

*Pie de página.

revista de literatura

\$a 10.-



J.J.Saer:

Poder decirlo todo.

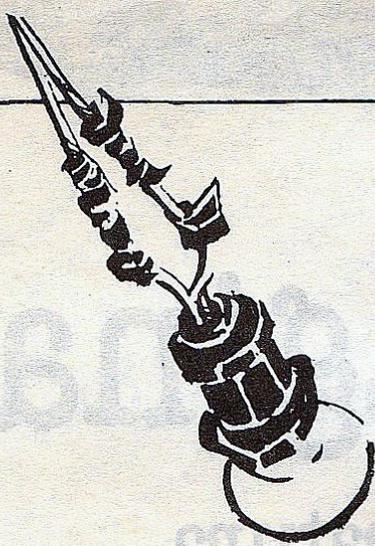
Di Paola · Gusman · Lafforgue.

Sarlo · Sasturain: *Literatura y*

situación nacional. R. Fogwill:

Asís y los buenos servicios.

INVIERNO 1983



EDITORIAL

La crisis del proyecto autoritario ha estimulado el diseño de estrategias alternativas, tanto para el conjunto de la sociedad como para, específicamente, la actividad cultural. En ese marco, luego de años de relativa postergación, el debate en torno a nuestra identidad cultural cobra nueva vigencia. Se trata de "un largo y complejo debate político que no acaba de resolverse", según decía Jaime Rest en 1979, en el curso de una entrevista que publicáramos en nuestro número anterior; una polémica que, como es obvio, tematiza las relaciones que nuestra cultura —la de un país periférico en el orden mundial— mantiene con respecto a las centrales —europea y norteamericana.

Relaciones conflictivas, signadas por un marcado desequilibrio, por una disparidad que no sólo confiere a las culturas metropolitanas un papel paradigmático respecto de la nuestra, sino que a menudo se traduce en agudos procesos de imposición, de avasallamiento de nuestra identidad cultural. Por ello, luego de largos años de desnacionalización planificada y consecuente elitismo, el reclamo por una opción *nacional y popular* para nuestra cultura resulta, sin duda, ampliamente justificado.

Lo que puede señalarse, sin embargo, es que ambos términos —nacional y popular— deben ser precisados atendiendo a las peculiares características de nuestra formación cultural, a ciertos rasgos que la singularizan, incluso, en el contexto latinoamericano. Al respecto, puede decirse que nuestra cultura es, hoy, el producto de un complejo proceso de apropiación y elaboración de elementos culturales de procedencias diversas; una cultura de mezcla, en suma, a la que sus rasgos cosmopolitas contribuyen en gran medida a otorgarle su carácter nacional. Es por ello que la clásica oposición entre localismo y universalidad ha probado ser escasamente productiva para precisar el perfil nacional de nuestra cultura; pero, en cambio, sí ha conducido frecuentemente a formulaciones regresivas en las que el pasado, "lo propio", suele ser esgrimido defensivamente no sólo frente a las políticas colonizantes sino ante cualquier propuesta de modernización.

Para nosotros, argentinos, "bajados de los barcos", nuestra identidad, antes que dato de origen, antes que contradictoria fidelidad a múltiples raíces, resulta más bien un perfil a descubrir, a precisar en el curso del conflicto con la malla restrictiva y distorsionante que nos impone el poder cultural. Un poder material e ideológicamente ligado al poder represivo cuya acción

tiende a impedir que sea el conjunto social —y no tan sólo las élites— quien procese la oferta cultural, enfrentando a su manera "los factores extraños a su naturaleza; asimilando, haciendo suyos aquellos que le resulten constructivos y enriquecedores vengan de donde vinieren" (A. Roa Bastos).

De esa vinculación estructural entre poder político y cultural, se desprende que el proceso de conquista de nuestra identidad se une estrechamente al movimiento de democratización de la sociedad argentina, de un genuino acceso popular a la producción y el consumo cultural. De allí, también, que la errónea identificación de lo nacional con lo popular, fuente de tantos equívocos para con los productos de la cultura superior (sospechados de anti-nacionales por no populares), debe ser revisada críticamente a la luz de los efectos discriminatorios que el poder impone al acceso colectivo a la cultura.

