie hubiese hecho algo contundente; como era su costumbre. ■

CARACAS, 11 DE AGOSTO DE 1997  
(FRAGMENTO)



EN LA CASA DE 32 GROSVENOR ST. QUE APARECE EN EL MAL MENOR. JUNTO A GABRIELA ESQUIVADA, «A QUIEN POR SUERTE NO ENCONTRÉ DEMASIADO TARDE».

BEBIENDO VINO. SOBRE EL SILLÓN, CIGARRILLOS WOODBINE-CUYO ESLOGAN ALGUNA VEZ FUE «ANOTHER NAIL IN YOUR COFFIN» (OTRO CLAVO EN SU ATADÚD)-. «SUS PIES PERFECTOS» (GABRIELA ESQUIVADA).



# LA HERENCIA CULTURAL DEL PROCESO

LA EXPRESIÓN «DEMOCRACIA» Y LA CONFUSIÓN DE ESTE CONCEPTO -GOBIERNO DEL PUEBLO- CON EL DE «LIBERTADES Y GARANTÍAS»; EL NOMBRAR LO QUE ALGUNOS INTELIGENTES CONSIDERARON UNA DICTADURA OLIGÁRQUICO-FINANCIERA-MULTINACIONAL QUE COMENZÓ A MONTARSE EN 1974 COMO «DICTADURA MILITAR», DÁNDOLE EL NOMBRE DE UNA DE LAS INSTITUCIONES QUE SIRVIERON A SU POLÍTICA Y LA MISMA PALABRA «PROCESO» FORMAN PARTE DE NUESTRO LEGADO. PERO LA HERENCIA NO ES SÓLO SEMÁNTICA. ESTE ARTÍCULO FUE PUBLICADO POR EL PORTEÑO EN MAYO DE 1984.

POR FOGMILL

**E**scribí en diciembre que los radicales, en general, no tenían política. Una política radical, a la vista de los primeros movimientos del gobierno recién instalado, era producto de las pesadas circunstancias más que de cualquier proyecto de partido, o de grupo. El *Porteño* publicó eso en su número de enero produciendo distintos tipos de críticas, enojos y reproches. Pasados cuatro meses, y confirmando el pronóstico que formulaba aquel primer análisis, espero que esta vez los críticos atiendan a la lectura de mis observaciones en lugar de dedicarse al registro de las emociones que algunas frases y subtítulos les puedan despertar. Se trata de analizar la herencia cultural del Proceso en sus relaciones con la política de estos días.

## EL PROCESO NO ES EL PROCESO

La palabra «proceso» forma parte de aquella herencia cultural. Acuñada por los fundadores del régimen de 1976, su empleo sirve para ocultar un dato indispensable, sin cuyo concurso no se puede entender la situación contemporánea. Hablar del Proceso es sostener la creencia de que aquello comenzó en 1976 y que concluyó en 1983. Falso: la metodología represiva que pasa por ser un rasgo característico de esos años de Videla a Bignone no comenzó en 1976 sino en los primeros años de la década: las desapariciones de Martins, Maestre y tantos más, la matanza -nunca revista- de Trelew, los operativos de Ezeiza y las actividades de la AAA tienen el mismo signo y la misma función que los operativos de 1977 y 1978. Algo semejante ocurre con la política económica, cuyas raíces se encuentran bien definidas en cuanto a la redistribución por el gabinete de Rodrigo y en cuanto al endeudamiento externo en todas las políticas bancarias y cambiarias que se sucedieron al cabo de la gestión de Gelbard. Las mismas características del operativo militar de 1976 prueban que el cambio de autoridades fue más un procedimiento administrativo que una «revolución». Revisar la prensa de la época y el testimonio de la resignada complacencia de parlamentarios peronistas, frentistas y radicales aclararía mucho al respecto. Más difícil será determinar la verdadera fecha de cierre del Proceso. Para algunos terminó con el interregno de Viola. Para otros, con la movilización del 30 de marzo de 1982 o con la aventura militar del viernes siguiente. No faltan mentirosos: por ejem-

plo, Athos Fava llega a decir que la democracia actual es el «fruto de la heroica lucha de los trabajadores y el pueblo...». Estoy convencido de que todo el espectro político tradicional argentino, desde Alzogaray hasta el último diputado herminista, estaría dispuesto a suscribir esta ilusión del secretario del Partido Comunista local. Allá ellos. Los historiadores del futuro tendrán que realizar su tarea entre millones de frases por el estilo, y seguramente acabarán dividiéndose entre quienes piensen que el Proceso dio por terminada satisfactoriamente su tarea histórica de redistribución y dependencia, quienes calculen que sus autoridades resolvieron retirarse ante un diagnóstico general de ingobernabilidad del país y quienes cínicamente supongan que la banda que tuvo a su cargo la gestión 1976-1983 del largo Proceso de la Argentina se dio por satisfecha con el saqueo realizado por sus principales cabecillas. Faltaría establecer qué fecha han elegido para la demarcación del verdadero fin del Proceso: ¿1985?, ¿1989?, ¿2004?. No se puede conjeturar. Lo cierto es que habitamos temporalmente en una etapa «democrática», decidida por el gobierno de Franco, Nicolaidis y Hughes sin consultar al señor Athos Fava. Como el empleo de la palabra «proceso», el actual uso de la expresión «democracia» es también una herencia del Proceso: herencia lingüística, cultural o política. Aunque el partido mayoritario fue objeto de infiltraciones, ma-

nipulaciones, proscripciones e internas fraudulentas, hay consenso en que las elecciones de octubre fueron tan «democráticas» como es capaz de resistirlo el país. También sus resultados fueron «democráticos»: se impuso la minoría más democrática con el apoyo electoral de otras minorías, no tan democráticas, pero que, siguiendo el estado de ánimo de la junta militar, estuvieron dispuestas a aceptar la democracia como un mal menor.

Habría que determinar si los efectos del cambio de gobierno son también democráticos. En principio es dudoso que pueda hallarse en el mundo un grupo humano con mayor vocación democrática que el que rodea al doctor Alfonsín. Pero esto es una herencia del Proceso: años de dictadura han llevado a confundir el concepto de **democracia** -gobierno del pueblo- con los conceptos de **libertades** y **garantías**, eso que tanto empeño se ha puesto en conceder a la población. Nada hay más fácil, para el gobierno que asume en diciembre de 1983, que establecer libertades y garantías: para ello le basta con actuar por omisión. En cambio, nada hay más difícil que establecer la democracia u operar democráticamente, porque esto exige acciones tendientes a incrementar la chance de participar en el poder a todos los ciudadanos. En algunos casos estas acciones son impracticables por la naturaleza misma del poder y de las decisiones que el Estado debe adoptar: por ejemplo, en el tema de la misteriosa negociación de la **deuda externa** y de la impenetrable

**política energética**. En otros casos, las acciones tendientes a fundamentar la democracia mediante la elevación de la chance participativa del pueblo, el obstáculo es de índole teórica: todos los teóricos y los místicos de la democracia radical son liberales. Para ellos el ciudadano concurre al mercado de poder aisladamente, y como un pequeño oferente o demandante de mercancías, basta que el Estado minimice los controles represivos para que pueda acceder igualmente a la riqueza política, a su **cuotita de poder**. Infortunadamente, la sociedad no es un mercado de conciencias y de acciones libres: por una parte hay un juego de cartas marcadas cuya clave es conocida sólo por unos pocos; por otra parte, la distribución de la baraja es irregular: hay gente mal sentada -en el interior, en el fondo de ciertas clases sociales- y hay gente que no alcanza a conocer las reglas del juego -analfabetos, alfabetizados que creen en la promesa de los medios de comunicación-; y hasta hay gente que ni se ha enterado de que el partido comenzó. Creer que las palabras expresan los pensamientos, creer que los pensamientos rigen la voluntad, creer que la voluntad conduce a los acontecimientos y creer que los acontecimientos son controlables por el alcance de las leyes, tal es la síntesis de la confianza cívica radical. Hay Estados del mundo donde uno puede sentirse a gobernar con estas creencias y hacer las cosas bien: sucedió en Uruguay -la Suiza del Plata, cuando una vaca valía igual que un Ford;



sigue ocurriendo en Suiza -la Suiza de Suiza- mientras los relojes siguen costando cuatro vacas y los bancos siguen captando depósitos de generales sudamericanos.

Sucedé en bellos países que se dan maña para resolver los conflictos distributivos entre sectores de su economía repartiéndoles excedentes captados de otras regiones: ese arte de ajustar la moneda, el cambio y las políticas comerciales para que todo siga funcionando como en los tiempos de la colonia. Pero en países donde el Estado es el centro de la economía y a su vez el juez que debe dirimir repartos internos sin contar con más fuentes que la propia producción de riqueza, la ilusión liberal naufraga contra una realidad en la que la pelea por un puntito porcentual del ingreso equivale a la disputa por el control de todo el Estado.

¿Qué puede hacer un radical en esta situación? Hay un ejemplo: cuando la realidad de la mesa mal distribuida y la baraja marcada del campo sindical demostraron la inviabilidad de un proyecto literario de legislación, en lugar de hacer la autocritica de la ilusión cívica que lo animaba recayó en la crítica de la realidad, como si la realidad pudiese convertirse en una entidad accesible y sensible a las invocaciones del discurso político. Hay más ejemplos: las Fuerzas Armadas, el Fondo Monetario Internacional, la potencia hegemónica del Norte, los precios de la canasta familiar, etcétera. Cada uno de estos campos arroja una misma enseñanza: la inutilidad de las intenciones que se vuelven contra la apariencia de las cosas, sin operar sobre la verdadera entidad de las cosas. «¿Y cuál es la verdadera naturaleza del imperialismo, de la burocracia sindical, del capitalismo dependiente, de los desequilibrios regionales, de la estructura de los mercados de distribución argentinos...?» podría preguntar un radical a esta altura de mi artículo.

Yo no sé, pero yo no me postulé para administrar la herencia del Proceso, ni me postularía para hacerlo en estas condiciones. En cambio, sé que la frialdad popular que respondió al festejo de los primeros cien días, la calidez verbal con la que media docena de funcionarios estadounidenses se dirigieron a los funcionarios argentinos, la crueldad del diagnóstico que después de sus diabluras multinacionales decretó el octogenario Prebisch, el rebote legislativo del proyecto sindical, la disparada de los precios, la decepción de los que imaginaban una justicia reparadora a la irreparable guerra sucia, el lento desinflarse del Plan Alimentario Nacional, la vía muerta a la que fueron a parar algunos planes ferroviario-culturales, todo eso y todo lo demás tienen un denominador común: la inutilidad de la retórica, ese arte que sirve para ganar volutas en el gratuito acto de votar, pero que impide dominarlas en las costosas operaciones económicas y biográficas que componen la vida de las sociedades. Claro: todo este esquema se derrumba frente a una pregunta típicamente radical: «¿Y qué pasaría con un gobierno de Luder...?». Tiendo a pensar que ni siquiera sería más caótico: sería igual. Luder, como Alfonsín, fue radical y si su tardía conversión al peronismo le deparó posiciones que difícilmente habría encontrado en su partido de origen, a la vista de sus expresiones y de sus actos, no le brindó mayores enseñanzas. Probablemente la diferencia entre Luder y Alfonsín se resuelva en que uno parecía más dispuesto a compartir el poder con los que se comen las eses finales y el otro parecía más dispuesto a compartirlo con los que se comieron la riqueza del país. Pequeñas diferencias para dos proyectos que se disponían a compartir la herencia del Proceso: una baraja de naipes marcados que se distribuyen disparejamente entre los ciudadanos. De cualquier forma estamos en una democracia que autoriza a publicar estas reflexiones y la **dictadura militar** es cosa del pasado. Otra herencia del Proceso: la expresión «dictadura militar». ¿Hubo una dictadura militar? Todos hablamos de la «dictadura militar». Hasta hay inteligentes que piensan en la **dictadura oligárquico-finan-**



**Crear que las palabras expresan los pensamientos, creer que los pensamientos rigen la voluntad, creer que la voluntad conduce a los acontecimientos y creer que los acontecimientos son controlables por el alcance de las leyes, tal es la síntesis de la confianza cívica radical.**

**ciera-multinacional** que comenzó a montarse en 1974 y para nombrarla usan la expresión «dictadura militar», dándole el nombre de una de las instituciones que sirvieron a su política y creando un plano de diálogo en el que la verdad del Proceso se escapa. Ese escape es otra herencia cultural del Proceso: una cultura «radical» en la que vive la mayoría del pueblo y según la cual el 10 de diciembre las invisibles murallas de la Constitución nacional trabaron para siempre las puertas de los cuarteles, de las bases y los apostaderos, creencia complementaria a otra, aún más grave, que imagina que aislando a los

ejecutores de una política pueden dejarse intactos a sus autores y a sus beneficiarios, y hasta sentarse a dialogar con ellos y concederles su participación «democrática» en el poder.

Mientras, la Justicia en la medida de sus posibilidades debe dirimir la cuestión **desaparecidos**. Algo desagradable: acabo de recibir una invitación: la Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires me convida a participar en el acto de homenaje a **Haroldo Conti** que se realizará entre el 7 y el 11 de mayo en el Centro Cultural San Martín. Evidentemente no se trata de homenajear una obra literaria: es un repudio a los «errores» y «excesos», esa cuestión de los «desaparecidos». Otra herencia cultural: este teleteatro del horror montado para enseñar a las nuevas generaciones lo que va a sucederles a quienes intenten transgredir los límites del disenso permitido. «La violencia de arriba genera la violencia de abajo...» repitió un militar -Perón-, y la violencia de abajo, se vio, determina el delirio del terror de arriba. ¿Qué hace la Municipalidad? Homenajea a las víctimas

inocentes que pertenecen al ámbito de las artes sagradas. Un buen tema para ambientar su Feria del Libro y sus exposiciones culturales patrocinadas por la gran industria. El terror de Estado, se ve, no sólo sirve para estimular la industria editorial con temas espectaculares, sirve para fundar una cultura condenada a rumiar los temas de la inconmensurabilidad del horror, de la impuntualidad de la Justicia y de la *impensabilidad de las situaciones límite*. Otra herencia cultural del Proceso: la impensabilidad de las situaciones límite de la violencia. Si, por una parte, la elevación del contraste «democracia»-«dictadura militar» al rango de una oposición básica de nuestra sociedad promueve el divorcio definitivo entre pueblo y Fuerzas Armadas, por otra, la construcción mítica de un infierno genocida y concentracionario funda para siempre la división social del trabajo entre los execrables usuarios de la violencia legítima y los pacíficos ciudadanos de la violencia imposible. Se vio en el encuentro entre dos diputados del ala más radicalizada del radicalismo -**Rodríguez y Storani jr.**- y el irónico *tycoon* peronista Jorge Antonio. Los muchachos fueron explícitos: ante un golpe militar no habrá resistencia armada; apenas desobediencia civil. Al parecer, olvidaron que los golpes militares siempre se amañan para conseguir el entusiasmo civil (1930, 1943, 1966, 1976) o para obtener la condescendencia de los civiles (1955). O tal vez no lo olvidaron pero a ellos, como a los lectores de los infinitos episodios del show del horror, los convencieron de que no hay nada mejor que la resignación y la confianza en que, a la larga, el espíritu superior de la Constitución se impone sobre la materia indigna de las patotas y de las patologías políticas latinoamericanas. ¿Cómo se zafa de esta herencia cultural? Creo que el mejor camino es pensar lo que ella y sus administradores decretaron como impensable, y pensarlo con los modelos intelectuales que exorcizaron como intolerables. Algo que tal vez los radicales no puedan pensar ni tolerar, pero que deberán pensar y tolerar si quieren tener una política propia y dejar de administrar las políticas del régimen anterior. ■





ALLEN GINSBERG

# EL VIAJE DE IDA

REMINISCENCIAS DE UN CUERPO  
PSICODELIA, ENGENDRADO POR  
EN LA VAGINA\*, EROTIZADO POR  
DEFINITIVAMENTE NADA \*ELIÓTA

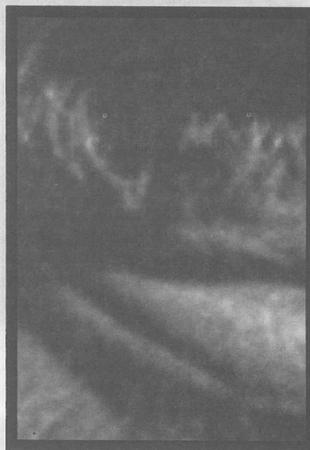
RESULTA DIFÍCIL IMAGINAR QUE DESENCARNA -PESE A SU CONVERSIÓN AL BUDISMO- O QUE REENCARNA -¿PERO EN QUIÉN O EN QUÉ?- PORQUE CUANDO UNO PIENSA EN GINSBERG PIENSA EN CUERPO, PIEL, ALMA DESNUDA POR TANTA PRESENCIA DE LA CARNE, PUESTA EN ESCENA EN VIVO Y EN DESNUDO EN RECITALES DE POESÍA, EN IMÁGENES FOTOGRÁFICAS QUE DIERON VUELTA AL MUNDO -ERA FOTOGÉNICO EL PELADO/PELUDO, TENÍA CONCIENCIA PERFORMATIVA ANTE EL OJO DE LA CÁMARA O DEL PÚBLICO-. LA PRIMERA VEZ QUE LEÍ SU POEMA «AULLIDO» TAMBIÉN PUDE VER SU IMAGEN DESNUDA, TODO UN SAN BEATNIK CALVO DE BARBA OSCURA, PROFÉTICO, TRANSGRESOR, ILUSTRANDO UN ARTÍCULO QUE FIRMABA T. K. (CON TODA PROBABILIDAD, TAMARA KAMENSZAIN) EN LA CASI OLVIDADA REVISTA 2001, EN JUNIO DE 1973. UN AÑO DESPUÉS PUDE ESCUCHARLO EN UN RECITAL DE POESÍA EN SAN FRANCISCO JUNTO A OTROS POETAS BEAT. ENTRE JÓVENES GREGORY CORSO Y DIANE DI PRIMA, EL GURÚ AHORA VENÍA VESTIDO CON UNA LARGA TÚNICA DE COLORES, SACABA UN ORGANILLO, SE SENTABA CON LAS PIERNAS CRUZADAS SOBË UN ALMOHADÓN Y SE PONÍA A CANTAR SUS PROPIOS POEMAS CON UNA VOZ TERRIBLE, INSOPORTABLE, MIENTRAS LE DABA VUELTAS A LA MANIVELA, COMO UN PAYASO QUE SE LAS ARREGLA PARA NO TOMARSE EN SERIO A SÍ MISMO HASTA UN PUNTO EN EL CUAL NO HAY MÁS REMEDIO QUE TOMARSELO EN SERIO.

Y HOY, QUE HABRÁ QUE PENSARLO SERIAMENTE FUERA DE LA CARNE, FUERA DE SU CUERPO, PURA PALABRA DESCARNADA, PURO TEXTO IMPRESO SIN VOZ FÍSICA, UNO PODRÍA AUTOCOMPLACERSE CON LA IDEA DE QUE EL POETA/QUE ERA/BÚDICO/PACIFISTA SE HA REENCARNADO EN QUIENES (PERO, ¿QUIÉNES?) «LO SIGUEN», PERO LA IMAGINACIÓN DEBE RENDIRSE ANTE LA EVIDENCIA: ALLEN GINSBERG, INSPIRADOR DE VARIAS GENERACIONES DE VIAJEROS A DEDO SOBRE LA SUPERFICIE DE AMÉRICA Y DE EXPLORADORES A PULMÓN POR EL ESPACIO EXTRATERRESTRE DE LA MENTE, DESDE EL 5 DE ABRIL DE ESTE AÑO SE DESPIDIÓ DE TODOS PARA LANZARSE A REALIZAR SU VIAJE MÁS FABULOSO, SU AVENTURA MÁS EXÓTICA, SU EXPLORACIÓN MÁS RIESGOSA -DESDE ALLÍ NO HA VUELTO PARA CONTARLO, AL MENOS NO COMO ALLEN GINSBERG, AL MENOS NO COMO ÉL LO CONTARÍA-.

SÓLO SE LE PODRÁ DECIR: «HAVE A GOOD TRIP». YA MODO DE HOMENAJE REUNIR ESTOS PEDAZOS, ESQUIRLAS DE UNA VOZ, FRAGMENTOS DE UNA ENTREVISTA DE TOM MCINTYRE PUBLICADA EN LA REVISTA CALIFORNIANA *MAGICAL BLEND* EN 1995. ■

OSVALDO BAIGORRIA

LOS  
VÍA CRUCIS  
DEL CUERPO



**S**é que ésta es una pregunta demasiado especulativa, pero si usted no se hubiese convertido en un poeta tan célebre, ¿a qué otra cosa cree que se hubiese dedicado?

—Podría haber sido un investigador de mercados. Eso es lo que hice en una época. O marinero. O un buen lavacopas. Son todas cosas que hice. O podría haber sido abogado. En realidad, empecé a estudiar Derecho pero me distraje cuando conocí a Kerouac y a Burroughs y me di cuenta de que la poesía era una vocación sagrada y para toda la vida.