El campo literario no es, por cierto, ajeno a estas cuestiones. No sólo en razón de la obvia confluencia de la serie literaria en el cauce cultural, sino porque en la tradición de nuestra literatura el tema de la identidad ha ocupado y ocupa una posición central. La literatura nacional diseña una alternativa superadora con respecto a la oposición entre localismo y universalidad. En el corto lapso de un siglo y medio ha redefinido a través de sucesivas operaciones su relación con las literaturas centrales, al punto que la modernidad —esto es: la legibilidad universal— en la que se inscriben algunos de sus trazos prefigura una alternativa para el conjunto de nuestra cultura.

Las dificultades para la prosecución del desenvolvimiento afirmativo de su identidad radican, precisamente, en la acción distorsionante de ese "poder cultural (que) tiende a preferir y estimular los modelos retrógrados porque éstos le permiten perpetuar su propia imagen" (J.J.Saer); poder que en el interior del campo literario se ejerce desde múltiples instancias, frecuentemente subordinadas a la política empresarial de las multinacionales de la cultura y con la abierta complacencia de nuestra melancólica cultura oficial.

De allí, entonces, que nuestra ubicación marginal, a "pie de página", implique una toma de posición en relación a ese centro donde se ubica el poder; posición subterránea, si se quiere, que nos solidariza con aquellas expresiones de la cultura que en los difíciles años recientes prefirieron los riesgos de la oposición y el disenso a cualquiera de los beneficios de la complicidad.

Poder decirlo todo

La entrevista que se transcribe a continuación tuvo lugar en el mes de septiembre de 1982, en Buenos Aires. En octubre de ese mismo año, tal como diéramos cuenta en nuestro número anterior, J. J. Saer recibió el "Boris Vian", premio anual otorgado por escritores argentinos, por su narración *Nadie, nada, nunca*.

Problemas de distinta índole han postergado hasta hoy la publicación de este diálogo. Pese al tiempo transcurrido consideramos que los conceptos expuestos por Juan José Saer no han perdido vigencia.



Sin duda, hasta para el más cauteloso observador del panorama literario argentino, la literatura de Juan José Saer ha de presentar, por lo menos, el nítido contorno de la contundencia. Sería difícil dejar de concederle esta apreciación a una producción integrada por un libro de poemas, que abarca su producción poética desde 1960 hasta 1975, y nueve de narrativa más otro de próxima aparición: su novela *El entenado*. Sin embargo, si el estado actual de desamparo, mediocridad y agresión cultural les ha ocultado y ocupado la capacidad de asombro a muchos sectores, no deja de llamar la atención que tan abundante bibliografía circule por caminos un tanto marginales.

Es que, como muchas veces lo atestiguan los hechos, y otras veces las biografías, los gestos de una persona se aúnan obstinadamente con sus acontecimientos. De ahí que no resulte problemático avizorar en el espacio que ocupa en la actualidad la obra de Juan José Saer cierto afán de marginación o de excentricidad que no se contradice, sino todo lo contrario, con sus propuestas poéticas.

Nacido en Serodino, provincia de Santa Fe, en el año 1937, a partir de 1954 comienzan sus colaboraciones para el suplemento cultural de *El Litoral*, de la capital provincial. En los catorce años que van hasta su emigración abandonó las carreras de Derecho y de Filosofía; trabajó como periodista en *El Litoral*, como vendedor de libros a domicilio y como profesor en el Instituto de Cinematografía de la Universidad Nacional del Litoral en las cátedras de Crítica y Estética y de Historia de la Cinematografía.

Es alrededor de las actividades en el suplemento de *El Litoral*, donde Saer encuentra y contribuye a consolidar núcleos de labor cultural y artística que reflejan cierto afán de independencia crítica con relación al centro cultural constituido por Buenos Aires. H. Gola, J. L. Vittori, son algunos de los integrantes del grupo arquetípico reflejado en parte en algunos textos de Saer. Aunque la veracidad de que hubiesen elaborado con rigor ciertas propuestas de alternativa para el estudio de la literatura argentina en contraposición con la hegemonía porteña íntegra ya el imprescindible residuo mítico del grupo, no deja de dar cuenta acerca de la ubicación que se otorgaban y asumían dentro de

la cultura argentina.

Es así que Saer, como el mejor infiel, intenta una propuesta cuyo trabajo puede ser caracterizado de arduo: la incorporación de ciertas figuras y registros locales a la sensibilidad y formalización otorgadas por los autores que más intereses le despertaron: Ungaretti, Faulkner, Eliot, Pavese, entre otros. No por esto se equivocaron quienes con sus primeras narraciones vieron un exponente de la tendencia realista del interior posterior al '55: ahora, con el derrotero recorrido, se nota esta caracterización para la literatura de Juan José Saer como algo insuficiente, trascendido por su obra.

Obra que posee constantes referencias a una zona geográfica, rural y fluvial, cada vez más estrecha y condensada; que se erige como material narrativo de su misma narrativa posterior; que con la prolijidad y originalidad de los elementos imaginarios empleados realiza una constante actividad de desarrollo y corroboración narrativa. Estas características someramente enumeradas son quizá las que convalidan la ya evidente dimensión de la literatura de Saer: su carácter fundacional, su conformación a la manera de un resumido formal y material que no puede sino tener descendencia en la literatura argentina.

Este tipo de cosmogonía poética ya constituida, se encuentra sustentada, en lo que hace a los recursos narrativos, por una pertinaz recurrencia representativa que opera en conjunción con la disgregación del tiempo como elemento constitutivo del relato (a la vez este movimiento posee dos fases: en un aspecto, el amplio espacio narrativo que le otorga a la conciencia del narrador; por otro lado, el constante eslabonamiento de elipsis que sugiere la narración). En este aspecto, también es destacable la original ubicación que fue adquiriendo el diálogo a través de la obra de Saer: como si el espacio cedido por aquél fuese ocupado, una vez más, por la conciencia narrativa. De elemento imprescindible en la elaboración de sus primeras obras, *En la zona*, *Responso*, *Palo y hueso*, *La vuelta completa*, el diálogo pasa a reflejar en las posteriores la posición del autor para con el realismo tradicional; al mismo tiempo, su nueva ubicación se integra a la poética que elabora el escritor. Los diálogos son "importantes" y narrables cuando refractan cierto sector de la realidad: el de la futi-

lidad; es imposible que los personajes dialoguen sobre cosas importantes para el curso narrativo. Si bien esta caracterización no pretende ser estricta, es posible notar una evolución en ese sentido en obras posteriores. Ya en *Nadie nada nunca* se asiste a la dilución y a la inaprehensibilidad de los diálogos desde un punto de vista convencional. Antes, en *El limonero real*, la discusión de Salas el músico con el otro Salas acerca de si la inundación del '60 fue más importante que la del '5, es un excelente exponente de la doble elección a la que se hacía referencia en líneas anteriores: materiales imaginarios locales con actitudes narrativas que se piensan como continuadoras de las predominantes en el siglo XX: Joyce, Kafka, Borges y otros antes citados.

También la poética de Saer se encontraría acompañada por caracteres de sus obras iniciales, que poseyendo cierta dimensión en un principio, muestran ahora su peso con la producción posterior. Así, la particular y sutil clasificación perceptiva de Pancho en *La vuelta completa*, no puede sino verse, en ciernes, como el modelo sensorial y representativo que elegirá después el narrador de libros posteriores. Modelo ya constituido ejemplarmente en el relato *La mayor*, que admite ser leído como declaración de principios de la poética propuesta por Saer: hiper-realista a fuerza de no permitirse o no poder ser realista, meticulosamente condensado hasta el punto de ser lírico.

Esta complejidad y precisa conformación de la narrativa del autor, no deja por cierto de cuestionar los intentos de aproximaciones críticas que la reduzcan: ni material estilizado apto únicamente para decodificaciones, ni creación tardía a partir de tendencias en algún momento dominantes en Europa, ni producción que pueda ser dividida y definida certeramente en etapas. Construida casi toda ella fuera del país, la obra de Saer es una propuesta poética de alternativa que posee y reivindica su espacio natural de ocupación dentro de nuestro sistema literario. Su misma excentricidad y automarginación han hecho que entre por la ventana, su contundencia poética y estética quizá habrá de fundar en el país cierta descendencia de sorbrinos.

S. R.

¿Cuál es, desde el exterior, tu visión o expectativa de la cultura argentina en este momento?

En primer lugar, yo no creo que un escritor pueda tener necesariamente una opinión válida sobre la cultura, en la medida en que ésta sería una especie de fondo objetivo que exigiría un estudio objetivo. No creo que el escritor sea la persona más indicada para hacerlo, no creo que haya una solvencia especial en el escritor para hablar de la cultura. El artista trabaja con un material que a posteriori puede transformarse en cultura, que puede pasar a integrar ese fondo objetivo, pero el artista nunca sabe. Justamente, para poder ejercer plenamente su arte tiene que sustraerse un poco de la cultura, hay una dialéctica entre ese fondo objetivo que estaría dado por las formas que, en general, el artista tiende a transgredir, y su propio universo pulsional.