—¿El hecho de haber crecido con una madre mentalmente perturbada cree que a usted le permitió una mayor apertura ante sus propios miedos y angustias?

—Probablemente, como por contraste. Ella tenía una serie de miedos a conspiraciones y enemigos secretos, y yo me volví alérgico a las conspiraciones. Además me inmunizó y me vacunó contra los locos verborágicos, me volvió más paciente. Tal vez me desensibilizó ante las tragedias de los demás, porque tuve que desarrollar una piel más dura, más curtida, para sentarme entre gente que me miraba con un ojo hipnótico y me hablaba de los marcianos que vendrían a agarrarlos -o a agarrarme-.

—Una consigna que usted ha usado con frecuencia es «el candor elimina la paranoia». ¿Piensa que a su madre le hubiese ayudado ser más cándida?

—Creo que no, que hubiera sido igual. Mi madre tenía una problema químico, metabólico, definido. Por supuesto que su problema también se originaba en circunstancias sociales. La familia de mi padre era dominante y la figura de la suegra era amenazadora para mi mamá. Ella siempre se sintió un poco débil o insegura con ellos y, finalmente, comenzó a proyectar intenciones malignas sobre su suegra. Ninguna conversación frontal con ella hubiera logrado que pusiese los pies sobre la tierra.

Había, además, algún problema neurológico, porque yo recuerdo que en una época tuvo hiperestesia: cada contacto físico le producía dolor. Tuvo que guardar reposo en un cuarto oscuro. La luz -esa dolorosa puñalada de la luz- hería sus ojos. Le raspaba cada movimiento que hacía entre las sábanas. El médico dijo que tenía una enfermedad neurológica en la cual los nervios están aparentemente expuestos; el volumen de las sensaciones estaba al máximo y vivía en medio de un dolor físico constante. Otras veces ella se quejaba de tres grandes estacas clavadas a lo largo de la espalda. Nunca entendí qué le pasaba pero todo esto era tan recurrente a lo largo de los años que debía existir algún componente fisiológico. Mi madre vivía en un mundo físico diferente del nuestro.

—Me gustaría algún comentario sobre una línea de su poema «Cosmopolitan Greetings»: «Si no se lo mostramos a nadie, somos libres de escribir cualquier cosa». ¿Acaso usted tenía sólo la intención de leer sus poemas en público cuando empezó a escribir?

—«Aullido» fue escrito bajo esas circunstancias. No era para publicar. Era privado, para guardar en el escritorio. Así yo podía decir «me rompieron el culo unos lindos marineros y grité de placer». No quería que esto lo viera mi padre. La razón por la cual «Aullido» es tan bueno es que nunca tuve la intención de que lo leyera nadie, excepto Kerouac.

—¿En qué aspectos ha sobrevivido la cultura beat hasta el presente?

—Fue como una revolución espiritual in-



2 TÓXICO POR VISIONES DE BLAKE Y  
 2 NAOMI CON SU «LARGA BARBA NEGRA»  
 6 LOS MUCHACHOS DE LOS BAÑOS PÚBLICOS,  
 7 «O» (ALUSIÓN A T.S. ELIOT).

teresada en varias formas de literatura, poesía, drogas, en la exploración del submundo y de lo subterráneo, de la contracultura y las culturas marginales, etc. Burroughs había estudiado antropología y arqueología en Harvard, de manera que fue él quien introdujo este aspecto. Kerouac había recibido la cultura de la minoría canuck y yo heredé la vieja cultura intelectual judía. Todas eran culturas marginales de distintos tipos. Burroughs y yo éramos gays.

Por ese entonces la cultura estadounidense era publicitada por la CIA o por la revista *Time* como si éste fuera «el siglo de los Estados Unidos». La imagen del caballero típico de clase alta era la de un «Hombre de la Distinción»: un caballero de look británico, en traje de tweed, en una biblioteca, con un vaso de scotch en la mano como para un aviso. Así que ahí estábamos nosotros, colgados alrededor del Time Square con Herbert Huncke y siendo entrevistados por Kinsey para su informe sobre la sexualidad masculina, porque éste andaba por ese entonces entrevistando a una cierta población flotante del Time Square. Así que nuestra tendencia era bastante opuesta a la de la clase media.

Nuestros temas básicos fueron una especie de «nueva conciencia», que incluía la inocencia sexual y la tolerancia. Era un *coming out*, un «destape» entre Burroughs y yo. Kerouac era heterosexual aunque amistoso con nosotros. Hasta terminé durmiendo con él en unas pocas ocasiones, pero sin miedo, al menos de mi parte una vez que pude asumirme. De manera que estaba este aspecto de la liberación gay, que no se llamaba así entonces. Era sólo la vida común y corriente.

Había, además, un interés en las drogas psicodélicas desde la perspectiva de un cambio de conciencia. En 1948 se introdujo un nuevo elemento, que era una especie de experiencia visionaria natural o corte en la modalidad corriente de la conciencia. Yo lo experimenté y creo que Jack (Kerouac) también y, probablemente, Burroughs ya lo había hecho.

Había una clara conciencia de que toda la situación legal de la droga era falsa. La marihuana era un narcótico más o menos benévolo, nada terrible. Pero la línea oficial del partido gobernante era completamente

exagerada: «Con eso terminás loco en un manicomio, entrechocando los dientes o algo parecido». Lo cual impulsó un cuestionamiento de la línea oficial, en tanto ella era diferente de nuestras propias y directas experiencias personales. Además empezamos a tomar conciencia de todo ese montaje acerca de las guerras de la droga, y de que ese tema se encontraba de algún modo estrechamente vinculado a la total corrupción de los policías; ellos mismos se encargaban de venderla: eran los narcos del lugar. Nos enteramos de eso por la experiencia de Herbert Huncke y de otros yonquis como él.

Había, asimismo, una «apacibilidad antibélica» que se hizo concreta en la militancia de Snyder, Whalen, mía y de otros durante la guerra de Vietnam. Era un pacifismo o anarquismo budista.

Hubo un gran proceso de introducción del pensamiento oriental y de la meditación, que creció de la pequeña semilla de (la novela de Kerouac) *Los vagabundos del Dharma*, en 1957, o de las meditaciones de Gary Snyder y de sus traducciones de poesía china en 1955, hasta llegar a la actual aceptación del budismo como camino claro y legítimo; una aceptación a gran escala, casi como si se tratara de un asunto *chic*, aunque anteriormente el budismo era considerado como una especie de excentricidad comprada en una tienda de baratijas. Pero en los años 60 todo eso llegó a la cumbre, con miles de europeos y de estadounidenses viajando al Asia, estudiando a los maestros y convirtiéndose en traductores de las lenguas tibetana e india.

También estaba la batalla por terminar con la censura en libros y películas, que empezó a ganarse en 1957 con el juicio por «Aullido» hasta 1961 o 1962 cuando Grove Press ganó el juicio por *Almuerzo desnudo* (de William Burroughs). En el ínterin hubo batallas por *El amante de Lady Chatterly*, de D. H. Lawrence, por *Tropico de Cáncer*, de Henry Miller, y varios otros casos que ganó Grove Press. Esto liberó a la literatura, incluso a clásicos como el *Satiricón* de Petronio. Puede que usted no lo sepa, pero en la viejas ediciones de la obra de Petronio de la colección Modern Library los pasajes más eróticos venían escritos en latín. De modo que esas batallas, que empezaron en el 57 y continuaron hasta el 62, condujeron a toda una serie de luchas a favor de películas, lideradas por una cooperativa de directores que mostraba films de Andy Warhol y de otros en los que aparecían personas desnudas. Esto llevó al fin de la censura en el cine.

Pero lo más importante fue el proceso de apertura de las formas del verso y de la prosa a las nuevas experimentaciones: una poesía de forma abierta en lugar de la forma cerrada de estilo eliótico o de Robert Lowell. La entera explosión de energía proveniente de la división del átomo del verso.

—¿Podría describir las sensaciones que le vienen cuando termina de escribir un poema?

—Son normales, creo; digo lo que pienso. Pero más tarde me río, porque veo que eso puede ser curioso o causar algún escándalo. El último poema que escribí y leí en San Francisco, en el Teatro Cowell, se llamaba «Come on Pigs of Western Civilization Eat More Grease» («Vamos cerdos de la civilización occidental coman más grasa»), seguido de otro llamado «Excrement». Yo pensaba, caramba, ¿cómo lo tomarán? ¿Será demasiado? Yo creía que era gracioso, pero alguna gente no está de acuerdo.

—¿Cómo le gustaría que lo recordaran?

—Por la música y la poesía. Si la gente pudiera recordar «Oh madre/con una larga barba negra en la vagina/con tu vientre de huelgas y chimeneas...». Me gusta mucho esa línea de «Kaddish». Es como un montaje cinematográfico para alguna vieja película rusa estilo Eisenstein. ■

TRADUCCIÓN: OSVALDO BAIGORRIA.  
 COLABORÓ JOSÉ FERNÁNDEZ VEGA.

## EL VERBO TO BEAT

Yo tendría alrededor de 19 años cuando pegué su foto en la pared de mi cuarto. Todavía vivía con mis padres y ese hombre desnudo —más parecido por la larga barba y el poco pelo enmarañado a un linyera que a un sex-símbol para adolescentes— transformó mi reducho en un bunker con orden de clausura cada vez que alguna tía visitaba la casa. La foto la recorté de *El ángel del attilio*, una revista literaria que duró dos números y que publicó —por primera vez en estas latitudes (¿1966?)— la traducción de un fragmento de «Aullido» y esa foto de Allen Ginsberg que fue, para muchos de nosotros, la esperada muestra en blanco y negro de lo que verdaderamente era un *beatnik*. Por entonces también circulaba en el ambiente la revista *Eco Contemporáneo*, dirigida por Miguel Grinberg, que había traducido partes de otros poemas y que publicaba la correspondencia Ginsberg-Grinberg, un delicioso contrapunto entre dos interlocutores cuya similitud de apellidos de ninguna manera aseguraba la afinidad de ideas («usted tiene caca en la cabeza») creo recordar que una vez le espetó el poeta al editor en ese estilo salvaje-verista-descarnado que para nosotros, por entonces, era la perfecta representación de la retórica *beatnik*. Tres años después (1969) apareció una antología de la poesía de Ginsberg que incluía «Kaddish», «Aullido» y otros poemas. Hasta los que más objetaron la dispar traducción de Marcelo Covián se paseaban por la Galería del Este con un ejemplar bajo el brazo. Ediciones del Mediodía, el sello que publicó el libro, tenía un local de librería en esa galería uterina que invitaba a deambular por adentro de la *manzana loca* (Florida-Maipú-Paraguay-Charcas: la nueva fundación de Buenos Aires. Borges mismo vivió en esta cuadrícula cuyo imán central era el Di Tella).

¿Pero qué nos enganchaba de la poesía de Allen Ginsberg a nosotros, adolescentes sesenteros, cuando medrábamos con expresión de iniciados frente a las vidrieras de Ediciones del Mediodía o nos reuníamos en el living de alguna casa de familia a aullar a grito pelado: «¡Carl Solomon! Estoy contigo en Rockland/ donde estás más loco que yo»? A veces pienso que una poesía que es incapaz de atraer a los adolescentes no tiene futuro. Tampoco lo tiene una que no se aguanta dentro de sí algo de la adolescencia del poeta. La forma, el formato, el *packaging* de una época es lo que lleva a cuestras un poema que le dice algo, que se brinda como regalo, a la inocencia del lector juvenil. Si nos ponemos filosóficos



habría que decir que se trata de una cuestión de estética pero también de ética o, lo que es lo mismo, de un encuentro cara a cara con la verdad del decir. Basta con observar la forma de «Kaddish» o de «Aullido» para ver claro —como en la foto de un desnudo— el mapa lírico de una época. Y ni siquiera hace falta leer para ponerse a aullar. Con declinar el *to beat* alcanza. Ese verbo móvil que arrastra en su valija una cadena de consecuencias que empieza por golpear y se multiplica en repetir, insistir, invocar, pedir. Es el verbo del viaje. Jack Kerouac lo tradujo *on the road*, en el camino. Viajar es golpear, es repetir, es insistir en el síntoma adolescente, es confiar en los efectos del estribillo, esa parada que va retomando siempre lo viajado para darle a la prosa su efecto poético. Prosodia *beatnik*, poesía pura que se permite caminar de un extremo a otro de la página sin entregar ni un milímetro de su potencia versificadora («prosa poética» la llamábamos nosotros a veces, traduciendo mal, muy mal). En «Kaddish», Ginsberg se da el lujo de contar minuciosamente toda la historia de Naomi, su madre. Desde que él tiene 12 años y la lleva a internar por primera vez a un psiquiátrico hasta que veinte años después ella muere y le deja al hijo una carta póstuma («Tengo la llave. Casate Allen, no tomes drogas, la llave está en la reja, en la luz de sol de la ventana»). El relato loco no se detiene ante nada porque es libre, no tiene la obligación de cerrar ningún cuento (canto en vez de cuento, pedía Perlongher). Carl Solomon,

Naomi, «las mejores mentes de mi generación destruidas por la locura», todos los personajes del poema son locos que aguantan las vicisitudes de un relato espasmódico que, en última instancia, sólo busca anclar en la espiral metafórica.

Perlongher, entre nosotros, es lo más ginsbergiano que se puede encontrar hoy. Esa furia compulsiva para hacer que un verso repita la misma verdad cambiada hasta el cansancio es un motor de su ya mítico *Cadáveres*. Ese himno que los chicos que deambulan por Corrientes conocen de memoria. Por otra parte, hace más de un siglo que Whitman escribió su «Canto a mí mismo», ese otro himno que Borges confiesa haber leído hasta el cansancio en su juventud. Son aullidos que se transmiten como música. De generación en generación. Y que aunque estén de moda en una época vuelven a golpear siempre, insisten, se repiten (como los Beatles, que patentaron el verbo *to beat* más allá de la literatura para que siempre pueda volver, intacto, a ella). ■

TAMARA KAMENSZAIN

# EL DESEO (MASC) Y EL ASCO (FEME)

## LEYENDO HUSTLER

POR LAURA KIPNIS

UN PRODUCTO PORNO TOMÓ COMO MISIÓN MOLESTAR Y PERTURBAR A SUS LECTORES QUESTIONANDO LOS CÓDIGOS Y CONVENCIONES DE LAS REVISTAS MASCULINAS ACERCA DE LA REPRESENTACIÓN SEXUAL; SUS EDICIONES INICIALES INCLUÍAN MUJERES

EMBARAZADAS, ANCIANAS, OBEAS, HERMAFRODITAS, AMPUTADAS. EL CUERPO

HUSTLER ES UN CUERPO SIN ROMANTICISMO -SIN LAS FOTOS ESFUMADAS QUE MUESTRA

PLAYBOY NI LAS ENTREPIERNAS SENSUALES DE PENTHOUSE -. NO SE PREOCUPA

POR TRANSFORMAR LOS GENITALES FEMENINOS EN OBJETS D'ART, ES PORFIADAMENTE

MATERIA, DESAFIANTEMENTE ORDINARIO (A RABELAIS NO LE HUBIERA DISGUSTADO);

CONTINUAMENTE ESCUPE SOBRE LAS COSTUMBRES BURGUESAS. UNA MUJER HA CONSIDERADO

NECESARIO DEDICARLE UN ANÁLISIS CRÍTICO PARA FUNDAMENTAR SU PODER TRANSGRESOR.

**H**ustler es ciertamente el caso más vilipendiado de la pornografía de circulación masiva. Y a la vez es probablemente una de las publicaciones periódicas más explícitamente anticlasistas de cualquier género. Aunque existe la tendencia entre sus editores a unirse en una tría profana con *Penthouse* y *Playboy*, las otras dos revistas masculinas de mayor circulación, *Hustler* es una alimaña diferente en varios aspectos, incluso en los términos de una revista masculina convencional. *Hustler* se apartó desde sus comienzos por su explicitud y por su cruzada hacia la explicitud, acusando a *Playboy* y a *Penthouse* de hipocresía, de velar el cuerpo y principalmente de no entregar la mercadería. La estrategia dio resultado, *Hustler* capturó la tercera parte del mercado masculino en su salida a escena por ser la primera en mostrar vello pubiano en 1974 -con *Penthouse* rápidamente siguiendo su ejemplo (en respuesta a lo cual una nueva edición de *Hustler* presentó sus modelos afeitadas)-, luego fue subiendo la apuesta inicial de su explicitud y armando un escándalo público al mostrar vello pubiano en su tapa en julio de 1976 (una conmemoración del Bicentenario típicamente de *Hustler*: la modelo vestía una bandera norteamericana, aunque más bien era una muy pequeña parte de ella). A lo largo de sus años iniciales, las ediciones de *Hustler* persistieron en mostrar más y más de la zona prohibida (la «zona rosa», según la llama *Hustler*) con *Penthouse* luchando por mantenerse arriba y *Playboy* guardando una discreta distancia -su foco se mantuvo siempre arriba de la cintura de todos modos-. *Hustler* luego introdujo penes, que al principio aparecían flácidos pero que actualmente aparecen erectos. Éste es un espectáculo inexistente en las otras revistas masculinas. *Hustler*, desde el principio, tomó como misión molestar y perturbar a sus lectores, psicosexual y sociosexualmente, cuestionando los códigos y convenciones típicos de las revistas masculinas acerca de la representación sexual: las ediciones iniciales de *Hustler*

incluían mujeres embarazadas, mujeres de edad avanzada (horrorizados comentarios de periódicos las describían como «imágenes geriátricas»), mujeres obesas, hermafroditas, amputadas. Incluso un reportaje fotográfico del preoperatorio de un transexual doblemente bien dotado. *Hustler* continuó provocando a sus lectores con las fotos intracrales en 1975 (que mostraban relaciones sexuales entre una mujer blanca y un varón negro), lo que produjo tanto las protestas del Ku Klux Klan como las de la Asociación Nacional para el Bienestar de la Gente de Color (NAACP). Son conocidos sus explícitos reportajes fotográficos sobre las consecuencias de las enfermedades venéreas. También los de crudas carnicerías de guerra.

Aparte de su explicitud, la diferencia de *Hustler* con respecto a *Penthouse* y a *Playboy* está en el tipo de cuerpo que construye. Son frecuentes en sus ediciones los primeros planos de orificios anales, al contrario de lo que podemos ver en las otras revistas. La sexualidad de *Hustler* está muy lejos de ser normativa. Habla abiertamente de que las preferencias sexuales son «fetiches» y sus cartas y columnas están llenas de las más específicas e impensadas prácticas y sexualidades, sin ninguna jerarquización visible. La mayoría de ellas no tiene nada que ver con el *telos* estándar de la penetración heterosexual. (La sexualidad varón-varón es muchas veces tomada como una alternativa posible, a la vez que es permanente la inclusión de escenas mujer-mujer.) El cuerpo *Hustler* es un cuerpo sin romanticismo -sin las fotos esfumadas o focos suaves que muestran las fantasías de *Playboy*, sin la opulencia artificiosa, las entrepiernas sensuales que muestra *Penthouse*-. No se preocupa por transformar los genitales femeninos en *objets d'art*. El de *Hustler* es un cuerpo porfiadamente material, desafiantemente vulgar. El cuerpo *Hustler* es frecuentemente un cuerpo vergonzante, un cuerpo que emite fluidos y gases, un cuerpo que continuamente desafia las censuras de las costumbres burguesas y que es gobernado por su tracto intestinal -un cuerpo que amenaza

expeler en cualquier momento-. El chiste favorito de *Hustler* es el de alguien que accidentalmente defeca en la iglesia.

En particular, en sus caricaturas, pero también en sus editoriales y humor político, *Hustler* se dedica devotamente a lo que generalmente se llama la «grosería»: un foco obsesivo en la baja, en técnicas representacionales de exageración e inversión. La topografía corporal de *Hustler* es la misma que utiliza Rabelais, como indica un parcial inventario de los temas por los cuales se interesa: mujeres gordas, anos, órganos sexuales monstruosos y gigantes, los olores del cuerpo (el famoso Raspe y Huela, en el centro de la revista, el cual debido a «los límites de la tecnología» -según se disculpa el editor Larry Flynt- huele *solamente* a lilas) y cualquier cosa que exude del cuerpo: orina, heces, semen, sangre menstrual; y más especialmente los flatos: flatos en público, flatos estruendosos, los flatos de Barbara Bush, los flatos de curas y monjas, los flatos de políticos, los flatos de las clases profesionales, los flatos de los ricos... Ciertamente esto está muy lejos del elegante y satinado cuerpo de *Penthouse* y de *Playboy*. Según dice *Newsweek*, «El contenido de una edición promedio dice cosas que Krafft Ebing le hubiera susurrado al oído al Marqués de Sade... *Hustler* muestra fantasías eróticas con excremento, desmembramiento..., mientras otras revistas pornográficas son meramente retorcidas, *Hustler* puede ser sencillamente pavorosa... El efecto neto es transformar lo erótico en emético».