Adorno dice que la presencia de lo social-cultural está signada por la negatividad...

Creo que estás aludiendo a *Lírica y Sociedad*. Hay que ver qué es la negatividad. Pienso que no necesariamente puede estar signada por la negatividad, se puede hacer buena literatura con cualquier tema, aun con la cultura, con los temas más sociológicos. Por ejemplo, hay ciertos textos cuyos temas son justamente producto de una especie de dialéctica metafísico-sociológica. El ejemplo más patente es esa trilogía de *Estados Unidos* de John Dos Passos, un libro extraordinario donde hay un conflicto entre lo histórico y lo ontológico, todo el texto es de orden histórico y el trasfondo es de orden ontológico o metafísico. La tesis de Adorno sería lo contrario, es decir que la poesía lírica de un determinado momento implica lo social en su negatividad, o sea que el hecho de atribuir tanta intensidad a una experiencia lírica donde lo social no aparece, supone ya una cierta presencia de lo social.

Cuando, por ejemplo, Séneca dice que para un estoico, el mundo podría venirse abajo y a él no se le movería un pelo, en realidad está diciendo: el mundo es terrible; está describiendo por omisión toda la imposibilidad del mundo y mostrando que tiene esa característica: mantenerse invariablemente frente a esa multiplicidad agresiva del mundo. Pretender que se puede vivir al margen de la sociedad es totalmente absurdo. Lo que quiero decir es simplemente, que el escritor no reflexiona necesariamente sobre la cultura. Me imagino mal a Van Gogh reflexionando sobre la cultura, sí lo veo reflexionando sobre la pintura y lo mismo puedo decir de Kafka que pensó mucho sobre la cultura judía, sobre la lengua alemana. Eso no quiere decir que no se reflexione, se reflexiona siempre, pero el escritor, en tanto que escritor, que artista, se abandona un poco más a cierto universo pulsional. Yo he dicho muchas veces que mis opiniones políticas no difieren de las del señor de enfrente, que no porque yo sea escritor voy a tener mejores opiniones políticas. Gide decía que con los buenos sentimientos no se puede hacer más que mala literatura. Para mí, lo único que cuenta son los libros; todo lo que los escritores pueden opinar tiene que aparecer mediatizado, formalizado en los libros. Si no, forma parte de lo que Platón llama la doxa y toma Barthes después. No sé por qué Borges va a tener más derecho a opinar

Bibliografía:

- *En la zona*, cuentos, 1960.
- *Responso*, novela, 1964.
- *Palo y hueso*, cuentos, 1965.
- *La vuelta completa*, novela, 1966.
- *Unidad de lugar*, cuentos, 1967.
- *Cicatrices*, novela, 1969.
- *El limonero real*, novela, 1974 (traducida al francés).
- *La mayor*, relatos, 1976.
- *El arte de narrar*, poemas, 1977.
- *Nadie nada nunca*, relato, 1980 (traducida al francés).

sobre la guerra de las Malvinas que el mozo del bar de enfrente, cuando su acceso a la información es igual, su perspicacia política puede ser muy semejante.

Tengo opiniones sobre la cultura argentina, por supuesto, pero no pueden ser avaladas por mi trabajo de escritor. En ninguno de mis libros, los temas culturales o políticos o incluso teóricos están ausentes y eso forma parte de mi propio universo pulsional, pero no veo que sean motivo de jactancia. Porque si hubiese escrito sonetos sobre la forma de alguna señorita, y fueran buenos sonetos, sería igual. Un artista no tiene que anteponer el contenido como prueba de valor, tiene que demostrar que es artista. Esto se ve claramente en la pintura y en la música, no creo que los tangos comprometidos sean mejores que los de Castillo. El tango "Pan" no es mejor que "Malena".

Estás respondiendo a una pregunta que estaría como tácita, el compromiso del escritor en su literatura. Hace bastante que estás en Francia, entonces la pregunta sería: vos como escritor, docente y ensayista, ¿cómo ves desde allá y desde el 67 para acá el campo cultural?