No queda claro si lo que irrita a *Newsweek* es que *Hustler* transgrede las nociones burguesas de lo que es apropiado o que *Hustler* viola las convenciones de sexualidad de las revistas masculinas. En ambos frentes su discurso es transgresor -de hecho, *Hustler* se dedica a transgredir en *todos* los frentes-. Teniendo en cuenta que el control sobre el cuerpo ha sido desde hace tiempo asociado al proyecto político de la burguesía, con la «capacidad y el derecho para controlar y dominar a otros», el obsesivo y repetitivo retorno de *Hustler* a la iconografía del cuerpo fuera de control, transgrediendo agresivamente

las normas burguesas y mancillando el decoro burgués, pone en pie ciertas cuestiones políticas. Por ejemplo, Peter Stallybrass y Allon White (1986), siguiendo a Bajtín, al escribir sobre las políticas de tales transgresiones descubren que existe una transposición entre la topografía corporal y la social, una transposición que establece una homologación entre el estrato corporal bajo y las clases sociales bajas.

Aquí hay tal vez una pista para desentrañar la animadversión de *Newsweek*, así como también una forma de pensar acerca de por qué los aparatos represivos del orden social dominante regresan constantemente a los símbolos corporales y somáticos. (Debo decir que escribo esto mientras en Cincinnati se sigue el juicio por obscenidad a Mapplethorpe, por eso esa táctica es excesivamente visible desde esta particular coyuntura.) No es solamente porque estos símbolos corporales «son en sí los últimos elementos de clasificación social» sino porque mediante este mecanismo de transposición entre el cuerpo y lo social la grosería corporal aparece como una crítica a la ideología dominante. La grosería logra su poder en su oposición a los discursos elevados. La misma ideología dominante es la que actúa para reforzar y reproducir esta oposición -ya sea produciendo diferencias de clase, símbolos somáticos o cultura-. La cultura alta está estructurada mediante una obsesiva proscripción de lo bajo y mediante el trabajo de suprimir el cuerpo grotesco (que es, simplemente, el cuerpo material, tan grosero como éste puede ser) en favor de lo que Bajtín llama «el cuerpo clásico». Este cuerpo clásico -refinado, sin orificios- es una homologación de las formas de la alta cultura oficial. Y esta cultura oficial legitima su autoridad por referencia a los valores inherentes a este cuerpo clásico. Según el teórico «bajo» Larry Flynt: «El mal gusto es una herramienta necesaria para desafiar las nociones preconcebidas en un mundo reprimido donde la gente teme tener asco de sus conductas, prejuicios y equivocaciones». No está lejos de lo que dice Bajtín acerca de Rabelais: «Las cosas son testeadas y reevaluadas en la dimensión de la risa, la cual anula el miedo y la tenebrosa seriedad. Por esto es que se necesita el estrato corporal bajo, porque jovial y simultáneamente materializa y descarga. Libera a los objetos de las trampas de la seriedad, de las ilusiones y sublimaciones provocadas por el miedo».

Bajtín y otros han notado que la invención del cuerpo clásico y la formación de este nuevo canon corporal tienen su origen en el desarrollo del individualismo a mediados del siglo XVI y en los intentos de formación y consolidación de la subjetividad burguesa y de su hegemonía política, dando lugar, a nivel representacional, a la lucha entre las concepciones clásicas y las grotescas. Norbert

# ULINO) ENINO)

Elias (1978) propone un argumento histórico similar en su estudio *La historia de las costumbres*, en el cual destaca los efectos de este proceso social en la estructura de la mentalidad individual. La invención del cuerpo clásico del que habla Bajtín encastra y es parte de una transformación en la cual son realzados los umbrales de la sensibilidad y el refinamiento en la psique individual. Inicialmente esta reforma de la mentalidad tomó lugar en las clases altas, dentro de las cuales las maneras y los hábitos cada vez más refinados - inicialmente un mecanismo de distinción de clase- van progresivamente reestructurando las nociones comunes de privacidad, asco y vergüenza. Esta reforma de la mentalidad es gradualmente diseminada hacia abajo en las jerarquías sociales (y finalmente en las otras naciones, cuya falta de «civilización» podría razonablemente necesitar lecciones de etiqueta coloniales). Estas nuevas nociones de delicadeza y refinamiento se transformaron en la sustancia de la subjetividad burguesa. Las represiones, que tenían un origen social, gradualmente fueron reproducidas en los individuos como hábitos, reflejos, como la estructura misma de la psique moderna.

Como lo dicen Stallybrass y White (1986), el sujeto burgués se ha «continuamente definido y redefinido a sí mismo mediante la exclusión de lo que está señalado como fuera de norma -por ejemplo lo sucio, lo repulsivo, lo ruidoso, lo contaminante-... [el] mismo acto de exclusión fue constitutivo de su identidad». Entonces, el asco tiene una larga y complicada historia. Dentro de ese contexto debe ser colocada la tendencia cada vez mayor de la burguesía a poner lo desagradable fuera de la vista de la sociedad. Estos gestos de asco son cruciales en la producción del cuerpo burgués, ahora tan rígidamente dispersado en los estratos altos y bajos que las lágrimas son el único fluido corporal que se permite mostrar en público. Entonces el cuerpo y los efluvios del cuerpo comienzan a apilarse en prolijas oposiciones: por una lado, las producciones corporales altas, un elevado sentido de la delicadeza y el proyecto de quitar de la vista lo desagradable (y la vista, por supuesto, en la cima de la jerarquización de los sentidos, central para la identidad y la racionalidad burguesas); y, por el otro lado, el cuerpo bajo y sus producciones, la insistencia en la vulgaridad y las violaciones al cuerpo burgués.

Porque no existe ningún gesto de asco que no tenga una historia y un carácter de clase. El asco burgués, incluso el movilizado contra un sentido de violación y violencia hacia el cuerpo femenino, está cumpliendo una función en relación con la hegemonía de clase.

Tal vez éste es el momento de decir

que gran parte de lo que me impulsa a escribir es mi propio asco al leer *Hustler*. De hecho, hace muchos años que quiero escribir este ensayo. Pero cada vez que compro la última edición la abro y cargo los poderes analíticos contra ella, me siento tan asqueada que me rindo, nunca completamente segura de si mi casi automática respuesta es de asco feminista o de asco burgués. Por supuesto, ya sea como feminista, como burguesa o como académica, yo, al igual que usted, somos lo que podría ser llamado el blanco implícito de *Hustler*. El discurso de *Hustler* es casi específicamente *construido contra* -no sólo contra el cuer-



po clásico, una amenaza burguesa a la aristocracia, sino también contra toda la parafernalia de la pequeña burguesía. Al más manifiesto nivel, *Hustler* está simplemente contra cualquier forma de pretensión social o intelectual: está contra las pretensiones (y el poder social) de las clases profesionales -doctores, oculistas, dentistas son sus blancos favoritos-, está en contra de los liberales y es particularmente cruel contra los académicos, que son invariablemente melindrosos. (Un académico a su esposa: «¿Lamer tu concha? ¿Te olvidás, Gladis, de que tengo un título?».) Está también en contra del poder de gobierno, que por definición es corrupto. Por supuesto, está en contra de los ricos, particularmente

contra las mujeres ricas. Así como también dedica una cantidad de páginas en contra de la religión organizada -con muchísimos chistes sobre los instintos sexuales de clérigos, las posibilidades sexuales de la crucifixión, etc.-. En *Hustler* cualquier forma de poder social es fundamentalmente deshonesto e ilegítimo. Históricamente, el reformismo femenino dirigido a mejorar la posición de la mujer ha tenido frecuentemente un empuje conservador, como en el caso del movimiento por la abstinencia. El interés de la mujer, focalizado en reformar la conducta masculina, puede fácilmente encastrar con los intereses del capital en producir y reproducir una fuerza de trabajo ordenada, obediente y sobria. En términos de la historia social, debemos notar que *Hustler* sale a escena durante el apogeo de la segunda ola del feminismo y mientras la forma usual de llamar a esto sería «puñalada por la espalda» puede también ser visto como una contraofensiva al llamamiento del feminismo en pos de una reforma de la imaginación masculina. No hay duda de que *Hustler* se ve a sí misma librando una batalla contra las feministas: la feminista Gloria Steinem hace apariciones frecuentemente en las páginas de la revista como una perra estrecha y previsiblemente de clase alta. Es muy claro que desde el punto de vista de *Hustler* el feminismo es un discurso con base en la clase. Por eso, la producción que hace *Hustler* de las diferencias sexuales es también la producción de una forma de conciencia de clase.

plicablemente irresistible-. Pero con frecuencia aparece también el lado petulante: la mujer a la cual le repugnan los deseos y la sexualidad del hombre *Hustler*, una mujer altanera, desdenosa, frecuentemente de la clase alta. Es claro cómo el resentimiento de clase es modulado a través del poder femenino de humillar y rechazar: «*La belleza no lo es todo, salvo para la puta que la posee. La ves taconeando airoso por los pasillos de Cartier, rellenando su cuerpo perfecto en los restaurantes más caros, manejando su Jaguar a través de rutas costeras de acceso privado...*». ¿Huele esto a cualquier tipo de convicción acerca del poder del hombre sobre la mujer? Esta revista está teñida de deseo frustrado y desprecio: *Hustler* da rienda suelta a una visión del sexo en la cual el sexo es una arena para el fracaso y la humillación antes que para la dominación y el poder. Hay numerosos avisos publicitarios dirigidos a las angustias y sentimientos de insuficiencia masculinos: varios tipos de alargadores de pene («*Aquí está su chance para superar los problemas e inseguridades de los penes que son muy chicos. Mejore su autoestima. Su capacidad para satisfacer a las mujeres se incrementará enormemente*»), puede leerse en un aviso típico) y productos para lograr la erección. Algo cuestionable a la mayoría de las revistas porno, incluso desde el punto de vista de una feminista porno, es que fantasean con el poder y el privilegio para imaginar y representar cuerpos femeninos sin ningún riesgo, sin ninguna problematización concomitante del cuerpo masculino -que es invariablemente presentado como poderoso e inviolable-. Pero *Hustler* sí pone el cuerpo masculino en riesgo representando y nunca aliviando completamente la angustia masculina. Rechazando el tipo de fantasía compensatoria movilizadas por *Playboy* y por *Penthouse*, en la cual las mujeres siempre están dispuestas y los hombres siempre son padrillos -a la vez que sus lectores se identifican y fantasean con niveles más altos de dinero, poder, belleza y bienes de consumo-, *Hustler* quita toda la decoración de la naturaleza económica de mercado del romance sexual.

Aquí quiero regresar a la cuestión de la misoginia, otra categoría política que *Hustler* pone en cuestión. ¿Me siento agredida e insultada por las imágenes de *Hustler*, tal como lo están muchas mujeres? Sí. ¿Es ésa una condición necesaria y suficiente sobre la cual basar el cargo de su misoginia? Dada mi posición de género y clase, no estoy segura de poder confiar en mi respuesta inmediata.

Tomemos, por ejemplo, el uso claramente político que *Hustler* hace de la desnudez. Es innegable, desde las imágenes de «La Fiesta de Despedida de Reagan», que *Hustler* utiliza la desnudez como un mecanismo nivelador, una técnica de rebajar que se puede encontrar también en toda la tradición de la sátira política. Y tal vez ésta es la fuerza subversiva detrás de otro escándalo de *Hustler* (o golpes publicitarios, desde su punto de vista), su famoso reportaje fotográfico de Jackie Onassis, sorprendida tomando sol en su isla griega de Skorpios. ¿Era éste sólo otro caso de misoginia? El uso estratégico de la desnudez que vemos siempre en la revista podría provocar una transición conceptual al pensar sobre las fotos de Onassis: desde Onassis como involuntario objeto sexual hasta Onassis como blanco político. Dado que esta desnudez es utilizada en toda la revista como una ofensiva contra los ricos y poderosos -Reagan, North, Falwell, Abrams, así como también Kirkpatrick y, en otro artículo, Thatcher; todos, desafortunadamente para los melindrosos, por la magia del fotomontaje, desnudos- sería difícil argumentar que la desnudez de Onassis funciona estrictamente en relación con su

sexo, explotando la vulnerabilidad femenina como clase. El mensaje de estas fotos puede ser reducido a una generalización del tipo de «podés ser rica, pero sólo sos una concha como cualquier otra concha».

Las formas en las cuales la imbricación de sexo y casta hacen difícil llegar a cualquier conclusión moral fácil acerca de la violación por parte de **Hustler** de Onassis y su derecho a controlar y restringir cómo es retratado su cuerpo. Como nos informan las recientes biografías amarillistas, las hermanas Bouvier, Jacqueline y la princesa Lee fueron educadas para ascender posiciones como consortes de hombres ricos y poderosos para, si se me permite ser directa, desarrollar profesionalmente su femineidad. Esto no es del todo diferente de las cotidianas y voluntarias modelos de **Hustler** que aunque se comprometen en actividades similares son confinadas a lugares sociales muy diferentes. Lugares sociales tales como los retratados en una sección permanente de **Hustler**, «The Beaver Hunt» (la caza del castorcito), una fotogalería de instantáneas de modelos no profesionales enviadas por lectores. Poniendo en estudios de grabación, sobre sillones Sears de tartán o cubrecamas de felpa, rodeadas del juego de cama de casamiento, muebles de crédito fácil incluidos, desnudas o en lencería de poliéster, son identificadas como secretarías, camareras, amas de casa, niñas, cadetas de banco, estudiantes de cosmetología, cajeras, obreras de fábrica, vendedoras... Sin generalizar desde esta insuficiencia de datos acerca de cualquier forma de nociones típicas con basamento de clase acerca del cuerpo y su representación apropiada, podríamos simplemente preguntar: ¿dónde están las doctoras, abogadas, ejecutivas de corporaciones y profesoras universitarias? O pasando a jerarquías, ¿dónde están las mujeres de alta sociedad, las del jet-set, las esposas de los gerentes? ¿Están ausentes debido a su ferviente feminismo? O simplemente porque no han logrado acordar un pago que las satisficiera? Simplemente ubicando las instantáneas de Onassis en el lugar de la cajera, la secretaria, la camarera, **Hustler** viola las rígidas distinciones sociales de lugar y las endurecidas fronteras espaciales (fronteras la mayoría de las veces utilizadas precisamente como protección contra las hordas) intrínsecas a la jerarquía de clase. Éstas son precisamente las distinciones que nos hacen codificar diferentemente el despliegue de femineidad que conlleva casarse con un multimillonario de los astilleros de aquel que te hace ganar un pequeño lugar en «la caza del castorcito» del mes. Estas implicancias políticas de las fotos de Onassis indican, creo, la necesidad de una teoría de la misoginia más matizada que la que está actualmente en circulación. Si cualquier exposición o violación simbólica de cualquier cuerpo de mujer es automáticamente agregada a la transhistórica máquina misógina que es la imaginación masculina se está pasando por alto el hecho de que todas las mujeres, simplemente por la sola virtud de ser mujeres, no son necesariamente aliadas políticas, que las mujeres pueden simbolizar y ejercer el poder de clase y el privilegio, por no mencionar el poder político opresivo.

Los argumentos de las feministas que están en contra de la pornografía, intentando reificar lo femenino como un punto de ventaja a priori contra los deseos pornográficos masculinos, trabajan en dos frentes: mientras despoticen contra la realidad de la violencia masculina trabajan simultáneamente por construir una versión singular de (una políticamente correcta) femineidad contra otras versiones «intransigentes». Su reificación de las defensas feministas está contra cualquier posición que pudiese sugerir que la femineidad no es una virtud inherente, una condición innata o en sí

misma una posición moral desde la cual hablar -posiciones tales como aquellas sostenidas por las feministas prosexo, la teoría psicoanalítica y el discurso de la pornografía en sí mismo-. Pero entre la miríada de problemas teóricos a los cuales la reificación de lo femenino da pie hay contradicción en utilizar la repugnancia de clase como vehículo hacia lo verdaderamente femenino. Una teoría de la representación que automáticamente confunde representaciones corporales con cuerpos de mujeres reales, y sexo o violencia simbólicos o teatralizados como el equivalente a sexo o violencia real, claramente colabora en restringir la expresión política y limita las formas de lucha política mediante la ignorancia de las diferencias entre las mujeres -y la naturaleza clasista del reformismo feminista-. El hecho de que la violencia real contra las mujeres es tan invasiva como para ser casi ilocalizable puede llevarnos a desear localizarla dentro de algo tan manejable como es la representación; pero las consecuencias políticas para el feminismo -reducirlo a otra variedad del reformismo burgués- hacen de esto una táctica no suficiente.

La más explícita forma política de la cultura popular reciente es una que incluso rechaza tener representaciones adecuadas -como pueden atestiguarlo muchos ejemplos del mundo del rap, el cual ha sido también ampliamente acusado de misoginia, tanto como de antisemitismo-. Lo que esto parece implicar es que no hay garantía de que las formas culturales contrahegemónicas o incluso específicamente anti-burguesas estén necesariamente llegando también a ser progresistas. Y como una de las suposiciones en recientes estudios culturales norteamericanos parece haber sido la de que hay algo esperanzado de encontrar en la cultura popular, esto podría demandar algunas redefiniciones. **Hustler** está contra el gobierno, contra la autoridad, contra la burguesía, desconfiado del poder masculino -pero su antiliberalismo, antifeminismo, anticomunismo y antiprogreso dejan muy poco espacio para avizorar cualquier clase de organización política alternativa-.

**Hustler** articula poderosamente los resentimientos de clase y en la medida en que el feminismo antiporno decae en un reformismo burgués y en que nos obsesionamos por purificar la representación somos legítimamente un blanco de este resentimiento. El leninismo está decayendo en el mundo. El modelo de una vanguardia del partido que lideraría al resto de nosotros a la verdadera conciencia mantiene muy poco de su seducción en estos días. El patrullar de la representación popular parece ser sólo un camino hacia más dominación y no tengo esperanza en el futuro de unas políticas feministas que parecen dedicadas a seguir a otras vanguardias de partido en el dogma y la dominación. ■

TRADUCCIÓN: MATÍAS PUZIO.  
(FRAGMENTO)

# 5000 DÓLARES EN TATUAJES

EN UN DIARIO LO BAUTIZARON

«FORNÉS, EL MAGO ILUSTRADO»

PORQUE TIENE 802 TATUAJES. ÉL

ASPIRA A LLEGAR A LOS 1000

Y QUE SU PIEL SEA DONADA AL MUSEO

DE CIENCIAS NATURALES DE LA

PLATA. USA UN PERMISO ESPECIAL

DE LA POLICÍA PARA CIRCULAR POR

LA VÍA PÚBLICA PORQUE LA LEY

PROHIBE EL «ENCUBRIMIENTO DE

ROSTRO». EN LA FRENTE LE TATUARON

EL TERCER OJO PERO AL REVÉS. ÉSTA

ES SU VIDA EN DIBUJOS.

POR PAULA CROCCI Y MARIANO MAYER

Soy el mago Fornés. Y mi historia viene así: yo no nací con los tatuajes. Mi padre era cantor melódico. Grabó discos, de esos que cuando caen al piso se rompen. Su nombre artístico era Alberto Cristal. Él me había dicho: «Vos tenés que seguir mi continuación». Pero yo era duro para la guitarra. Entonces pensé dedicarme a una cosa distinta y me dediqué a la magia: hace veinticinco años que estoy en el oficio. Ya tengo treinta y nueve y siempre digo que «para ser mago hay que ser mago». Una filosofía.

Yo me casé seis veces. Me casé acá, me casé allá, me casé en Chile... Tengo dos hijos de mi primera esposa, no los vi más pero ellos seguro que me conocen; por las revistas, por la televisión. Lo que pasa es que me empecé a juntar, a juntar...

La última chica tenía un tatuaje medio feo, «tumbero», con tinta china. Y bueno, me gustó la idea. Así que me encerré en el baño y me *escraché* todo el brazo con agujas. Eran así nomás: nombres de chicas, una calavera..., todo horrible porque estaban mal hechos, muy caseros. Pero como después comencé a ir a la televisión me daba vergüenza mostrarlos. No me habían quedado nada bien. Entonces me los quise volar. Pero fue mortal. Porque ahí me di una sorpresa número uno: que no me los podía sacar más. Tendría que hacerlo con láser, pero te quedan marcas, como cicatrices. Yo conocí a una piba que lo hizo pero le quedó la piel arrugada, como quemada. ¡Peor que quemada! Se arrepintió. Y otra se sacó el pedazo de piel, se la cosieron en tipo operación, con una cirugía. Le quedó una cicatriz número uno.

Una vez que vos te hacés el tatuaje más vale que no lo saquéis ni con láser ni con operación, ni con cambio de piel, ni con lavandina porque te va a quedar la marca. El tatuaje es para toda la vida.

Entonces me empecé a tatar con tatuajes de colores, profesionales. El primero fue una rosa y por eso -para acordarme- dice la fecha: martes trece del diez del noventa y dos. Ahí seguí la continuación.

Al mes me hice un dragón y al otro un Papá Noel. Después, un león, una víbora, una araña, un tigre, un caballo. Me puse la meta de hacerme uno por mes. Y cuando me descuidé salió eso del «mago ilustrado». Empecé por un brazo, me hice el otro. Después se me ocurrió hacerme el pecho, la espalda, las piernas y no te digo dónde terminé haciéndome tatuajes. Tengo el sexo todo tatuado. Como es una cosa muy íntima me compré un equipo para hacérmelo yo. La víbora empieza en la pierna y mejor no aclaro dónde termina. Después me hice todas arañas alrededor. Lo último fue un indio. Ahora me hago tatuajes casi todos los días, por lo menos tres a la semana. También me hice uno adentro de la boca que dice «mago». Ahora le tengo ganas a las orejas. Después tengo animales prehistóricos: una calavera, un yin-yang, un plato volador, un terminator, un hombre araña, un ninja, un Tweety, un cazafantasmas, de todo. En la cabeza me quise hacer como manchas de leopardo. No sé si parezco uno porque falta pintarlo. El otro día termino de trabajar y me dicen: «Mago, ¿querés hacerte un tatuaje?». Digo: «bueno». «¿Querés hacerte el cuello o unos pescaditos en los costados?» Me dijeron que me iban a tatuar los dos a la vez. Entonces prendieron las máquinas, calcaron, los pusieron y jugaron a un concurso para ver quién terminaba primero.

Adelante ya tengo todo cubierto, de la cabeza hasta los pies. En un pie tengo a Batman y en el otro tengo nombre, clase y documento: Alberto Mario Fornés.

La cara la tengo toda en maorí, que son canibales de Islandia, y después me hice el tercer ojo. Me lo hice más que nada como mágo artístico y para cubrir un espacio donde encajaba justo un triángulo. Pero hay un detalle: que el tercer ojo está al revés. Pero no importa porque yo no creo mucho en cosas de parapsicólogos. Yo soy mago, no brujo.

Empecé a tatuarme, a tatuarme hasta que llegué a la cara y a la cabeza. Pero fue mortal, me di otra sorpresa número uno porque es dolorosísimo al máximo. En el brazo se aguanta de lo más bien pero ¡en la cara! Me encanta hacérmelos, aunque el dolor no me guste. Si me dicen tenés que darte una inyección, odio la inyección, pero si me dicen «hacéte un tatuaje» volando me hago uno y eso que es con agujas. Hay partes que duelen más que otras: la espalda, donde hay huesos como las costillas; no duele en las partes de carne. La cara y la cabeza es mortal, se te caen las lágrimas, siempre sangra un poco. Ahora pienso seguir con un pedacito que me falta del cuello, la cola, un poco la espalda. En este momento tengo 802. Pero mi meta es llegar a los 1000 tatuajes.

Yo lo hice más porque es una cosa que llama la atención y también para los espectáculos públicos y todo eso. Un día aparecí en Clarín, en Semanario y en un montón de revistas. Así me pusieron «Fornés, el mago ilustrado». Ilustrado quiere decir dibujos. Pero yo dije: ¿ilustrado por qué? ¿Si yo qué sé? Y era porque tenía dibujos en los brazos. Me gustó la idea, como trabajaba en un circo quise ser «El mago ilustrado», pero ¡ojó! también hubo un libro. Era de un hombre que de cada dibujo hizo una historia. De noche los dibujos se despertaban y caminaban. Yo quiero sacar **El mago ilustrado** pero con otra historia, tengo que pensar bien.

Lo más difícil ya lo hice... hacerme la cara. No se puede, está totalmente prohibido. Pero yo lo hice. Tenés que sacar un permiso en la policía antes porque es «encubrimiento de rostros». Hay un código penal que dice que está prohibido circular así por la vía pública. La policía me para cada dos por tres, les muestro el permiso, me detienen media hora y sigo. Pero son contadas las veces. El otro día iba en el tren y la policía se estaba llevando a todos los tatuados y yo dije ¡qué me va a quedar a mí que estoy todo tatuado! Pero ellos buscaban a los que tienen tatuajes hechos en las cárceles, «tumberos», les dicen. Como los míos son dibujos artísticos ellos no me dicen nada, me reconocen como un personaje de circo. Además no tengo antecedentes, eso es lo importante.

Hay dos tipos de tatuajes: los artísticos, que son buenos, y los agresivos, que son feos.

Yo me hago todos dibujos que se entiendan. No te vas a hacer una cosa que está prohibida, como la daga con la víbora o los cinco puntos que hablan en contra de la policía.

Un día estaba en un negocio de Lavalle -ahí trabajé un tiempo repartiendo volantes- y vi cómo una piba se hizo la hoja de marihuana. Es al cohete, te podés ligar una paliza sin que te la merezcas.

El tatuaje es una cosa reprimitiva. ¡Para que los maoríes se tatúen! Lo que pasa es que acá llega todo tarde. Por ejemplo, recién hace dos o tres años que entró el tatuaje color.

En Japón y en Europa unas pibas se hacen un tatuaje y se lo venden a un coleccionista.

Hay un especialista que te opera y después fabrica un cuadro. A vos te sacan la piel y en el lugar te ponen piel de otro lado. Pero te pagan muy bien.

Mi deseo con todos estos tatuajes que tengo es ser donado al Museo de Ciencias Naturales de La Plata. Pero antes tengo que conseguir uno que me sepa sacar la piel y hacerla en cuadro. Si yo muerdo por lo menos que los tatuajes sean eternos.

Yo doné mis órganos al INCUCAI y también la piel para quien la quiera pero lo que más deseo es que vaya al museo. Pagan fortunas, hasta un millón o dos millones de dólares por las caras y por los tatuajes del cuerpo, diferentes precios. Es lógico, porque tatuarte también es una fortuna, una cosa que no cualquiera hace. Te vas a hacer un tatuaje y el cuatro por cuatro te lo cobran cincuenta pesos. Es carísimo. Yo tengo alrededor de cinco mil dólares invertidos en piel.

A veces paso mucho tiempo mirándomelos, más que nada estudiando el lugar próximo, aunque ahora no depende mucho de mí porque ya me queda muy poco lugar. Depende también de los tatuadores, lo que puedan poner o cómo hagan coincidir un dibujo con otro.

Más que nada soy mago. Estuve en distintos circos, en el Europeo, en el Copacabana, el último fue el Hollywood argentino.

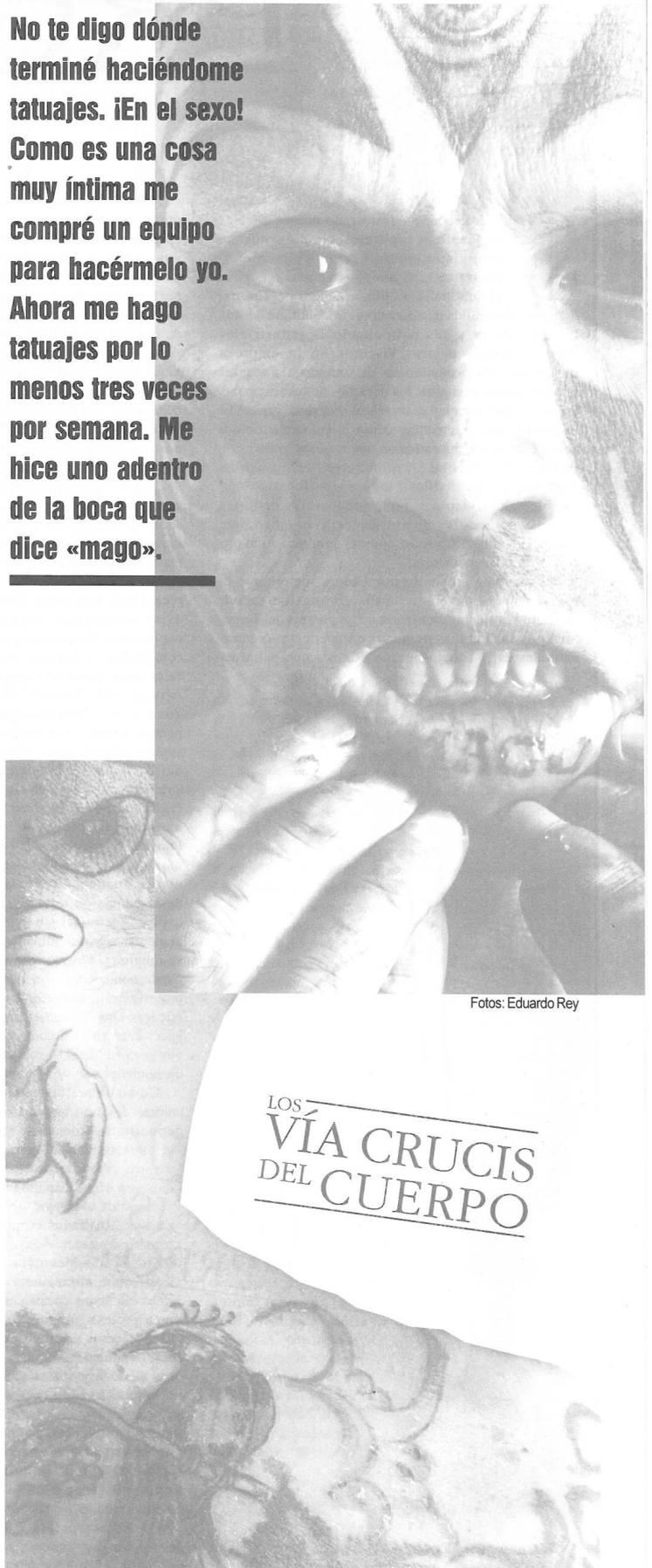
Con la magia hago ilusionismo, prestidigitación, escapismo -me escapo de las esposas, me escapo de las cadenas-, corto a una chica en tres pedazos, es lindo. Tengo un número en el que salgo en cueros comiendo «gilletes»; bueno, comiendo no, mejor dicho, agarro siete «gilletes» y me las pongo todas en la boca, después saco un pedazo de hilo y salen todas atadas. Este número lo hice en Mauro Viale y después tuve varios conflictos porque eran las diez de la mañana y la gente llamaba por teléfono en contra del mago. Pero yo hago magia para grandes y magia para chicos. En los cabarés hago magia con fuego, con palomas, con «gilletes»; un decir: números peligrosos. Eso para los grandes, pero también hago para los chicos números con pelotitas, con palomas, con pañuelos, con un libro que cambia de colores.

A veces me preguntan si veo alguna relación entre los tatuajes y la magia; y bueno, yo digo que el que no quiere ver magia va a ver los tatuajes, porque al hacer magia muestro también los tatuajes.

Ahora estoy por hacer unas funciones en un parque de diversiones que se llama Baby Park en Bratovich, cerca de Bahía Blanca.

Aunque hay magos mejores que yo y peores que yo, en este momento tengo la idea de hacer una magia que es única. La magia me consume la ropa y me quedo totalmente desnudo mostrando los tatuajes. Lo estoy estudiando para perfeccionarlo bien. Porque lo tendría que hacer con fuego y no sea cosa de que me incendie. ■

**No te digo dónde terminé haciéndome tatuajes. ¡En el sexo! Como es una cosa muy íntima me compré un equipo para hacérmelo yo. Ahora me hago tatuajes por lo menos tres veces por semana. Me hice uno adentro de la boca que dice «mago».**



Fotos: Eduardo Rey

LOS  
**VÍA CRUCIS  
DEL CUERPO**

# SHOPPING DE PRÓTESIS

MIENTRAS LA COMERCIALIZACIÓN DEL CUERPO HUMANO ESCANDALIZA A RELIGIOSOS, ECOLOGISTAS Y OTROS SUBGÉNEROS PROGRES, **COLORS** -EL HOUSE ORGAN DE BENETTON- PROPONE SIMPLEMENTE SALIR DE COMPRAS.

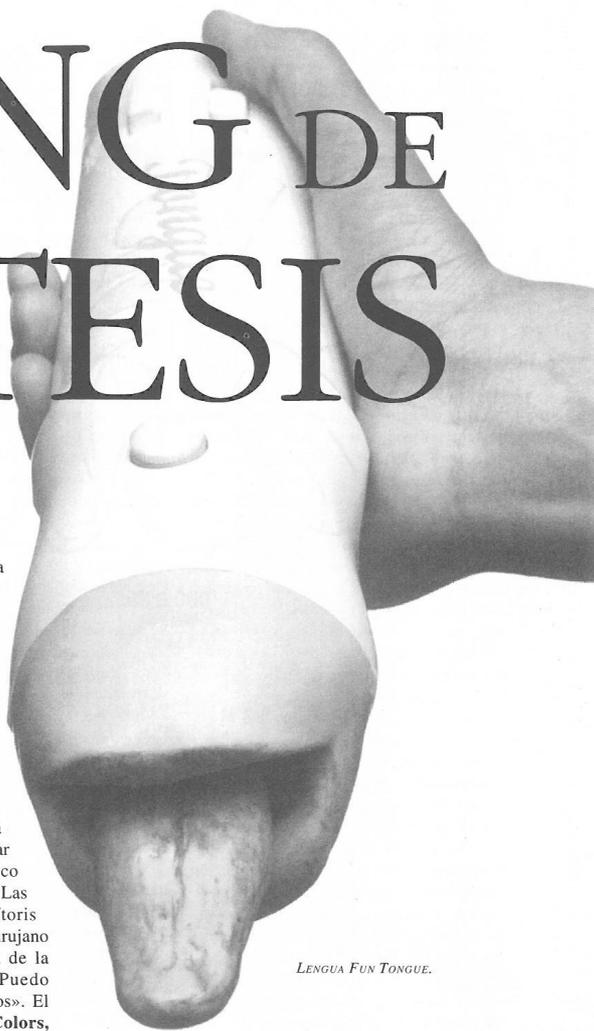
Si la ciencia ha destrozado nuestros viejos conceptos corporales también nos ha suministrado uno nuevo: el cuerpo en tanto que mercancía -anuncia con euforia el editorial del último número de **Colors**, la revista distribuida por Benetton-. En la última década los científicos y sus patrocinadores industriales transformaron nuestras vísceras en la empresa comercial más prometedora del mundo al patentar nuestros genes y adquirir los derechos de las sustancias químicas que circulan a través de nuestras venas. El proceso podría describirse como la colonización del cuerpo. De la misma forma en que los exploradores de Europa Occidental colonizaron continentes desconocidos (para ellos), las multinacionales están estableciendo mapas y repartiéndose las distintas parcelas de nuestras interioridades. Hay quien dice que en el año 2000 todo código genético humano será propiedad comercial.»

El shopping propuesto por **Colors** sugiere que la mejor manera de eludir la discriminación racial, combatir los efectos mutilantes de las guerras del Tercer Mundo y superar los artesanales e imperfectos órganos naturales es la adquisición de prótesis que permitan

tanto la pertenencia a la «superior» raza caucásica, contar con la eterna juventud de piezas vitales con sólo estar atento al mantenimiento de las pilas, cambiar de sexo si se lo desea y perfeccionar la tecnología de alcoba hasta ahora arcaizada por la lencería del siglo XVIII. A cambio de 270 dólares una muchacha japonesa podrá eliminar los rasgos de su origen racial con la peluca para pubis Night Flower, hacerse párpados occidentales mediante el pegamento Eye Talk y aclarar sus pezones con la crema Liberty Virgin Pink acabando con el odioso destino de ser asociada eternamente a madame Butterfly. Indios y mestizos pueden estirar sus narices alcanzando el deseado largo caucásico con la simple compra del corrector nasal Rulav. Las somalíes sometidas a la ritual escisión de clítoris tienen la posibilidad de ponerse en manos del cirujano Harry Gordon quien, desde la sala de cirugía de la African Well Woomen's Clinic, promete: «Puedo reconstituir una mujer mutilada en cinco minutos». El aviso, recogido por las páginas amarillas de **Colors**, explica que la operación consiste en abrir la vagina y remodelar el clítoris para que orinar, mantener relaciones sexuales y parir sea menos doloroso. La African Well Woomen's Clinic acepta voluntarias y donaciones. Varones sometidos a la circuncisión pueden recuperar el prepucio en haras de prometidos aunque míticos goces goi mediante el sistema Restore Skin, una banda elástica que se pega al glande y cuyo extremo se fija a un objeto fijo. Luego de un paso atrás la piel extremeña se soltará pero es preciso también dar un paso adelante y continuar el tratamiento con las Foresball consistentes en una bola modeladora de acero inoxidable y una varita de conexión. Los perfeccionistas pueden atreverse al PUD, dispositivo de descircuncisión que consiste en un tubo de drenaje que permite orinar sin quitárselo. Si el usuario prefiere aumentar su sensibilidad sin transgredir los rituales de su religión rigurosamente vigilados por su idishé mame puede contentarse con la inofensiva Fun Tongue, una prótesis erótica dotada de labios pulposos mucho más eficaces que los que la profesional Divine utilizó para hacer caer en el pecado a Hug Grant y una lengua de vinilo capaz de desarrollar diversas velocidades y hasta de humedecerse con salivazos hiperrealistas.

Como Benetton vende, además de ropa con los colores del arco iris -marrones y negros son minoría-, periodismo de denuncia informa que de cada 25.000 personas que pisan una mina 10.000 mueren. Para las otra 15.000 la empresa de caridad Handicap Internacional ofrece a través de **Colors** prótesis recicladas con materiales hallados en campos de exterminio. Si se carece de medios para adquirir la pierna Sarajevo (116 dólares), que es de acero inoxidable y poliuretano, o la Vietnam; que consiste en una bota de goma ajustada a una prótesis de polipropileno y es más económica (17 dólares), se puede optar por una extremidad camboyana gratuita, hecha ingeniosamente con un obus de 75 mm y una chancleta.

Empeñado en desnaturalizar el cuerpo sacrificándolo a la elegancia y la perfección técnica, Benetton tiene en su catálogo Etiquette una píldora desodorante de materia fecal cuyo anuncio reza «al cabo de tres o cuatro días habrá que hundir la nariz en lo excrementos para olerlos». Según **Colors** los travestis pueden disimular su pene mediante plástico alimentario utilizado como faja o concurriendo a la academia de transformismo Miss Vera para chicos que quieren ser chicas y que publicita: «Un pene puede destrozarse el encanto del



LENGUA FUN TONGUE.

vestido de noche más sencillo»; las feministas, sacar conclusiones luego de comprar el documental Under Wraps donde se informa que las mujeres tiran durante su vida menstrual 120 kg de tampones, toallas y algodones.

Benetton puede ponerlo todo en el mercado incluso la desdicha sin prótesis que registra su fotógrafo Oliverio Toscani, quien cuenta con los pobres del mundo como modelos gratuitos ahorrándose el desmedido cachet de Claudia Schiffer al mismo tiempo que ofrece conciencia social, haciendo gala del mismo espíritu práctico con el que propone en las páginas amarillas de **Colors** el uso del propio ataúd como mesa mientras no nos haga falta. ■



LOS VIA CRUCIS DEL CUERPO

PIERNA SARAJEVO.



PILDORAS ETIQUETTE.

# EN DEFENSA DE LA CLONACIÓN

POR CLAUDIO URIARTE

SUS Oponentes más vociferantes no han dudado en citar el desenlace de **FRANKENSTEIN** como prueba positiva de la indeseabilidad del procedimiento, como si el libro de Mary Shelley fuera la crónica de un experimento científico y no una novela. ¿De qué hablamos? ¿De qué oscuro fantasma, de qué atávico terror?

«Es una pura convención lo que nos hace llamar juicio final al Juicio: en realidad, es permanente ley marcial.»

FRANZ KAFKA

Un fantasma recorre el mundo: el fantasma de la inmortalidad. Y la reacción es una ola de oscurantismo y terror.

Desde la clonación de la oveja Dolly en Gran Bretaña, toneladas de papel y hectolitros de tinta se han gastado en proclamar la inmortalidad esencial de repetir el procedimiento con un ser humano. Se nos ha prevenido contra una humanidad de autómatas, contra un subproletariado de clones, contra la posibilidad de clonar a Hitler *ad nauseum*. Desde lo celestial, la Iglesia Católica puso la clonación en el índice; desde lo terreno, demasiado terreno, el impagable presidente norteamericano Bill Clinton -impagable en el sentido de que es una antología ambulante de cuanto lugar común y necedad irrazonada anda dando vueltas en la galaxia boba de lo «políticamente correcto»- proclamó: «El hombre no debe jugar a ser Dios». Con lo cual el laicismo de la progresía encontró un extraño punto de retorno a la religión, abrazando un impensado oncenio mandamiento: «No crearás».