En Siglo XXI me pidieron un ensayo que finalmente no se publicó. Se iba a llamar *Argentina hoy* y allí yo trato de ver cuáles son las líneas más importantes en la literatura argentina y de mostrar cuál es, entre todas las que se dan, la que presente el conflicto más grande, más específico, que se da solamente acá y a lo mejor podría darse en toda América Latina. En Francia, por ejemplo, puede haber conflicto entre realismo o literatura fantástica y entre vanguardia y tradición. Acá, en cambio, hay uno que es específico y se da entre vanguardia y populismo. El populismo es una cosa típicamente argentina y yo diría latinoamericana —a lo mejor después podemos empezar a recortar y a identificar el populismo argentino con el integrismo musulmán en Irán—, es una ideología muy emocional, signada por cierto tipo de irracionalidad, hay una especie de entelequia: el pueblo nunca se equivoca. Son exámenes de la realidad que no poseen ningún tipo de prueba y que están contra toda evidencia científica. Por otro lado, está la vanguardia que tiene su aspecto positivo y su aspecto negativo. Positivo en la medida en que todo arte tiene que ser de vanguardia, tiene que transformar continuamente sus medios y negativo en la medida en que es reflejo de una especie de dependencia cultural. Todas las vanguardias europeas tuvieron su su cursal en la Argentina y éste, que es un conflicto típico, se ha agudizado en los últimos quince años. He escrito dos poemas a Eva Perón pero no desde una óptica populista, considero que me tocaba personalmente. De su vida me impresionaba que fuera el gran faro ideológico de los desamparados del mundo entero, lo que ella decía era una mezcla de cosas disparatadas y delirantes. Que le hayan puesto un soporte de yeso para llevarla a la manifestación, que el pueblo le haya insistido tanto, que aceptara... Este tipo de cosas me parece que son muy impresionantes y han pasado acá. Pero lo que yo quiero decir es que hubo una inflación de tipo teórico del populismo típico de esos años y que eso sí exige un análisis de tipo ideológico.

Además, hay otro problema con la cultura, uno no puede saber qué es a priori. ¿Cómo saber si la gauchesca o los neoclásicos eran la cultura? Ahora sabemos que era la gauchesca. Se puede ser la cultura por los caminos más opuestos, porque la gauchesca es la cultura argentina pero después, a fines de siglo es el modernismo que está en las antípodas, lo que representa un aspecto importante de la cultura.

En este marco, ¿qué expectativas tenés respecto de la circulación de tus libros?

Una de mis normas fundamentales es que los libros tienen que circular solos. Yo soy muy escéptico. Si me dicen que tal escritor vendió 20.000 ó 50.000 ejemplares, me parece muy bien si eso circuló solo. Ahora, si yo voy a montar una empresa para lanzar mi próximo libro, voy a ocupar —en el sentido militar del término— los medios de difusión, voy a hacer creer antes de que salga que es el mejor, y ese libro se va a ver en todas las librerías... bueno, eso es un fenómeno de orden sociológico, de puro mercado que no tiene nada que ver con la cultura, con la estratificación de la cultura que tiene otro ritmo, otro tiempo.

Cuando vemos lo que ha pasado con la gran literatura del siglo XX, nos damos cuenta de que el reconocimiento de casi todos los grandes escritores viene después, y que mientras ellos escribían había un olvido. A Faulkner le dieron el premio Pulitzer después de

cinco años de haber ganado el Nobel. Ni hablar de Svevo ni de Borges.

En cambio Martínez Estrada, a quien sabemos respetás mucho, tiene otro tipo de colocación, sin ser un hombre atado al mercado tiene otra idea de sí mismo y de su misión.

Por supuesto, es lo contrario de un hombre sin cualidades en el sentido de Musil. Es el hombre que cree que tiene una misión en la sociedad, repleto de cualidades. Su primera reflexión era acerca de la realidad inmediata, la política, y él era un reformador, estaba en la tradición sarmientina del maestro. Yo, por mi parte, no tengo ningún mensaje para la juventud.

Los escritores, ya sea al reivindicar su lazo con la sociedad o al afirmar su independencia, ¿no están recogiendo imágenes que a su vez la sociedad les propone?

No sería difícil que estemos imposibilitados de escapar a la determinación social, pero no puedo aceptar totalmente ese argumento por razones de orden filosófico progresista, porque si esa determinación es absoluta desaparece la dialéctica histórica.