¿De qué hablamos cuando hablamos de la clonación? ¿De qué oscuro fantasma, de qué atávico terror? Creo que esencialmente estamos respondiendo al mismo impulso anticientífico que hizo a Mary Shelley escribir su **Frankenstein** como una fábula con moraleja, a falsear los resultados accidentalmente fallidos de un experimento básicamente exitoso como si probaran la majestad y la vigencia de una ley divina. Nada casualmente, en nuestro tiempo, los oponentes más vociferantes -y más irreflexivos- de la clonación no han dudado en citar el desenlace de **Frankenstein** como prueba positiva de la indeseabilidad del procedimiento, como si el libro de Mary Shelley fuera la crónica de un experimento científico y no una novela. Y digo nada casualmente porque tanto la novela como los oponentes son argumentos tautológicos: la novela dice que no hay que crear vida esencialmente porque no; y los oponentes, que no hay que crearla porque miren lo que pasó en la novela. Similares deducciones son arrancadas con fórceps de la novelita de Ira Levin **Los niños del Brasil**, en la que científicos nazis clonan infinitamente a Hitler.

Pareciera que no vale la pena discutir si los argumentos son tan irracionales. Pero precisamente esa irracionalidad, esa ciega obtusidad, es lo que debe llamar la atención, ser discutido y cuestionado.

Comencemos por lo elemental. Se teme la creación en masa de individuos idénticos, pero el hecho es que no hay dos individuos idénticos: incluso gemelos criados y educados en un mismo medio son distintos. La clonación significa la repetibilidad de los rasgos del código genético de un individuo, no la repetición de

ese individuo. Igualmente incompetente es la acusación de que los clonados serán arios puros, rubios, blancos, de ojos celestes y nazis; de hecho, en momentos en que África se está despoblando por causa del sida, la clonación podría ser un medio eficaz de preservar la raza negra. Y por último, se agita el fantasma de una nueva raza de individuos hechos a medida, programados para tener determinadas capacidades físicas. Pero no está claro qué puede haber de malo en crear unos individuos más fuertes, más sanos, más ágiles, más resistentes ante el embate de las enfermedades y del envejecimiento que nuestra actual cruda, nada natural, entre Naturaleza y civilización urbana.

Con esto llego a lo que creo que es el corazón laico del novísimo oncenio mandamiento: la entronización de la categoría de Naturaleza como una deidad que no debe ser molestada, con la que no hay que interferir porque sino se tomará venganza, más o menos en el estilo de las maldiciones de las momias de los faraones. Incesantemente se nos repite -como una oración con redoble de tambores- que no hay que manipular la naturaleza, tan incesantemente que pareciera una verdad evidente por sí misma, que no necesita demostración. Pero, en realidad, la historia de la medicina -y de las ciencias- es la historia de una manipulación permanente de esa naturaleza, humana o de las otras. La sucesiva derrota de las enfermedades y el correlativo alargamiento de la expectativa de vida no se lograron respetando los dictados de la naturaleza sino violándolos constantemente.

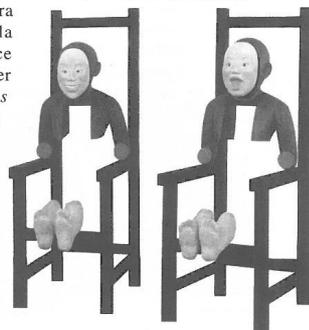
Pero la clonación parece haberse dado de bruces contra un tabú mucho más fuerte que el que pudo haber resistido a las vacunas o a los tratamientos de alta complejidad. Según dice Herbert Marcuse en su notable ensayo «La ideología de la muerte»: «La lucha contra la enfermedad no es lo mismo que la lucha contra la muerte. Parece existir un punto en el que la primera deja de prolongarse en la segunda. Parece que una barrera mental profundamente arraigada detiene la voluntad antes de llegar a la barrera técnica. El hombre parece inclinarse ante lo inevitable sin estar realmente convencido de que lo es. La barrera está defendida por todos los valores perpetuados socialmente, vinculados a las características redentoras e incluso creadoras de la muerte: su necesidad natural y esencial ('la vida no sería vida sin la muerte'). La breve e incalculable duración de la vida supone una renuncia y una servidumbre constantes, un esfuerzo heroico y un sacrificio por el futuro. La ideología de la muerte actúa en todas las formas de 'ascetismo intramundano'. La destrucción de la ideología de la muerte supondría una transvaloración explosiva de los conceptos sociales: la buena conciencia de ser un cobarde, la desglorificación y la desublimación; supondría un nuevo 'principio de realidad' que liberaría el 'principio del placer' en vez de reprimirlo» (**Ensayos sobre política y cultura**).

Contra este tabú, contra esta ideología, ha chocado la posibilidad de la clonación humana. Porque la

clonación no solamente significaría un alargamiento de la vida gracias a la posibilidad de realizar trasplantes perfectamente compatibles -como en el caso de los enfermos de leucemia con los difícilísimos trasplantes de médula, que deben provenir de individuos de similares características genéticas- sino que su práctica echaría una luz desconocida sobre los procedimientos de la creación de vida, y por lo tanto sobre las posibilidades de suprimir la muerte «natural»: nunca este adjetivo fue tan plenamente significativo.

De la Iglesia Católica, la reacción anticlonación era perfectamente esperable. Por un lado, la clonación privaría a Dios del monopolio de la Creación y, por el otro, robaría a la Iglesia el negocio de la inmortalidad del alma. Pero llama más la atención la oposición progresista, envuelta en un inextricable y contradictorio nudo de invocaciones al fascismo y al **Nuevo Mundo Feliz** de Aldous Huxley. Pero, como ya lo notó Adorno, Huxley es culpable de una sobrevaloración del individualismo burgués que lo lleva a reivindicar la infelicidad como signo del espíritu humano: «Si Lenina fuera la imagen del Brave New World -dice, aludiendo a uno de los personajes de la obra-, éste dejaría de ser terrible. Cierto que cada uno de los gestos de Lenina está preformado socialmente y es parte de un ritual convencional. Pero al identificarse hasta el fondo con la convención, suprime la tensión de lo convencional con la naturaleza y, con esa tensión, la violencia ejercida por la injusticia de la convención: psicológicamente vista, la mala convención resulta siempre signo de una identificación insuficiente o malograda» (**Prismas**).

Si la Iglesia reacciona contra la clonación en defensa de Dios, los progresistas lo hacen en defensa del aparato del Estado, ese Estado al que nunca dejaron de adorar desde las religiones laicas establecidas por el golpe de Estado bolchevique de 1917 en Rusia. Porque, como también dice Marcuse, «la sumisión a la muerte es también sumisión al señor de la muerte: a la polis, al Estado, a la naturaleza o al dios. El juez no es el individuo, sino un poder superior; el poder sobre la muerte es también poder sobre la vida». Podríamos agregar que el Estado es en última instancia una pena de muerte, en vigencia en suspenso, en la medida en que reivindica para sí el monopolio de la violencia, pero parece más razonable suponer que el Estado, en sí, es la muerte misma de todo aquel que vive bajo la guadaña suspendida. ■





# JOSÉ LUIS MANGIERI: LA HISTORIA, QUE ES MUJER, NOS METIÓ LOS CUERNOS

UN EDITOR HISTÓRICO RECUERDA LOS TIEMPOS EN LOS QUE COMO DIRECTOR DE LA REVISTA Y EDITORIAL **LA ROSA BLINDADA** NUCLEÓ A LOS MÁS CELEBRADOS INTEGRANTES DE LO QUE TOM WOLFE HUBIERA LLAMADO «LA IZQUIERDA EXQUISITA» DE NO SER POR LA CONDICIÓN BIZARRA DE ALGUNOS -DESDE JUAN GELMAN HASTA TITO COSSA, PASANDO POR PINO SOLANAS, JAVIER VILLAFANE Y JOHN WILLIAM COOK-. HOY DIRIGE LIBROS DE TIERRA FIRME, UN CATÁLOGO DE POESÍA DONDE -QUIZÁ POR INFLUENCIA DE SU MUJER LEA FLETCHER (DIRECTORA DE FEMINARIA) Y DE LA POETA DIANA BELLESI- LA ABRUMADORA MAYORÍA DE MUJERES HACE SOSPECHAR SOBRE LA EXISTENCIA DE UNA GINOCOCRACIA POÉTICA.

Toda Corrientes debería tener su fotografía. Con el valijón desfondado por los libros, el poeta editor recorre todos los días sus veredas palmo a palmo. Es más familiar que la pizzería Los Inmortales o que ese falso hindú que, sentado en un banquito donde la avenida se corta con Montevideo, toca en su flauta dulce una música improbable fingiendo hipnotizar a una boa imaginaria. Mangieri no cultiva el ceño fruncido con el que David Viñas imprime en su fisonomía el logo de su furia crítica: bajo sus cejas en forma de acento circunflejo, sus ojos todavía conservan una expresión de asombro. Suele hablar a los gritos como si estuviera en medio de una asamblea o tal vez porque en el conventillo donde dice haber nacido era preciso hacerse oír por sobre muchas otras voces.

—Yo nací en Parque Patricios, por eso soy de Huracán. Mi viejo me había dicho que en la cortada de Loyola y Boedo había debutado Ignacio Corcini. Betinotti hacía payadas y recitaba un poeta anarquista. Se llamaba Gustavo Riccio. Pero mi primer encuentro con la poesía fue en la Biblioteca de 25 de Mayo, el pueblo de mi madre. Era **El violín del diablo** de Tuñón. La historia de editar empezó cuando yo estaba afiliado al Partido Comunista, allá en la década del 50. Me habían encargado que dirigiera la revista **Argentina hoy** del Instituto Argentino Ruso. Un amigo dibujante, grabador y linotipista, Bartolomé Mirabelli, un tipo de la generación de Tuñón -que había trabajado con el mítico Samuel Gleizer-, me enseñó todo de la gráfica, un oficio que se aprende, como me dijo un viejo gráfico, de ojo, robando. Después trabajé en **Democracia**, donde me junté con Brocato que era linotipista y periodista y ahí empezamos a pegeñar la idea -estábamos en el Partido y era plena Revolución Cubana- de hacer **La rosa blindada**, que provocó nuestra expulsión inmediata. Eran los tiempos del reinado de Victorio Codovilla, que consideraba al Che y a Fidel como a dos mocosos. Nosotros estábamos dándole un apoyo muy grande a China, a Cuba y a Vietnam. Existía esa puja Chino-soviética y acá el Partido Comunista argentino siempre era muy obediente de los rusos. El asunto se hizo patente. La revista, que empezó siendo una revista político-cultural, en los sesenta se desplazó de forma muy vertiginosa a la

radicalización. No digo que se convirtió en un órgano foquista pero machacamos mucho sobre las relaciones entre política, cultura y lucha armada. La revista tenía 5000 ejemplares de tirada y los libros 3000. Pensábamos que la historia la agarrábamos a la vuelta del camino y a la vuelta del camino estaba la historia del 76 con los treinta mil muertos. La revista salió del 62 al 66, hasta el golpe de Onganía. Pero la editorial siguió hasta el 76. Los sesenta fueron una época tan loca como los veinte, muy abierta, hacíamos lo que queríamos. En la librería Hernández se juntaba gente del resto de Latinoamérica para comprar los libros de La Rosa y todo tipo de material político.

—¿Todavía eras exclusivamente poeta? Digo, antes de la división de trabajo que planearon con Juan Gelman.

—Eso sucedió luego de que Juan, a quien conocí en la oficina de Tuñón en **Clarín**, hubiera publicado **Gotán** y yo **Quince poemas y un títere**. El pacto consistió en que él seguiría haciendo poesía y yo editando. Para beneficio de la poesía.

—Escribías, editabas, militabas...

—Y llegué a tener tres trabajos: en **Crítica**, en Eudeba y en una compañía de seguros que se llamaba La Francoargentina. Además de la militancia política, la sindical y la cultural. Cuando el Partido nos expulsó, en el sindicato de prensa con Jozami, Gelman, Portantiero y otros compañeros éramos jóvenes casados, con hijos y teníamos tiempo para todo. El tiempo no se sentía. No estábamos cansados nunca y no porque teníamos treinta o treinta y cinco años sino porque vivíamos en el globo de una nube pero después el globo se pinchó. Como siempre digo: la historia, que es mujer, nos metió los cuernos.

—¿Hasta dónde llegaron luego del golpe del 66?

—La revista la cortamos pero la editorial no. En la época de Lanusse yo saqué un libro muy bueno que se llama **La insurrección armada** de Neuberger, que es la historia de las insurrecciones de Shanghai, Cantón y Reval, las tres grandes insurrecciones proletarias derrotadas de donde los chinos sacan que las revoluciones pasan por las grandes masas campesinas y no por las proletarias. También saqué **El estudiantado aintiautoritario alemán** de Rudi Duchtke. Porque acá, siempre afrancesados, nos vendieron la importancia del Mayo del 68 pero la revuelta alemana fue mucho más importante. Europa se desbordaba, estaba

el triunfo de la Revolución China, la cubana y la guerra de liberación de Vietnam donde por primera vez le estaban tocando el culo al imperialismo yanqui y que fue la primera derrota militar de los norteamericanos.

—Lo increíble es que cuando sacaste tu libro **Quince poemas y un títere, junto con Acevedo, Brocato y Tuñón vendían 4000 ejemplares**.

—Más increíble es que esas tiradas fabulosas de entonces se hacían con Perón, el Che y Mao. Ahora esas tiradas son para las biografías no autorizadas. Yo siempre pensé una editorial como una empresa cultural y no como una empresa que fabrica libros descartables. Creo que la poesía es de por sí un género contestatario a pesar de que Oliverio Girondo escribió aquel librito que se llamaba **Veinte poemas para ser leídos en el tranvía**. La poesía no se puede leer en el tranvía porque el género exige que el lector se entregue con patas y todo. No es cierto que la poesía sea un género abstruso que intimida al lector. Lo que pasa es: ¿quién es realmente el director de un suplemento cultural? Hay una relación muy directa entre el centimetrage que se dedica -siempre elogioso- a los libros de las editoriales que tienen igual centimetrage en avisos pagos. Hay una relación como de la sombra al cuerpo. Supongo que los suplementos de hoy tienen que interpretar esta época light, descartable. Es cierto que Planeta lo tiene a Gelman y a Benedetti. Ahora, ¿cómo te explicás la venta masiva de Benedetti, un buen tipo pero un poeta muy menor que va a un público de la burguesía al que no perturba? Toda esa temática de los buenos muchachos, humillados, de oficina debe hacer que los giles se identifiquen. En cambio de Juan L. Ortiz se editan 500 ejemplares. Con la poesía la gente, al revés de lo que sugiere el titulito de Girondo, tiene problemas porque no existe más el tiempo ocioso. La poesía es un género que exige. En narrativa podés guitarrear. Casi te diría que podés pasar por bueno y en la poesía no. A los dos primeros versitos si te caíste te caíste. Pero, ¿vos creés que si los suplementos culturales apoyaran la poesía no tendrían influencia? Fijáte, yo lo conocí poco a Soriano. Pero mirá la cantidad de desatinos que se escribieron a la muerte de Soriano sobre su obra. La cantidad y calidad de elogios fueron tan brutalmente exageradas que yo me digo: ¿el día que a Saer, a Rivera o a Piglia -Dios no lo quiera- les venga una tos convulsa qué van a

decir? Se acabó el stock laudatorio. Se lo gastaron todo con el pelado Soriano, pobre, y no es que le tenga bronca porque yo soy de Huracán y él de San Lorenzo. Una muerte no es una festichola de prensa.

—¿La festichola menemista no dejó a nadie afuera?

—Siempre se trata de la tocadita. Vos me la pasás a mí yo te la paso a vos. Vos sos fenómeno, yo soy fenómeno. Lo que yo creo es que la frivolidad menemista se instaló con creces entre los intelectuales. Aparecen en los medios como estrellas de cine y en sí algunos de ellos ya son un espectáculo. Ya no hablan, predicán. La exhibición, en muchos casos, es impúdica y, lo que es peor, antiguos procesistas de ayer hoy nos bajan línea. O los que, felizmente para ellos, pudieron exilarse, frescos como una viruta te explican cómo fue la dictadura y, en algunos casos, cómo deberíamos habernos comportado. ¿Tuviste alguna vez ese gustito salado que te da el miedo cuando ya te seca el paladar? Otros hablan de «exilio interior». ¿Qué exilio interior? Acá vivimos bajo la ocupación del enemigo como los checoslovacos vivieron en Praga bajo los alemanes y no eras un héroe por eso. Además, si la última trincherá de la ética está en manos de Grondona, Sábato o Magdalena Ruiz Guíñazú, acá en cualquier momento llegan los talibanes. Yo creo, modestamente, porque no hay otra, que tendrían que tomar el ejemplo de un auténtico *poverello*: Raúl González Tuñón; uno de los tipos más limpios que hubo, que escribía en una máquina de escribir regalada y vivía de su jubilación.

—Limpio salvo ese poema que le dedicó a Trotsky...

—De su stalinismo no se curó nunca. Pero sus grandes libros no fueron de la épica sino de la lírica, como **La calle del agujero en la media** o **El rumbo de las islas perdidas**. Nació pobre, murió pobre. No tuvo las grandes tiradas por las que hoy pagan una fortuna. Hoy hacés un libro, vendés 20.000 ejemplares y a los 28 años te hiciste medio palo verde y a otra cosa vida mía. ¡Ojo, que la pobreza no es signo de virtud!

—Después del Mundial empezás con Ediciones de Tierra Firme...

—El primer libro de Tierra Firme fue **La dama del perrito** de Chejov. ¡Ojo! Por amor a Chejov, no por otra cosa. Porque una vez una amiga que yo respeto mucho me dijo: «Vos tenés bastante responsabilidad, con los libros que hiciste, de la muerte de muchos

chicos». Yo nunca había considerado esto y aún no lo considero.

—Eso me hace acordar al inventor de la vitamina C. Se sentía culpable porque con su invento había evitado que muchos combatientes de la Segunda Guerra se resfriaran, así que quedaban habilitados para ir al frente. ¿Es una comparación desatinada?

—En esa pregunta ya estaba instalada la idea de «ustedes no son muy diferentes de los otros», la teoría de los dos demonios. Por supuesto que no somos santos inocentes, pero yo digo. Nosotros, los que en alguna medida estuvimos aun en disidencia pero avalábamos, ¿no tendríamos que tener alguna vez nuestro Strassera? Una de las formas de zanjar esta historia es que nosotros comparezcamos. ¿Por qué tales grupos se postularon como organización armada? ¿Por qué el asalto a este cuartel? ¿Por qué secuestraron a este tipo y por qué lo mataron? ¿Por qué

Cuando sacralizás a un tipo ya no jode más, es como el sable de San Martín. Lo mismo que con Eva. Es una vieja táctica de la policía norteamericana: cuando hay una gran sobredosis de información llega un momento en el que la gente se repudra. Desde el cadáver de Jesús con la mortaja. Una de las bases del Che eran los estímulos morales y Cuba agarró la base de los estímulos materiales y terminaron con ese gran maridaje de la Unión Soviética de Brezhnev; y no sólo la responsabilidad es del imperialismo. Ahora, de eso no hablamos porque la verdad es muy pero muy fulera. Pero hubo un solo demonio. Ellos fueron los genocidas. Nosotros hemos cometido errores y horrores, como dijo Juan Gelman. ¿Vos querés una película más mentirosa que **La Historia Oficial**? Los que no hablan es porque tienen la cola sucia o hablan de algo que leyeron de ojo. Y si entre nosotros es muy difícil que se plantee el tema entonces va a quedar, como dice el tango, «un vacío imposible de

llenar». Es el muerto en el ropero. Y ese muerto se está pudriendo. Y todavía quedamos muchos vivos como para hacer esa historia. O se convierte en un tema universitario. Y todo lo que pasa por la Universidad tiene la marca en el orillo, como las vacas. Se hacen simposios, seminarios.

—Y dentro de la historia que queda por contar está la de ese mercado editorial de los años sesenta...

—Horacio Tarcus una vez vino a mi casa y vio todos los libros que había sacado La rosa blindada. Le regalé la colección de **Pasado y Presente**. Y me miró con el mismo asombro que yo tuve en la casa de Manuel Gleizer cuando él me mostró, a fines de los cincuenta, todo lo que él había editado en la época del 20: **Luna de enfrente, Cuadernos San Martín** de Borges. Pero habían pasado treinta años. En esta historia se cavan zanjas que cada vez son más estrechas.