Recién hablábamos de tus expectativas de circulación, las dedicatorias de tus libros, ¿suponen la elección de un determinado público lector?

Adolfo Prieto fue de las primeras personas que leyó *A medio borrar* porque lo escribí en el 71; Noé Jitrik intervino para que el libro que iba a salir en España saliera en Siglo XXI en México; somos viejos amigos y por eso se los dediqué.

Pero, el que lee no lo sabe.

Hay una cierta línea, a pesar de que no estoy de acuerdo con todo lo que hacen Noé y Adolfo, siempre hay ciertas disidencias que yo reivindico. Dentro de la cultura yo elijo, también he dedicado un libro a mi mujer y tengo otros amigos, siempre la primera causa de una dedicatoria es de tipo emocional, afectivo.

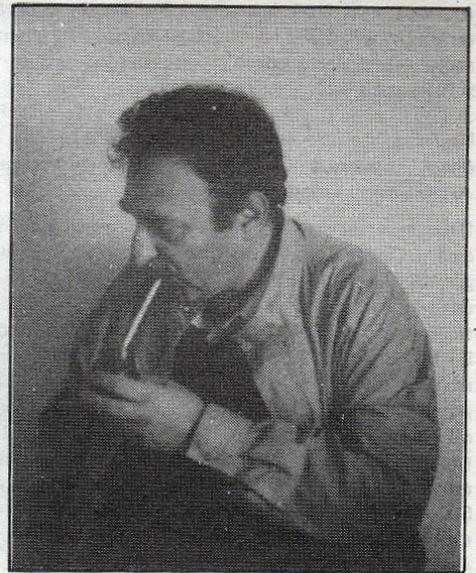
A esta altura de la charla resulta casi inevitable hablar de influencias, aunque no sea nada original. ¿Aceptarías que las tuyas son Faulkner y el objetivismo francés?

Faulkner sí, absolutamente; soy un hijo suyo, como toda la literatura latinoamericana. En cuanto al objetivismo francés, allí hay otro problema. Lo que no acepto es la etiqueta de objetivista. El término ya me parece sospechoso, ¿por qué podemos hablar de Natalie Sarrate como de una objetivista? En ella, todo el mundo es subjetivo. Lo que no acepto es que cada vez que no se escribe como Beatriz Guido se sea objetivista. Si nos ponemos a ver, todos eran un poco realistas en la época del realismo, había un espíritu de la época.

¿A pesar de no aceptar la etiqueta de objetivista, admitirías la influencia de Robbe Grillet?

Lo respeto muchísimo y estoy dispuesto a aceptar un cierto parentesco, no en *La Mayor* como se ha dicho. Se ve bien en esa nota que sacó "Punto de Vista": es Pavese lo que anda flotando. Pero estoy dispuesto a aceptar la influencia de Robbe Grillet porque íntimamente sé que podría formar parte de mi desarrollo pulsional. Para mí, las influencias son esos escritores que se incrustan en uno y a través de los cuales se empieza a ver el mundo. Cuando me siento mal y siento que no puedo escribir, me pongo a leer a Faulkner, a Borges, Pavese o Kafka, nunca me da por leer a Robbe Grillet, jamás. Tengo también una enorme influencia de Virginia Woolf; me lo dijo mi traductora a propósito de *Nadie Nada Nunca* y es cierto. Me gusta enormemente y es del período pulsional. Pienso que mi formación viene de los años 62, 63, y después he descubierto escritores excepcionales que me han marcado y modificado pero son muy pocos y no son los objetivistas. Porque la teoría del nouveau-roman, la teníamos en Santa Fe, reflexionamos teniendo en cuenta los modelos de la narrativa y con los ensayos de Borges "El arte narrativo y la magia". Ya estaba todo eso, estaba Macedonio.

En relación con las influencias, quería preguntarte con respecto a una ponencia tuya que hay en el Seminario sobre Felisberto Hernández. Allí, al caracterizar su narrativa, me parece ver como un sesgo de poética.



Sí, es cierto. Algún día me decidiré a publicar mis trabajos teóricos, ensayitos breves sobre todo aquello que podría contribuir a mi formación. Escribí uno acerca del Coloquio de Cerisy y sobre nouveau roman. Es una crítica a las posiciones teóricas de Robbe Grillet. En Butor hay una forma de evolución, no escribe más novelas. El centro es siempre el mismo: la novela, la crisis de la novela. Para mí no es una crisis, tengo una teoría: hay una oposición entre novela y narración. El último ensayo que escribí se llama *Borges novelista*. Digo que Borges es novelista porque no escribe novelas. Lo coherente es no escribir novelas, escribir novelas que sean narraciones.

Cuando se habla acerca de a partir de qué se escribe, cuáles son los escritores que pueden ser productivos para la conformación de una literatura, habría que pensar al mismo tiempo que se escribe contra alguien. ¿Cuáles son en tu caso esos "en contra"?

Creo que escribo contra Borges en la medida en que su influencia ha sido para mí tan grande, reconozco todo su genio, pero también sus limitaciones. Lo que Borges no puede hacer es lo que nos ha dejado a mí y a todos. Escribo contra Borges en la medida en que trato de tener un universo que tenga su misma autonomía y su misma intensidad, que puede ser equiparable pero no comparado.

Por ahí se me escapan cosas de Borges, en el último libro aparece la palabra "irrealidad", sé que es uno de mis temas pero yo tengo que decirlo de otra manera; hablo de ese tipo de elaboración formal.

David Viñas hablaba de otra manera de escribir en contra: la literatura como venganza. En ese sentido, escribo contra mucha gente que creo que bastardea, es tonta, es doble, no tiene una línea ética ni estética porque vende todo eso como literatura a la gente.

Otra forma de escribir en contra ¿sería escribir contra Buenos Aires?

No, no. Borges y Arlt son escritores de Buenos Aires. Entre el 52 y el 55 yo había leído prácticamente toda la poesía argentina y el primer novelista que leí seriamente y que me produjo un gran impacto fue Arlt, a quien le tengo un gran respeto, del mismo modo que a los poetas de Buenos Aires. Les aseguro que esa distinción entre Buenos Aires y el interior, personalmente, nunca la sentí. Uno al final se pone a coquetear, pero eso son compadreadas...

Ustedes tenían teorizado, en el litoral, el hecho de que había una flexión santafesina en la literatura nacional.

Eso vino después. Nosotros considerábamos que la literatura tenía que tener un cierto nivel y nuestros modelos no eran porteños, había algunos que sí, Borges por ejemplo, pero tampoco eran del interior, eran de Praga o del sur de Estados Unidos.

Que no eran del Interior, no cabe duda, pero pareciera que a comienzos de los años 60 en que aparece una literatura porteña e incluso de circulación nacional signada por el compromiso, ustedes tienen una inflexión más formalista.

Estás hablando de algunos de mis dedicados, del grupo Contorno, pero estaba también *Poesía Buenos Aires*. La primera discusión que

tuvimos con Noé fue sobre Borges, él estaba en contra y Adolfo también. En 1960 cuando apareció *El Hacedor* dijimos que era el mejor libro y eso costó, todavía era el escritor reaccionario, oligarca y todo eso.

Hablabas de que escribís contra Borges, ¿con quién escribís? Quiero decir, ¿con qué literatura de la que se está produciendo hoy en la Argentina te vincularías?

Digo que escribo contra Borges por problemas míos, no de él. Es una lucha denodada porque está muy próximo y su influjo es muy grande. Cada vez que lo leo digo: "no me va a gustar", y me gusta cada vez más. ¿Con quién escribo yo? De los argentinos del presente, los dos escritores con los que pienso puedo dialogar son Antonio Di Benedetto y Ricardo Piglia. *Respiración artificial* es la única narración argentina de los últimos tiempos que me interesa discutir porque presenta seriamente los problemas narrativos: cómo entrar en relación con lo real, cómo resolver problemas de referente, de tipo gnoseológico, epistemológico, no macanear, no decir "me encontré con fulanita y la quiero mucho y somos guerrilleros los dos". Son todas nociones que hay que poner en tela de juicio. Lo real es espeso. Creo que el libro de Piglia se iba a llamar *La prolijidad de lo real*; también seguramente no lo puso porque dijo: "No, a ese viejo tengo que sacármelo de encima".

¿Has seguido escribiendo poesía? ¿Cómo es esa vinculación poesía-narración?

Por supuesto que sigo escribiendo poesía. Mi viejo proyecto es escribir una novela en verso (Borges dice que un escritor juzga a los otros por lo que han escrito y se juzga a sí mismo por lo que piensa escribir).