Yo me acuerdo de mi padre con el anarquismo. Uno había leído alguna vez la historia de la huelga de los inquilinos, todos los movimientos obreros de principio de siglo. Pero el golpe de Uriburu del treinta quemó todo. Y entonces la historia de la clase obrera parece que empezó el 17 de octubre del 45 y no te estoy hablando como un gorila progresista que dice Gelman que soy. Claro que Bayer recuperó bastante de esa historia. Ahora pasa lo mismo. ¿Quién se acuerda de los sindicatos clasistas de Córdoba? La dictadura borró un episodio de sólo diez años antes. Y mientras, la sociedad argentina todavía padece los miedos que tiene incrustados en la nuca. Mientras tanto seguiremos editando libritos de poesía para resistir y haciéndole caso al joven poeta Fabián Casas cuando me dice, tratándolo como los pendejos de la serie al viejo detective: «No te aflijás Kauili, lo que pasa es que algunos se murieron y no les avisaron». ■

LA GANDHI

perdimos? El único error es haber perdido. ¿Porque el poder de fuego del enemigo era más fuerte que el nuestro - en términos caricaturescos militares-? ¿Porque el pueblo no participó? Nadie se quería hacer pegar un tiro en el culo por diez pesos más la hora de jornal. ¿Porque nosotros no llegamos con nuestra propuesta? ¿Por qué aparece ese eje militar que padecieron las dos grandes organizaciones, tanto ERP como Montoneros? ¿Nace de la impotencia de llegar a las masas y de la influencia de la Revolución Cubana? En Vietnam uno lo tenía claro porque luchabas contra una potencia extranjera. Y esto, en cambio, terminó en una guerra de aparatos y en una guerra de aparatos el aparato oficial gana siempre salvo que la guerra se haga con participación popular, como en Vietnam o como en Argelia. El único lugar donde se le ganó al aparato oficial fue en Cuba y después nunca más. Y ese foquismo nos costó. ¡El foquismo! Ese supositorio de fierro nos lo metimos nosotros voluntariamente. Mirá el Che.

## PEER RABEN: EL MÚSICO QUE CORROE EL ALMA

POR HAYRABET ALACAHAN



Peer Raben.

Leagué a componer música para películas por cuestiones económicas» dijo Peer Raben diez años después de la muerte de Rainer Werner Fassbinder, en el documental de H. G. Pflaum **Yo no sólo quiero que me amen**. Y en el mismo documental agregó: «Cuando el film **El amor es más frío que la muerte** estaba casi terminado Fassbinder tuvo la idea de que necesitaba una música especial para esa historia especial. Era evidente que no había nada de dinero para encargársela a alguien. Éramos amigos, yo sabía algo de música, él insistió sobre este punto pidiéndome que compusiera la música para esa película. Estábamos interesados en experimentar el 'contrapunto': queríamos que la música dijera algo diferente de la imagen. La analogía 'historia difícil', 'música complicada' parecía obvia -aclaró Raben- pero justo éste era el método que no íbamos a emplear. Fassbinder lo hacía con frecuencia antes de que trabajáramos juntos».

En los primeros cortometrajes, por ejemplo, Raben recuerda a un vagabundo sentado solo en la terraza de un restaurante con un sinfín de mesas vacías. De pronto suena una música de gran banquete que evoca un baile de la ópera. Un contraste maravilloso entre música e imagen. Y siguió comentando Raben: «Para el espectador es más fácil entender si conoce la música o si por lo menos el carácter de ésta le es familiar».

En **El frutero de las cuatro estaciones** la canción de moda que es eje del film sigue causando efecto aunque la música salte de un lado a otro, a veces paralela al sentimiento del actor, otras en contrapunto. En esta película la tensión se muestra incluso visualmente cuando el actor al final rompe el disco, mata la música:

*«Tu nostalgia no tiene voz  
tu nostalgia no tiene voz  
si los sueños...»*

Fassbinder tenía su propio *leitmotiv*. En diferentes momentos de su vida solían ser canciones de moda, pero no como la gente que se complacía escuchando a los Beatles sintiendo que el cielo era azul. Durante algún tiempo ese *leitmotiv*, esa especie de canción fija, jugó para él un papel de suma importancia. Que el tema «Lil' Marlen» iba a tener un protagonismo esencial estaba claro desde el principio, pero los detalles generales de la canción no lo estaban. Antes de comenzar a rodar había que grabar *playbacks* que coincidieran con las escenas. Lo más preciso eran sus ideas sobre los puntos de la película donde había música. Fassbinder sabía de repente dónde debía empezar y dónde debía acabar la música; nunca rodaba con música pero siempre tenía la música *in mente* mientras rodaba. «Toda persona tiene su canción. Yo tengo mi música, de la que diría: es la que mejor expresa quién soy. Ésa es la música de Gustav Mahler. He descubierto que incluye la mayoría de lo que yo creo de mí.»

Frutos del triángulo dilemático: amores opacos, violentos, desgarrantes, ingenuos, perversos. Peer Raben, actor del Action Theater, vivió con Fassbinder y su esposa Irm Hermann por amor, por amistad y por algo más. Pormenores de la convivencia: la mirada de ella poseída por la técnica del picado; así lo prefirió Fassbinder condenándola a dormir en el piso más de una noche.

En 1968, Action Theater se convirtió en Anti-Theater, no se sabe si fue Raben o Fassbinder quien ideó este nombre.

Eran tiempos de fusión y confusión.

Raben, como todo el grupo de Anti-Theater, estaba siempre a disposición de su realizador, enamorado de su ingenio, de su capacidad para improvisar, de la precisión que desplegaba para disponer a los personajes en el lugar justo frente a las butacas. En **La ruleta china** el despliegue y la reconstrucción de cámara/actores/objetos entremezclándose en una danza macabra sinfín fueron tan magistralmente logrados que no puede dejar de generar una admiración próxima a la admiración que producen los actos piadosos, rituales, poco vistos por no decir nunca vistos en el cine. Es allí donde Fassbinder expone su «intuición» como un nato realizador didáctico, y donde la música de Raben sobresale no menos que la obra del director: especialmente en la secuencia donde la institutriz muda Traunitz (Macha Meril) baila con las muletas de la niña parálitica Angela (Andrea Schöber).

Raben colaboró con Fassbinder hasta el film **Querelle**. Compuso para su amante, amigo e idolatrado cineasta la música de veinticinco películas.

Peer Raben merece ocupar un espacio en la cultura, estar cerca de los espectadores como lo estuvieron siempre Eric Satie o Nino Rota. Raben -a pesar de la pérdida de uno de sus más grandes inspiradores- continúa componiendo.

Si Fassbinder merece el agradecimiento de todos -tanto por su trayectoria inigualable como por haber sido un ejemplo de convivencia con personajes donde lo real y lo virtual sufrían una metamorfosis constante-, en espejo, Raben brilla como la luna del año con trece lunas.

Mi deseo es que esta nota no sea la de un crítico a un músico y a un cineasta sino la travesía de un cinéfilo, un melómano que sigue el sonido desesperante, expresivo y conmovedor, netamente alemán. Quiero apresar algunos instantes de encuentro: el hierro, el muro, la mole incommovible, los fantasmas helados de la crueldad, el desengaño, las infidelidades, el desasosiego, la traición, el vagabundeo, los súbitos anhelos devastadores en «contrapunto» al fuego de la pasión en la que cuerpo y alma están obligados a convivir. **Raben-Fassbinder, Fassbinder-Raben**, espejos rotos, fisuras oxidadas, bordes matemáticamente imprecisos, límites absueltos por el devaneo de la creación. La óptica sonora de Raben roe los fotogramas de Fassbinder. Un amplio paladar adulterado es la caja de resonancias del color. ■



Rainer Werner Fassbinder.

**¿Cómo te explicás la venta masiva de Benedetti, un buen tipo pero un poeta muy menor y que va a un público de la burguesía al que no perturba? Toda esa temática de los buenos muchachos, humillados, de oficina, debe hacer que los giles se identifiquen; en cambio de Juan L. Ortiz se editan 500 ejemplares.**

# LA ANTROPOLOGÍA COMO FUNCIÓN SIMBÓLICA

*ES PRECISO DIFERENCIAR LA DIMENSIÓN DEL CADÁVER COMO FETICHE -OBJETO DE LA NECROFILIA- DE SU ESPACIO COMO SOPORTE MATERIAL DE UNA IDENTIDAD. LAS INVESTIGACIONES DEL EAAF (EQUIPO ARGENTINO DE ANTROPOLOGÍA FORENSE) RESTITUYEN EL NOMBRE A LOS CUERPOS EN CUYA SUPERFICIE SE LEEN LAS PISTAS DEL CRIMEN. NO TODOS LOS DEFENSORES DE LOS DERECHOS HUMANOS ESTÁN DE ACUERDO CON SUS PRÁCTICAS. PERO, ¿CÓMO SUPONER QUE CAVADA LA FOZA Y CELEBRADAS LAS DIFERIDAS HONRAS FÚNEBRES LOS DEUDOS LIQUIDARÁN LA QUERRELLA CUANDO LOS CUERPOS, AUNQUE MUDOS, VUELVEN A ABRIR LA CAUSA?*

**T**odavía están lavando?, pregunta el joven a alguien que está del otro lado del teléfono. Podría ser un mayordomo que interroga a un miembro de su cuadrilla de subordinados que están en el primer paso del arreglo de un salón para banquetes, antes del mantel blanco y los adornos florales. Pero lo que están lavando son los huesos del Che. El joven, con un repentino gesto de conciencia histórica, indica: «Si la máquina fotográfica está fallando compren otras».

Luis Fondebriker, del Equipo Argentino de Antropología Forense, se presta a la entrevista con una cortesía sin curiosidad. Cuando se intentaba concretarla, era difícil elegir entre uno u otro integrante del grupo. Parecen no tener un vocero, ninguna debilidad por el Cuarto Poder. Mantener el perfil bajo les ha venido bien para eludir las presiones de algunos escritores de la prensa democrática que durante el gobierno de Alfonsín convirtieron los relatos de tortura en pornografía y luego la exhumación de cadáveres de desaparecidos en Show del Horror.

En 1984 la CONADEP, por pedido de la organización Abuelas de Plaza de Mayo, hizo venir al país a un grupo de investigadores de la Asociación Americana por el Avance de la Ciencia entre los que se encontraba Clyde Collins Snow, un experto en la identificación de cadáveres fruto de catástrofes y crímenes de la mafia. Clyde formó al grupo de jóvenes que en 1984 se constituiría como EAAF. Era un tipo de aspecto bonachón que no dudó en dirigir una exhumación luciendo el clásico sombrero tejano y en regalar su chapa de *sheriff* a un comisario que le había caído en gracia. No se sabe cuánto de ideológico tenía el sistema con el que hasta entonces se exhumaban los cadáveres de N.N. cuando así lo exigía la Justicia y cuánto de negligente ignorancia: huesos que se mezclaban, dientes que se perdían, objetos que luego podrían ser considerados evidencias de un crimen dejados en el lugar de la exhumación o destruidos por palas mecánicas.

—Fundamentalmente —dice Fondebriker—, se trabaja igual que la arqueología prehistórica: tratando de escharbar con herramientas muy pequeñas con el fin de recuperar todos los huesos de un esqueleto y cualquier evidencia asociada a ellos, como proyectiles o efectos personales. Nuestro entrenamiento consiste básicamente en el análisis de restos óseos, estimación de la edad, sexo, estatura, características raciales y odontológicas.

—¿Eso no pertenece al campo forense tradicional?

—En el 95 por ciento de los casos los institutos de medicina legal o los cuerpos de médicos forenses suelen recibir cadáveres, no esqueletos. Por eso sus entrenamientos están orientados básicamente al análisis de cuerpos blandos. Pero la investigación en huesos, sobre todo en América Latina, se hace con métodos muy desactualizados. La antropología forense es una disciplina bastante nueva, que recién en los años setenta fue aceptada plenamente por la Academia Americana de Ciencias Forenses a pesar de que siempre hubo en América Latina antropólogos físicos y arqueólogos de muy buen nivel.

—¿Su aparición está directamente ligada a la figura del desaparecido?

—Evidentemente. Por eso es tan importante la investigación preliminar. Ésta incluye la recopilación histórica del caso a través de la lectura de la causa judicial, entrevistas a sobrevivientes de centros de detención, familiares, testigos, archivos militares, periodísticos y libros de cementerios. La historia de vida sirve para construir una hipótesis sobre la persona que estamos buscando y, sobre todo, para reconstruir la forma de operar de las Fuerzas Armadas, que actuaron «científicamente». A partir del análisis llegamos a la conclusión de que el país estaba dividido en cinco áreas, cada área en una subzona, cada subzona en otra división. Cada fuerza operaba manejando diferentes centros clandestinos: algunos se especializaban en Montoneros, otros en el ERP. Al principio la represión fue más fuerte en el área sindical, luego cambió, según cambiaba también la gente que estaba en cada organización. Otra cosa a tener en cuenta es que si alguna de ellas ponía una bomba en Coordinación Federal, por ejemplo, enseguida había una consecuencia: sacaban gente de diferentes lugares y la mataban. De pronto un secuestrado había sido obtenido y torturado por otro. Analizando todas estas relaciones, reconstruyendo la cadena de caídas a través de testimonios, podemos llegar a una hipótesis.

—Un ejemplo...

—Por ejemplo, un familiar nos cuenta que se llevaron a su hija y al novio el 1 de enero de 1977 de una casa situada en Banfield. Un sobreviviente del Pozo de Banfield nos dice que un mes después hubo un traslado de gente y que en ese traslado estaban estas dos personas. Entonces vamos a los diarios de la época y leemos que por esa fecha hubo un enfrentamiento con «fuerzas subversivas» donde se identificaron los cadáveres de estas dos personas. De ahí vamos al libro

del cementerio más cercano y vemos que en ese período ingresaron tres cadáveres. Ahí puede estar quien buscamos. Tenemos la suerte de que los represores utilizaron por lo general los cementerios. Un caso concreto es el de Avellaneda. De los 340 cadáveres exhumados, 160 pueden ser de desaparecidos. A esos cadáveres hay que ponerlos en relación con las 2000 personas desaparecidas en la zona. Tenemos que construir hipótesis para achicar ese padrón. Esta gente que está en Avellaneda posiblemente corresponda a la que fue secuestrada o estuvo en campos de detención en la zona sur. En la zona sur había quince centros de detención de diferentes características y por esos lugares pudieron haber pasado 1000 o 2000 personas. Alguna de ellas puede que corresponda a uno de los esqueletos. Tenemos la fecha aproximada de cuándo ingresaron al cementerio. Fuimos reconstruyendo qué pasaba día a día en los campos. Por ejemplo, en el Vesubio, mayo del 76. ¿Quiénes estaban ahí? ¿Hubo traslados? Conseguimos testimonios de liberados, noticias de caídas de miembros del ERP y Montoneros. Buscamos a los responsables logísticos en esa zona, averiguamos si están vivos y si estaban allí.

—¿Hay muchos sobrevivientes dispuestos a testimoniar?

—Lo que pasa es que es muy difícil encontrarlos. Mucha gente no puede hablar porque bajó la cortina, porque se olvidó.

—¿Los «colaboradores» son los que menos quieren hablar?

—Ojalá viniera un militar que mató y sabe dónde están los cuerpos y quiera hablar. Porque son los que saben. Cada uno de los que sobrevivieron tiene una porción de información.

—¿Y qué sucede con los que fueron arrojados al Río de la Plata?

—No sabemos por qué en la ESMA se arrojaban los cuerpos al agua y en otros lugares se enterraban. Quizá los que enterraban tuvieran motivos religiosos o quizá la ESMA contaba con mejor estructura. Algunos cadáveres aparecieron en las costas uruguayas y argentinas, 40 en total. Dos fueron identificados. El resto suele despedazarse en contacto con el agua. Una vez desaparecido el tejido blando, los huesos se pierden. No se pueden recuperar. Hay otro tipo de cadáveres que no podemos identificar, los que han sido enterrados en tumbas N.N. que al cabo de un tiempo se removieron y se pasaron los restos a un osario común. Lo que nos ayuda a investigar es que durante el gobierno militar toda esa máquina burocrático-administrativa

siguió funcionando casi normalmente. Es decir, cuando aparecía un cadáver en la calle venía la policía y sacaba fotos, había una descripción del operativo, registros. Casi todos los que fueron muertos en la vía pública están enterrados en cementerios. Hay expedientes militares, información sobre cómo se procedía y eso nos permite hacer rastros. Igual que en la Alemania nazi, cuando llegaba un tren a Auschwitz siempre había una persona que contaba cuántos iban llegando. Se procedía «normalmente».

—¿Hay un «estilo argentino» de represión?

—No sé si afirmar tanto pero el sistema de secuestro y campo de concentración ha sido propio de aquí. En el resto de América Latina, más que nada en Centroamérica, Perú y Colombia se contaba a gran cantidad de personas y se las mantiene muy poco tiempo con vida, es decir, se las mata muy rápido. Acá se acumuló información sobre todo por el tipo de guerrilla que existía; la urbana. No como la de El Salvador o Guatemala, donde se aplicó lo que se llamaba «tierra arrasada», donde se entraba a un pueblo, se mataba a toda la gente -incluyendo el ganado-, se quemaban las casas y no quedaba absolutamente nada. Era robarle a Mao un concepto que consistía en quitarle el agua al pez, es decir, hacer que la guerrilla no tuviera base de apoyo en la población.

Cuando el gobierno militar dictó las leyes 22.062 y 22.068 intentó fijar procedimientos para declarar muertos a los desaparecidos y percibir beneficios previsionales, los organismos de derechos humanos comenzaron a marchar hacia la consigna «aparición con vida» acuñada por las Madres de Plaza de Mayo. La CONADEP concluyó en que la respuesta acerca de su posterior destino (el de los desaparecidos) «está subordinada a los avances que se produzcan en la individualización de los responsables de la acción represiva». El forense Clyde C. Snow no encontró esa subordinación muy práctica. «Si usted puede descubrir quién era esa persona y cómo murió, esto a menudo lo lleva directamente al asesino.»

—El tema en la Argentina, a diferencia de otros países, de la posibilidad de que la gente estuviera muerta se ha convertido en

LOS  
VÍA CRUCIS  
DEL CUERPO

# FORENSE

un tabú. La CONADEP, por ejemplo, no pidió datos físicos. Ahora han pasado los años, se fue tirando datos, los dentistas quemaron archivos. Es que los familiares, en un principio, al no tener ninguna prueba, de la muerte inconscientemente continuaban pensando que el desaparecido estaba vivo. A veces son los más jóvenes los que se nos acercan a testimoniar, no los padres; que suelen estar viejos o a quienes les resulta muy doloroso. Toda la investigación demora muchísimo tiempo. La preparación del caso, el análisis *premortem*, la identificación. Ahora, desde hace unos años, se comenzó a recuperar material genético ADN de huesos, de dientes y de sangre que se comparan con muestras de sangre, cabello y saliva de un familiar. Y si es positivo el porcentaje de seguridad es del 99,9 por ciento.

—Ustedes tienen diferencias con las Madres de Plaza de Mayo.

—De los nueve organismos de derechos humanos que hay el único que se opone a las exhumaciones es Madres de Plaza de Mayo. Nosotros respetamos su posición pero no la compartimos. La primera vez que presentamos la película *Tierras de Avellaneda* -que trata de una exhumación en el cementerio de esa zona- ellas, que estaban en la sala, se fueron. No quisieron debatir y era la oportunidad porque había muchos familiares. Las Madres de Plaza de Mayo piensan que enterrarlos es matarlos

de nuevo, que los revolucionarios nunca mueren; cosas por el estilo. Pero hay madres que individualmente nos dicen: «Si encuentran algo, llámenme».

—¿Ustedes investigan sólo a partir de la autorización de los familiares?

—Trabajamos de dos maneras: o bien el familiar busca y entrega datos para incorporar a nuestro archivo o nosotros encontramos un dato preciso y entonces contactamos al familiar. Si éste no quiere saber nada seguimos con la investigación pero no hacemos exhumaciones ni nada. Luego pasamos a la segunda etapa de trabajo, que es la etapa arqueológica de los restos y de lo que se encuentra con ellos. De ese modo se sabe cómo murió la persona. La historia de vida es fundamental. Consiste en una entrevista no cerrada, sin formularios, donde se pasan horas con la gente y en su ámbito. Muchos pueden hablar por primera vez el tema de la desaparición. Se va generando una confianza entre ellos y nosotros. Al principio utilizamos psicólogos pero no funcionó porque la gente no necesita interpretaciones sino contar. Los utilizamos en un caso muy complejo. Era una señora que esperaba la reaparición de sus nietos. Pensaba que su hija estaba desaparecida pero que sus nietos no. Tenía el dato de que la mujer había tenido mellizos en el centro de detención. Durante años había ido comprando dos camitas, dos bicisetas, etc. Nosotros encontramos el cadáver de la hija con el feto de nueve meses. En casos como éste pensamos que no hay muchas estrategias. Cuando empezamos a dar información ya conocemos a la persona desde hace mucho tiempo. Esto también lo hacemos para que se haga más transparente el proceso. El familiar va participando. No puede medir un hueso pero narra, reconstruye la historia, nombra gente que conoció al desaparecido. Muchos se movilizan y empiezan a sentirse bien porque muchas veces, especialmente los padres, sienten culpa. Todo eso es el motor del trabajo. Pero para esta misma gente los forenses, la Justicia, forman parte de una caja negra. Los llama un juez, les entrega un oficio diciéndoles: «Su hijo ha sido identificado, vaya a la morgue y retire la caja con los huesos». Así funciona. Cuando nosotros damos la confirmación es un momento terrible pero no usamos ninguna estrategia. Lloran la familia, lloramos nosotros. Pero también es un alivio muy grande. Allí empieza el duelo. Es como un velatorio y luego un entierro.

Al principio los jóvenes investigadores desfallecían. Clyde les decía uno de esos aforismos rápidos que solía cultivar: «Uno puede trabajar de día y llorar de noche», repitiendo lo que le había dicho a un ayudante impresionable luego de rescatar los cadáveres de una tragedia aérea en Tenerife.

Para los integrantes del EAAF la decisión de que no habría marcha atrás en su trabajo fue seguramente a partir de la imagen del cadáver de una mujer joven, con una bala en la cabeza, desenterrada en el cementerio de Boulogne y nunca identificada. Fue una de las primeras exhumaciones en la que intervinieron.

Las leyes de Punto Final y de Obediencia Debida desarmaron los objetivos iniciales del equipo -que los peritajes sirvieran para probar delitos cometidos por la represión-. Privatizaron las ceremonias del adiós mientras creaban

una valla de seguridad para los culpables introduciendo un debate en el interior del grupo que hoy integran, además de Luis Fondebriber, Anahí Marina Ginarte, Silvana Turner, Mercedes Doretti, Patricia Bernardi, Darío Olmo y Alejandro Incharraugui. Las razones para continuar la investigación son precisas en el texto escrito por los hijos de Lidia N. Massironi en la contratapa del libro *Tumbas anónimas* de Mauricio Cohen Salama (ver recuadro). En sus propias palabras: «Intentar devolver un nombre y una historia a quienes fueron despojados de ambos». ■

LA GANDHI



## MARCAS

«¿Por qué borrar las marcas de la historia dejando al cuerpo sin nombre, y al nombre sin cuerpo? ¿Qué es la muerte sino algo que oye sin responder, guardando siempre un secreto mudo, vacío? Hilvanar muerte, huesos y un nombre en una sepultura luego de quince años, luego de haber sido amputado el culto y el llanto, hace que la carne, ya ausente, se encarne en una historia silenciada tanto como profanada. ¿Puede alguien detenerse y dejar que sus muertos sean un puro desecho al abono de la tierra? ¿Qué es la sepultura si no preservar del olvido a un cuerpo por ser aquel que perteneció a un padre, a una madre, a un hijo? ¿Es lícito privar al muerto y a quien lo llora de esta única relación conservable?»

Para Sade, aquel marqués erigido como paradigma de la perversión, matar a un muerto era el crimen absoluto. Al cuerpo lo trasciende la memoria de los vivos, y el lacrado de ella son los símbolos con que se lo honra. El culto mutilado en la figura del desaparecido consume este crimen, entre otros. Y borradas las marcas del duelo tampoco hay crimen ni castigo; muerte completa no sólo del cuerpo sino también de su historia. Cadáver reducido a carroña, el cuerpo que fue de alguien, de mamá, privado de tumba, de conmemoración y de nombre. Vestidos de uniforme, el crimen realizado no los salpica, ya que ayer la ley los salvó con obediencia debida y los almidonó en un punto final.

Hoy que la memoria triunfó en el retorno del nombre al cuerpo y del cadáver a la historia, el horror que la precedió, enmascarado, tiene el cuerpo del delito, sin delito. Unos decían ser impotentes para obrar en contra de quienes estaban en el poder, pidiendo indulgencia quienes están bajo tierra. Otros no creían que los decretos de los hombres tuvieran fuerza para borrar e invalidar las leyes divinas, de manera que un mortal pudiese quebrantarlas; pues las últimas no son de hoy, ni de ayer, sino que siempre han estado en vigor. No es pena alguna entonces que a los hombres les den una muerte violenta, pero sí lo es vivir dejando insepulto el cadáver de sus seres queridos. Fácilmente se pueden reconocer hoy aquellas dos posturas frente al tirano en la tragedia griega. La primera lloró en silencio el vacío, la segunda tejió un mito. ¿Pero son hoy el mito o el vacío las respuestas posibles?»

Hoy hay quienes, trabajando en la identificación de sus cuerpos que se encuentran anónimos en fosas comunes, los extraen de la tierra que finalmente los hubiese fundido con la nada, para devolverlos a la cultura. Quizás escribiendo su nombre sea posible humanizarlos en las encrucijadas de la historia.»

TEXTO ESCRITO POR ANDREA, JULIÁN Y DIEGO; HIJOS DE LIDIA N. MASSIRONI, DESAPARECIDA IDENTIFICADA POR EL EAAF.



# LUIS GUSMÁN:

## ESCRIBIR COMO A QUIEN LE PICAN LAS MANOS

POR ADRIÁN CANGI Y MARÍA GABRIELA MIZRAJE

**A**llá, en el piso trece de Pueyrredón y Córdoba, Luis Guzmán nos dijo cálidamente varias cosas que aquí no se leerán. Que la madre compraba *El Correo* de la Unesco y al llegar le proponía: «Tenés un hermanito más, un negrito más en África». Que *Villa*, su última novela, -a diferencia de *El frasquito* que estaba por un lado o de *En el corazón de junio* que se leía en determinado lugar- contó con muchas fichas a favor; que durante un tiempo él vivió en los bordes y eso funcionaba mal y ahora, en cambio, su posición es más ambigua. Que no sabe qué sería una escritura femenina y que, si se quiere, la escritura de San Juan de la Cruz le parece marcada por síntomas femeninos. Que la incertidumbre de uno no es tan ajena...

—¿Qué libros raros habitan tu biblioteca y circulan en la base de tu obra?

—Habría que ver el concepto de rareza que uno tiene. Si es aquello que sale de la circulación hegemónica, si es lo que uno busca o finalmente lo que uno no encuentra. Donde yo vivía cualquier libro era raro. (Digamos que un libro no es un objeto tan connatural a uno mismo.) Me parece raro ya que hubiera libros en el lugar donde vivía, Avellaneda. No había una economía floreciente, tampoco éramos pobres -puedo sentir, como dice un amigo, «la nostalgia de un lujo que nunca existió»-. Seguramente, el único lugar del barrio en el que existían libros

era mi casa. Allí se funda la mitología personal, y en toda mitología siempre es necesaria una clasificación. Los libros raros empiezan en la biblioteca que no fue de uno. En la biblioteca de los padres, que uno, como los mitos, hereda directamente. Primero aparecen los que uno encuentra, no los que busca. En ese sentido, mis primeros recuerdos son encuentros aterradores: libros de caricaturas, ilustrados, *Alicia en el país de las maravillas* o algún otro de caricaturas de músicos que me asustaban y me impresionaban. Recuerdo uno de Wagner... muy aterrador.

Después, dentro de la biblioteca familiar estaba la de mi madre y la de mi padre, la femenina y la masculina. Por el lado del padre... ¿qué buscaba? Me parece que de mi padre buscaba algo más épico; él tenía una imprenta y allí había una colección donde podía hallar desde el *Rosas* de Lucio Mansilla hasta la *Sinfonía Pastoral* de Gide; y también buscaba allí las *Selecciones*, por sus artículos pequeños, sus textos gráficos, sus curiosidades. Ahí se iba formando como una pequeña biblioteca. Del lado de mi madre perseguía algo más ligado al erotismo, al misterio. Novelas como *Por siempre ámbar* de Winsor o *Tierra de promisión* de Mauróis y seguramente algo de Lin Yu-Tang como *Una hoja en la tormenta* y *Cuerpos y almas*, donde el erotismo se juntaba con esos cuerpos y con una descripción médico-científica. Tal vez *La esfera negra* de Meyrinck provenía de ese circuito. Así se empezaba a dibujar una estela de posibles encuentros, primero eran los que venían heredados y puestos en

*LA ATRIBUCIÓN LITERARIA A MENUDO SE VUELVE DIFÍCIL. SIN EMBARGO NO PARECE AVENTURADO AFIRMAR QUE «UN GUSMÁN» TIENE UNA ESPECIE DE MARCA DE FÁBRICA (Y NO PORQUE SE REPITA). SERÁ POR ESO QUE ESTE AUTOR HABLA A MENUDO DE «MITOLOGÍAS». TAMBIÉN RECONOCE HABER APRENDIDO QUE LA CRÍTICA ES LITERATURA Y A LA MANERA DEL NARRADOR PROUSTIANO LA EJERCE ATENTO AL SUEÑO, LA VOLUPTUOSIDAD, LA LECTURA Y DESDE UNA POLÍTICA DE LA LENGUA DESINTERESADA EN LA PERFORMANCE LITERARIA.*

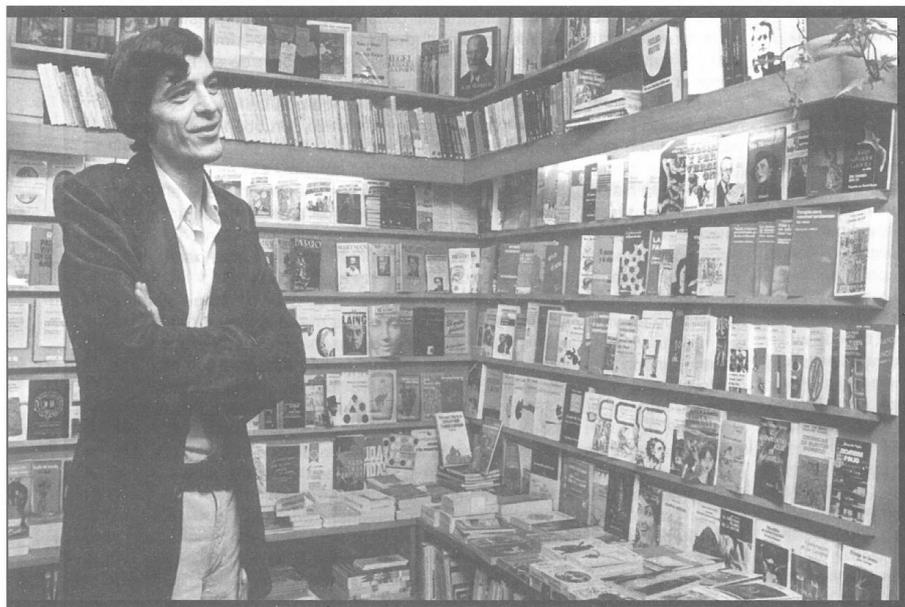
circulación, luego aquellos que estaban como escondidos, que no correspondían a la circulación ordinaria, ahí donde algo no se podía leer se cerraba la estela de lo que uno buscaba.

Me acuerdo de una anécdota escolar sobre un libro raro, *Alfarero*, donde se escuchaba de la maestra una lectura que decía: «yo lo medía con su vara» y para mí era una figura totalmente erótica, masoquista, que despertaba cierta curiosidad.

Más tarde los libros me llegaron por otras vías, el circuito de los amigos y el trabajo en la librería Astral, una especie de prolongación de mi casa. Entre los amigos hay algunos especialistas en joyitas. Chitarroni, por ejemplo, es un especialista, un fanático, u Osvaldo Lamborghini, que era un verdadero buscador de rarezas, quien me acercó *Las veladas de San Petersburgo* de José de Maistre y *Oblomov* de Iván Goncharov, entre muchos otros.

Por último, están los libros que circulan ligados a mis trabajos. Cuando estaba escribiendo una novela sobre el desierto empecé a buscar libros sobre la Legión Extranjera, acumulé algunos cuentos y leí muy especialmente *El desierto* de Vicente Díaz de Tejada. Más tarde, vinculado a una novela que tenía que ver con una herejía, busqué *El arte de la imaginación* de Schenone, donde descubrí que existían figuras articuladas en la religión. Cristos articulados en distintos lugares del país. Empecé viajes por Entre Ríos y otros lugares buscando estos Cristos cercanos a las marionetas. Puesto que yo consideraba que sólo Dios puede dar movimiento, que le dieran movimiento a Dios me parecía que convocaba la noción de pecado en la representación. Dentro de las rarezas religiosas, en mi casa circulaban los libros de espiritismo de mi madre, que dejaron huellas en mi escritura.

No me declaro un buscador de rarezas como lo hacen o lo hacían algunos amigos. En otro tiempo yo era amigo de Germán García, que estaba escribiendo *La historia del psicoanálisis en la Argentina*, y circulaban libros en esta dirección, pero a mí eso nunca me despertó pasión. Considero que trabajar en una librería es como tener una doble biblioteca y este oficio me marcó,



porque descubrí el destino del libro en el tráfico que ahí se producía. Los libros circulan y esta práctica me hizo generoso y nunca un coleccionista. Ni siquiera con los libros firmados por los amigos. Yo no tengo ninguno de Osvaldo Lamborghini firmado, porque teníamos una relación diaria, cotidiana, contemporánea, creo que no tengo ejemplares de primera edición.

—¿Te propusiste alguna búsqueda que recuerdes en su singularidad?

—Las búsquedas siempre estuvieron ligadas a la escritura. **El hombrecillo de los gansos** de Wasserman tuvo que ver con la construcción de **En el corazón de junio** pero además es un libro que mi papá le regaló a mi mamá. No creo en el coleccionismo, en el disfrute de las colecciones reside algo del orden de un placer infantil. **Robin Hood** era algo muy esperado junto a las **Historietas mejicanas**, que resultaban difíciles de conseguir.

Recuerdo el único momento en el que más enfáticamente me largo a buscar como aquél que tenía un disparate en la cabeza. Era cuando había terminado de escribir **El frasquito** y me había quedado literalmente sin lenguaje. Esto explica esa cosa migmática en hacerme un léxico, un vocabulario, una especie de *bricolage*, de tomar todos los discursos literarios posibles, que no eran los míos, todos volcados en **Brillos** -ese texto que empieza con una cita que es casi una paráfrasis de Leon Bloy, una escritura prácticamente homologada a la cosa-. Entre **El frasquito** y **Brillos** quería escribir otro libro. No sé por qué, pero quería escribir **Tarzán** y comencé a buscar los libros de la colección Tor. Me dediqué a buscar raros verdaderamente ajenos a la intertextualidad de la época. No lo hacía con la intención de un gesto vanguardista, lo único que me acuerdo es de que quería escribir sobre este personaje muy lejos de una pretensión kitsch.

Lo que más me atrae es leer marcas de los escritores en otros libros. Sigo las huellas de la lectura de Lamborghini en una colección que se llama *La revisión del arte*, que está muy atravesada por él, por su lápiz, que iba borrándose desesperadamente.

Por otro lado, cuando busco siempre recurro a Luis Chitarroni, a Eduardo Grüner, a Gabriela Mizraje, generosos en el arte de hacer circular bibliotecas.

—Luis, vos sos un gran regalador de libros, tanto nuevos como de tu pertenencia. Volviendo a lo que marcabas antes, ¿recordás algunos libros anteriores a ese vaciamiento del lenguaje que fue **El frasquito**?

—Seguía un recorrido disperso, una diáspora mental que se unía a una lectura zigzagueante. Algo de Reinaldo Arenas y por supuesto Manuel Puig. Libros en cir-

culación flotante, toda la biblioteca de la mitología personal.

—Dijiste: «Para mí la escritura es como el estilo». ¿Qué entendés por estilo?

—En principio, nunca hablo de una performance ni de una competencia. El estilo es la inferencia que un escritor hace respecto del sistema literario anterior. Si tenemos determinado corpus de textos y aparece algo que relanza ese sistema y lo transforma, e incluso cambia las direcciones, eso lo definiría como estilo. Me resulta muy difícil diferenciar entre estilo y escritura. Estilo se homologa muchas veces a procedimiento, pero si uno analiza, por ejemplo, el monólogo interior no puede decir que es un efecto de estilo, es sólo un procedimiento: un procedimiento que afecta al estilo.

—¿En qué medida el estilo exige poner el cuerpo?

—Kafka se debatía entre poder escribir y su imposibilidad, pero todo el tiempo lo decía escribiendo. En sus últimas cartas lo expresa con claridad: «sucede quieras o no quieras». Eso es poner el cuerpo. Escribir es una necesidad, algo del orden de la sensación; algo en extremo pulsional. Visceral. Nunca escribí si no era desde el cuerpo.

Me contaron una anécdota sobre una persona que tenía peculiares ansias de libertad y cuando pensaba en escapar de un lugar le empezaban a picar las manos. En efecto, hay un momento en el que a uno le pican las manos, casi un desequilibrio. Habría que volver a la teoría de los humores del cuerpo. En el comienzo de mi obra, en las tres primeras páginas de **El frasquito**, que narran el encuentro con la madre y una tortuga, ahí creo que ponía el cuerpo, era una experiencia vital excesiva. Me inclino por la experiencia vivida como experiencia interior, no en el sentido de Bataille sino en el sentido de Kafka. Una experiencia vivida en el cuerpo marca el texto.

—Podés imaginarte más sin lectura que sin escritura, ¿no?

—Sin ninguna duda. Leo en función de lo que tengo que escribir. Cada vez más puedo pensar casi escribiendo, por supuesto no como un desborde místico sino como un procedimiento singular.

—¿Definirías tu primera etapa como barroca? ¿Por qué después de La muerte prometida te orientaste deliberadamente hacia una economía narrativa?

—No; creo que es más un protocolo de lectura que de escritura. **El frasquito** me parece bastante lírico. En el único lugar en el que encuentro marcas del barroco es en el uso del oxímoron, en el marco del discurso acerca de la muerte del padre, parafraseado de **El libro de los muertos** y mezclado con otros relatos; todo el tiempo virándose en un contraste entre lo alto y lo bajo. Sin embargo, sí me proponía arrancar las palabras de la circulación ordinaria para ponerlas en otra circulación. Allí se evidencia cierto hermetismo-distanciamiento, en el sentido de Mallarmé. Una gramática diferente y una posición distinta frente a la literatura, que es el distanciamiento que plantea Sarduy, salir del verosímil, hacer estallar un código.

A partir de los cuentos experimenté un cambio y en **La rueda de Virgilio** entraba en la temática más personal. A partir de allí sí me parece que transito un barroco de la imaginación, con lo que esto tiene de literatura fantástica, y, en todo caso, la escritura no hace más que acompañar esa imaginación. Escribí una novela que se llama **Desierta** (inédita) con un lenguaje lujoso, raro, extraño, casi exótico; si quisiera retomar eso no podría. Me influyó mucho la lectura de narradores como Graham Greene para producir el giro. La cuestión del argumento, los personajes, me tenían sin cuidado hasta que recurrí a esos narradores.

—Nociones como lo muriente, la ruina, la caducidad, el cadáver, la reliquia, entre otras, atraviesan tu obra. ¿Por qué decís apostar a la construcción de la representación?

—Un escritor tiene una obsesión y des-

pués la justifica. Las reliquias son mis obsesiones, que intento aliviar en la representación. Manuel Puig en un momento se había cansado de escribir autobiográficamente y lo que le sucedía lo colocaba en un personaje. Creo que me pasa lo mismo. Lo muriente, la ruina, el cadáver, la reliquia, los fetiches forman parte de las obsesiones de mi mitología personal y transito por ellos tratando de aligerarlos. Con Eva Perón, por ejemplo, entro en el relato a partir de la voz del locutor que anuncia: «Son las 20 y 25, hora en que Eva Perón entró en la inmortalidad».

—Felisberto Hernández hablaba de la construcción de un mundo introspectivo donde era posible arbitrar las propias reglas para delirar los fetiches. ¿Te encontrás más cerca de esta idea?

—Sí, lo leí gracias a Cortázar que pone en circulación a escritores como él y Lezama Lima. Creo que Libertella lo marcó alguna vez, me siento muy afín a Felisberto.

—Cuando uno recorre tu trabajo en *Literal* y en *Conjetural* no deja de pensar la crítica como un modo inseparable de la narrativa ficcional. ¿Qué opinás hoy de la crítica y de aquello que llamaste «las fatalidades de las malas interpretaciones»?

—Pienso lo mismo. Estoy terminando un libro de ensayos que se llama **La fatalidad de la lengua**. La gente que viene de formación anglosajona no tiene este problema tan francés de la aplicación de la crítica. Yo padecí, usuré y también aproveché la idea de que la crítica es literatura. Me llevó tiempo ir desgajando la crítica como género, superpuesto al problema singular de la lectura. Proust, cuando describe las posiciones del narrador en **En busca del tiempo perdido**, habla del sueño, la voluptuosidad y la lectura. Me parece la enseñanza para un escritor. Evitar la crítica aplicada que acarreo tantos malos entendidos. La crítica siempre es singular; no es la teoría literaria. Tiene que asumir su condición provisoria. Por eso, la literatura y la crítica son escrituras que mantienen un grado absoluto de diferencia desde el punto de vista del género, y me parece un invento francés la superposición de las cuestiones en nombre de la escritura. Nadie duda en **Saint Genet** de Sartre o en los ensayos de Roland Barthes de la condición de la escritura. Lo que apareció en **Literal** era una política que acentuaba la lectura y un pacto de vanguardia, de conspiración, que reaparece en **Sitio** con la introducción decisiva de Ramón Alcalde y se profundiza en **Conjetural** con una política de la lengua en relación con la diferencia, en relación con los intersticios, sólo para sostener la única posición ética posible: una política de la lengua que no remite únicamente a un problema de performance literaria sino que intenta marcar la diferencia, mover la discusión, trazar una intertextualidad excéntrica a todo sistema. ■



**Cuando el escritor trabajaba en la librería Astral era generoso en hacer circular sus descubrimientos. Hasta el punto de que muchos clientes-amigos llegaron a ignorar que cuando lo consultaban para alimentar sus pasiones, en realidad, «el flaco» se las estaba inventando. Así, en los años 70, muchos se hicieron adictos a Celestino antes del alba de Reinaldo Arenas y a Baal Babilonia de Fernando Arrabal.**

# LOS NOMBRES DEL PODER

UN NUEVO CONCEPTO EDITORIAL QUE  
HACE LA HISTORIA OBJETIVA Y  
ATRAPANTE PARA TODOS

- LA BIOGRAFÍA
- EL TRIBUNAL DE LA HISTORIA
- EL HOMBRE EN SUS TEXTOS
- LA CRONOLOGÍA
- LA GUÍA PARA UNA FÁCIL LECTURA
- 150 ILUSTRACIONES

## EL ESPECTÁCULO POLÍTICO DE HOY Y DE SIEMPRE

**JUAN D. PERÓN**  
por Ricardo Sidicaro

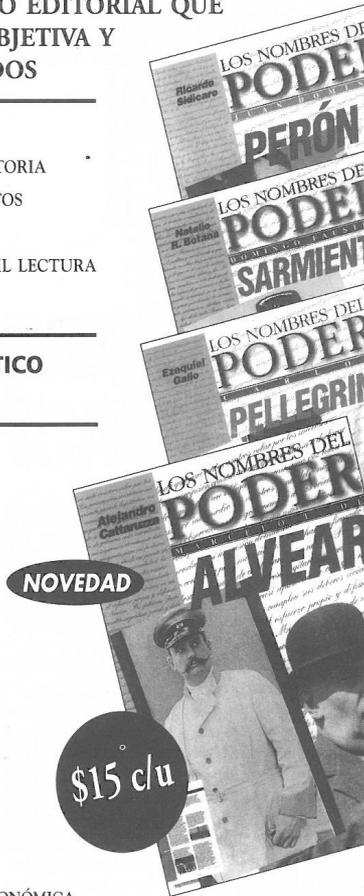
**DOMINGO F. SARMIENTO**  
por Natalio Botana

**CARLOS PELLEGRINI**  
por Ezequiel Gallo

**MARCELO T. DE ALVEAR**  
por Alejandro Cattaruzza

*De próxima aparición*

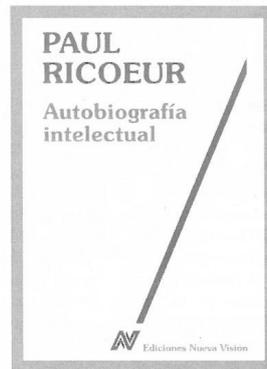
**AGUSTÍN P. JUSTO**  
por Luciano de Privitello



FONDO DE CULTURA ECONÓMICA  
Suipacha 617 - Tels. 322-0825 / 7262 • Buenos Aires • Argentina



Ediciones Nueva Visión



## Librería La Oferta

de distribuidora Basílico S.R.L.

→ Corrientes 1375 (1045) Tel. 375-1702

→ Corrientes 1716 (1045)

→ Corrientes 1906 (1045) Tel. 953-3289

VENTAS POR MAYOR Y MENOR



Editorial Trota

### Novedades

*David Tracy*

#### PLURALIDAD Y AMBIGÜEDAD

HERMENÉUTICA, RELIGIÓN, ESPERANZA

El tema de este trabajo es la conversación. Quizás este hecho despreciado, pero fundamental en nuestra vida intelectual, podrá ser fortalecido mediante una reflexión rigurosa sobre sus posibilidades en nuestra situación posmoderna.

*Eugen Drewerman*

#### DIOS INMEDIATO

El lector encontrará en este libro las opiniones que han ido marcando el pensamiento de Drewerman: una nueva hermenéutica, el pacifismo, la bioética, la experiencia mística, el encuentro consigo mismo, los derechos de los más débiles, la defensa de los represaliados, el respeto a las grandes tradiciones religiosas, el derecho a los animales, la ecología...

*Diego Guerrero*

#### HISTORIA DEL PENSAMIENTO ECONÓMICO HETERODOXO

A partir de la crítica económica ortodoxa, el autor pretende iluminar y contribuir al debate sobre las corrientes económicas en auge a partir del siglo XVII.

*Kurt Tucholsky*

#### EL ESPACIO DE GRIPSHOLM

Tucholsky es uno de los más importantes autores alemanes del primer tercio del siglo XX, y ésta, su obra más importante: una inimitable mezcla de humor profundo, delicioso y maldito a la vez.

*Francisco Diez de Velasco*

#### HOMBRES, RITOS, DIOSOS

Introducción a la historia de las religiones  
La historia de las religiones es un campo de las ciencias humanas en el que la reflexión científica presenta un dinamismo acorde con el indudable interés social por intentar comprender las creencias y las prácticas religiosas en su variedad y complejidad. De ahí la importancia de este ensayo.



gedisa  
editorial

Ultimos títulos publicados

I. VASILACHIS DE GIALDINO

*La construcción de representaciones sociales*

DISCURSO POLÍTICO Y PRENSA ESCRITA

ELISEO VERÓN Y LUCRECIA ESCUDERO (comp.)

TELENOVELA

*Ficción popular y mutaciones culturales*

LAWRENCE KOHLBERG - F.C. POWERY A. HIGGINS

LA EDUCACIÓN MORAL SEGÚN LAWRENCE KOHLBERG

GEOFFREY SAMPSON

SISTEMAS DE ESCRITURA

JORGE EINES

EL ACTOR PIDE

JON ELSTER

ECONOMICS

Distribuye Editorial Celta  
Uruguay 651 p.11 F Tel. 371 1807  
<http://www.gedisa.com/>

# Agora

Cuaderno de Estudios Políticos

Número 7 (Invierno de 1997):

## Ciudadanía: el debate contemporáneo

con artículos de

KYMLICKA NORMAN HELD MILLER ZOLO  
ANDRENACCI GONZÁLEZ BOMBAL SMULOVITZ JELIN

Agora Editor responsable: **Sebastián Mazzuca**

\$9



PAIDÓS

Paul Virilio

Un paisaje de acontecimientos

Jacques Derrida

Resistencias del psicoanálisis

Peter L. Berger y

Thomas Luckmann

Modernidad, pluralismo y crisis de sentido

La orientación del hombre moderno

Charles Taylor

Argumentos filosóficos

Ensayos sobre el conocimiento, el lenguaje y la modernidad

Hannah Arendt

¿Qué es la política?

Karl R. Popper

El cuerpo y la mente

Robert Castel

Las metamorfosis de

la cuestión social

Una crónica del salariado

Ronald A. Heifetz

Liderazgo sin respuestas fáciles

Propuestas para un nuevo diálogo social en tiempos difíciles

Peter Singer

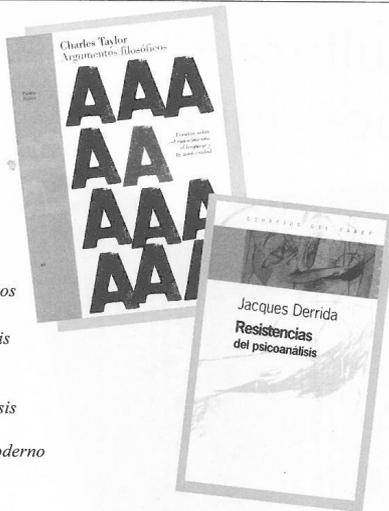
Repensar la vida y la muerte

El derrumbe de nuestra ética tradicional

Ángel Quintana

El cine italiano 1942-1961

Del neorrealismo a la modernidad



Diego Levis

Los videojuegos, un fenómeno de masas

Qué impacto produce sobre la infancia y la juventud la industria más próspera del sistema audiovisual

Edward Barrett y Marie Redmond (comps.)

Medios contextuales en la práctica cultural

La construcción social del conocimiento

Martín Lister (comp.)

La imagen fotográfica en la cultura digital

L. Arfuch, N. Chaves, L. Ledesma

Diseño y comunicación

Alicia Entel (comp.)

Periodistas: entre el protagonismo y el riesgo

Defensa 599 1º piso. Tel y Fax: 331-2275 / 9008 331-9399 342-6997 Buenos Aires (1065) Argentina



EDITORIAL GALERNA

Teatro

Novedades

Marco de Marinis: COMPRENDER EL TEATRO  
Oswaldo Pellettieri: UNA HISTORIA INTERRUMPIDA  
(Teatro Argentino Moderno, 1949-1976)

Oswaldo Pellettieri: EL TEATRO Y SUS CLAVES. Estudios sobre teatro iberoamericano y argentino.

Oswaldo Pellettieri: TEATRO Y TEATRISTAS

Oswaldo Pellettieri: TEATRO ARGENTINO CONTEMPORÁNEO (1980-1990)

Jiri Weltrusky: DRAMA COMO LITERATURA

Oswaldo Pellettieri: DE SARAH BERNHARDT A LAVELLI

Oswaldo Pellettieri: CIENTOS AÑOS DE TEATRO ARGENTINO

Oswaldo Pellettieri: DE GOLDONI A DISCÉPOLO

Perla Sayas de Lima: DICCIONARIO DE DIRECTORES Y ESCENÓGRAFOS

Perla Sayas de Lima: DICCIONARIOS DE AUTORES TEATRALES ARGENTINOS

1975-1990

Oswaldo Pellettieri: DE LOPE DE VEGA A ROBERTO COSSA

Pellettieri / Woodyard: DE EUGENE O'NEILL AL "HAPPENING"

Oswaldo Pellettieri: PIRANDELLO Y EL TEATRO ARGENTINO

F. de Toro: SEMIÓTICA Y TEATRO LATINOAMERICANO

Galería S.R.L.

Charcas 3741 (1425)

Bs.As.

Tel. Fax: 831-1739/4458

832-6693 833-3100

(líneas rotativas)

## Novedades

### La planificación de las políticas sociales

Gloria Mendicoo

### Niños y adolescentes. Hacia la reconstrucción de derechos

Norberto Alayón

### Mediación y trabajo social

Antonio De Tommaso

### El grupo. Métodos y Técnicas participativas

Dora García

### Lecturas y estudios de psicología social crítica

Ángel Rodríguez Kauth

### Los derechos humanos. Compromiso ético del Trabajo Social

Carlos Eroles

### La gestión de los saberes sociales. Algo más que gerencia social

Alicia Kirchner



Perú 689 piso 6º Of. 44  
(1068) Tel 361-6705  
Buenos Aires  
Argentina

EN VENTA:  
LIBRERÍA  
GANDHI



Miño y Dávila Editores

LA EDUCACIÓN SEGÚN EL BANCO MUNDIAL

UN ANÁLISIS DE SUS PROPUESTAS Y MÉTODOS

José Luis Coraggio y Rosa María Torres

Colección: em-educación,

dirigida por Graciela Frigerio y Margarita Poggi

ESCUELA CRÍTICA Y FORMACIÓN DOCENTE

José Tamari

Colección: "Educación internacional", del Instituto Paulo Freire

EL TRATAMIENTO GRUPAL EN LA CLÍNICA PSICOPEDAGÓGICA

Silvia Schlemenson y Marcelo Percia (comps.)

En coedición con la Facultad de Psicología de la U.B.A.

TEORÍA CRÍTICA Y EDUCACIÓN

Michael Apple

Colección: "Educación Internacional", del Instituto Paulo Freire

LA ARGENTINA FRAGMENTADA. EL CASO DE LA EDUCACIÓN

María A. Fernández, María L. Lenos, David L. Winar

Colección: "Educación, Crítica & Debate", del IICE

LA INTELIGENCIA ESCOLARIZADA.

UN ESTUDIO DE LAS REPRESENTACIONES SOCIALES DE LOS MAESTROS SOBRE

LA INTELIGENCIA DE LOS ALUMNOS Y SU EFICACIA SIMBÓLICA

Carina Kaplan

Colección: "Aprendizaje & Subjetividad"

Novedades  
1997

## EDICIONES EL CIELO POR ASALTO

Dean Funes 447 Tel. 932-5533  
(1214) Buenos Aires Argentina



### Novedades del Cielo

MICHAEL LÖWY  
REDENCIÓN Y UTOPIA

El judaísmo libertario en Europa Central  
de Buber a Kafka, de Lukács a Benjamin

ROY HORA Y JAVIER TRIMBOLI (comps.)

DISCUTIR HALPERIN

Siete ensayos sobre la contribución de Tulio Halperin Donghi a la historia argentina  
C. Altamirano, E. de Ipola, R. Fradkin, H. González, I. Lewckowicz, J. Myers, L. Rossi

TULIO HALPERIN DONGHI

ENSAYOS DE HISTORIOGRAFÍA

LEÓN ROZITCHNER

LAS DESVENTURAS DEL SUJETO POLÍTICO

HORACIO TARCUS

EL MARXISMO OLVIDADO EN LA ARGENTINA

SILVIO FRONDISI Y MILCIADES PEÑA

JULIA VARELA Y FERNANDO ALVAREZ-URÍA

GENEALOGÍA Y SOCIOLOGÍA

MATERIALES PARA REPENSAR LA MODERNIDAD



UNIVERSIDAD NACIONAL DE QUILMES

editorial

DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL DE QUILMES

## PUBLICACIONES RECIENTES

### COLECCIÓN "LA IDEOLOGÍA ARGENTINA"

- La voz de la mujer. Periódico comunista-anárquico
- Jorge Gelman, Un funcionario en busca del estado. Pedro Andrés García y la cuestión agraria bonaerense, 1810-1822
- Juan B. Alberdi, Escritos póstumos, tomo II

### COLECCIÓN "INTERSECCIONES"

- José Murilo de Carvalho, La formación de las almas. El imaginario de la República en el Brasil
- Zygmunt Bauman, Legisladores e intérpretes. Sobre la modernidad, la posmodernidad y los intelectuales

### COLECCIÓN "POLÍTICA, ECONOMÍA Y SOCIEDAD"

- Patrizio Bianchi, Construir el mercado. Lecciones de la Unión Europea: el desarrollo de las instituciones y de las políticas de competitividad

### PUBLICACIONES PERIÓDICAS

- Revista de Ciencias Sociales, Nº 6
- REDES. Revista de Estudios Sociales de la Ciencia, Nº 10
- Prismas. Revista de Historia Intelectual, Nº 1

## TÍTULOS DE PRÓXIMA APARICIÓN

### COLECCIÓN "LA IDEOLOGÍA ARGENTINA"

- Juan María Gutiérrez, El desarrollo de la enseñanza superior en Buenos Aires. 1868
- Contra. La revista de los franco-tiradores, dirigida por Raúl González Tuñón (abril-septiembre de 1933). Edición completa
- Revista de Filosofía (1915-1929), dirigida por José Ingenieros
- Adrián Gorelik, Espacio público y cultura urbana en Buenos Aires
- Revista Inicial. Revista de la nueva generación (1923-1926). Edición completa
- Juan B. Alberdi, Escritos póstumos, tomos III y IV

### COLECCIÓN "INTERSECCIONES"

- Gabriel Cohn, Crítica y resignación. Fundamentos de la sociología de Max Weber
- Carl Schmitt, El romanticismo político
- Georg Simmel, Sobre la individualidad y las formas sociales
- Elias Palti, El giro lingüístico
- Javier Auyero, Caja de herramientas. Nuevas líneas del análisis cultural

### COLECCIÓN "CIENCIA Y TÉCNICA"

- Susana Finkelievich y Ester Schiavo (comps.), La ciudad y sus Tecnologías de Información y Comunicación

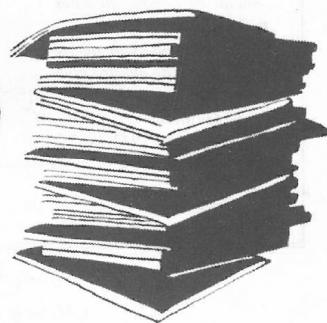
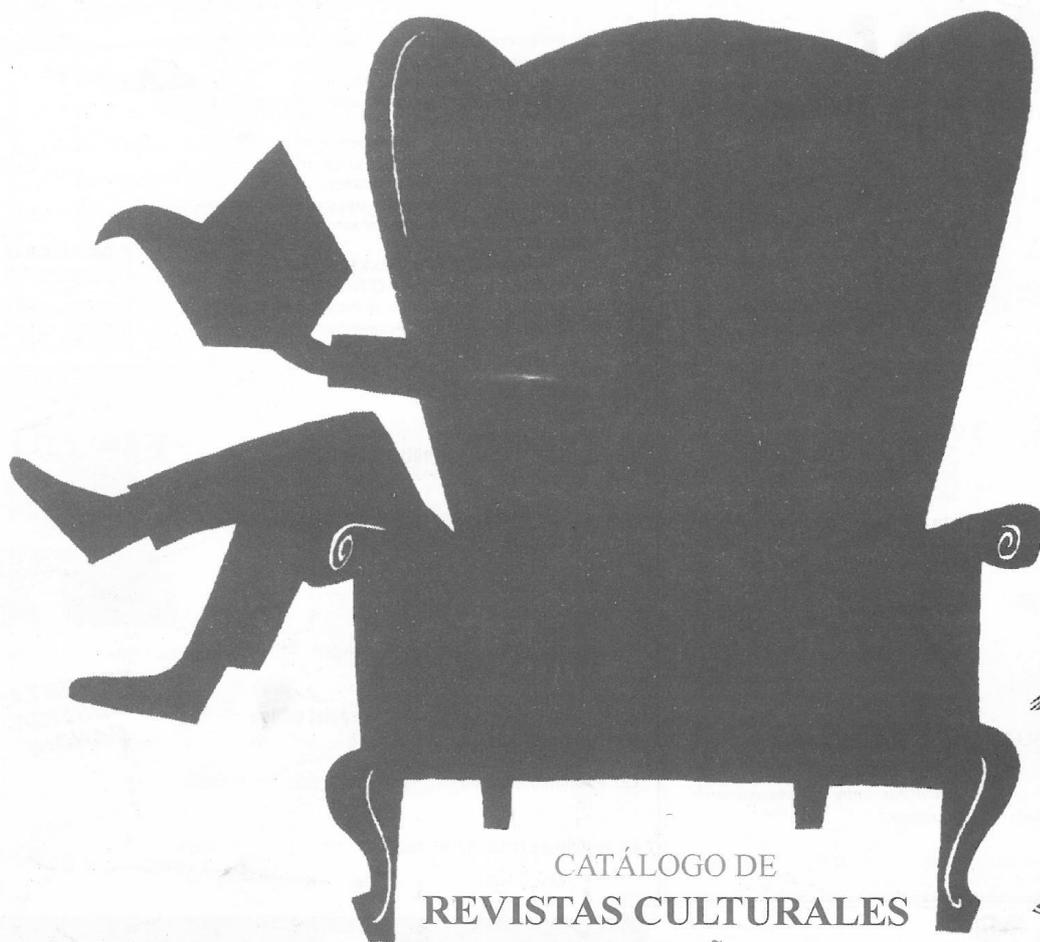
### COLECCIÓN "POLÍTICA, ECONOMÍA Y SOCIEDAD"

- Christos N. Pitelis y Roger Sugden (comps.), La naturaleza de la empresa transnacional

Roque Sáenz Peña 180 - (1876) Bernal - Pcia. de Buenos Aires

E-mail rechave@unq.edu.ar

## La cultura pasa por aquí



### CATÁLOGO DE REVISTAS CULTURALES DE ESPAÑA

A&V	Claves de razón práctica	Insula	Raíces
Abaco	Clij	Jakin	Reales sitios
Academia	El croquis	Lápiz	Reseña
A.D.E. Teatro	Cuadernos hispanoamericanos	Lateral	Revistatántica de poesía
Afers Internacionals	Cuadernos de jazz	Leer	Revista de Occidente
África América Latina	Cuadernos del lazarillo	Letra internacional	Ritmo
Ajoblanco	Debats	Leviatán	Scherzo
Álbum	Delibros	Litoral	El siglo que viene
Archipiélago	Dirigido	Lletra de canvi	Síntesis
Arquitectura	Ecología política	Ni hablar	Sistema
Viva	ER, revista de filosofía	Nueva revista	Temas para el debate
L'Avenç	Escena	La página	A trabe de ouro
La balsa	Experimenta	Papeles de la fim	Turia
De la medusa	Foto vídeo	El paseante	El urogallo
Bitzoc	Gaia	Política exterior	Utopías/nuestra bandera
La caña	Generació	Por la danza	El viejo topo
Cd compact	Grial	Primer acto	Viridiana
El ciervo	Guadalimar	Quaderns d'arquitectura	Voice
Cinevídeo 20	Historia y fuente oral	Quimera	Zona Abierta



Asociación de Revistas  
Culturales de España

**Exposición, información,  
venta y suscripciones:**

Hortaleza, 75  
28004 Madrid  
Teléf.: (91) 308 60 66  
Fax: (91) 319 92 67