Cuando hablábamos de influencias, iba a dar otros nombres y no lo hice porque eran todos poetas. Leo muchos más poetas que novelistas, a mí no me interesa la última novela que salió de Fulanito, sé más o menos que va a contar una historia, en cambio sí me interesa leer un libro de poemas porque ahí no se puede trampear. La poesía del siglo XX, en el grueso de la producción, se ha planteado más radicalmente que la novela, la relación entre la palabra y la realidad. En la novela existe la confusión de creer que todo lo que pasa en ella es verdad; esa desconfianza con respecto al lenguaje... Por supuesto que sólo referido a los grandes escritores y en muchos de la manera más púdica posible, porque podemos decir que la escritura de Kafka es prácticamente blanca, no así en el caso de Joyce, sí en Svevo y también en Musil que parece un escritor muy tradicional pero en el que el mundo se va espesando, espesando y alcanza una densidad extraordinaria. Y bueno, los poetas han hecho eso. Cuando aparece en 1922 *La tierra baldía*, la cosa del collage, la aparición de nuevos lenguajes no prestigiados literariamente, todo eso ya estaba hecho antes, en los imaginistas ingleses y americanos de los años 10, los italianos, Ungaretti, por ejemplo, esa búsqueda de una gran condensación.

De todas maneras, ¿no te parece que hay una tendencia en la literatura latinoamericana hacia una tematización recurrente?

No les puedo creer a los que quieren escribir la gran novela de América porque no tiene nada que ver con nada. Puede ser un gran acto patriótico, encomiable, pero separado de la problemática específica de orden epistemológico, gnoseológico y antropológico de la literatura.

Kafka podría haber escrito una novela con los cuentos de la tradición humorística de los judíos de Praga, pero no tiene nada que ver con el problema de la producción literaria. Ese humor judío de Praga aparece también como una inflexión más dentro de un universo que es totalmente autónomo y que es una propuesta de orden antropológico, casi gnoseológico que es para mí el viejo problema de orden perceptivo: la distinción entre el sujeto y el objeto. Este problema atraviesa todos mis libros y cada vez más en *Nadie Nada Nunca*, particularmente. Entonces, escribir una novela para demostrar la heroica resistencia del pueblo latinoamericano contra el imperialismo, no; cuando yo quiera enterarme de esas cosas, voy a leer los ensayos históricos.

Esa preocupación por la distancia, el abismo entre la palabra y la cosa, me hace acordar de un ensayo de Jaime Rest en el que expone su teoría de Borges nominalista.

No lo conozco, pero me alegra muchísimo lo que me acabás de decir,

me voy a poner a leer ese trabajo de Rest porque es exactamente mi tesis en *Borges novelista*. Borges dice que a nadie se le ocurriría autodenominarse aristotélico porque todos somos aristotélicos, ya no hay más platónicos, es decir todos somos realistas. Ya no se pueden escribir novelas realistas porque todos somos nominalistas.

Cuando vos participabas en la Escuela de Cine, ¿existía la formulación de una estética? Nos gustaría que recrearas un poco aquella época.

Había dos corrientes en el Instituto de Cine: la corriente Birri y la anti Birri. En esta última estaba Hugo Gola que me hizo entrar a mí después. La corriente Birri es populista. Había otra, de gente de izquierda que tenía verdadera formación marxista. Había sí, una cosa muy discursiva. Nosotros no queríamos *Los inundados* porque es un filme eminentemente populista; sí queríamos el *Tire Dié*. Se crearon problemas, la cosa era de tipo teórico pero llegó un momento en que se exacerbó profundamente.

Volviendo a tu literatura, hay algo de lo que no hemos hablado y que no es de ninguna manera indiferente. Me refiero a ciertas reiteraciones temáticas que creo sería irresponsable no registrar. ¿Qué pensás vos de ellas?

Creo que como dice Pavese, lo que define a un escritor es un poco la monotonía. Cuando te ponés a ver, por ejemplo, la obra de Kafka, las reiteraciones temáticas están ahí; lo que pasa es que se ve la obra entera y nadie te está criticando que escribís siempre lo mismo. Pero también hay otra cosa: la de retomar. Está la cuestión del tema con variaciones, de la variación en el sentido prácticamente musical del término. Y creo que ahí, en ese tipo de repetición, coinciden justamente, un movimiento pulsional y un movimiento de estructuración formal.

En un reportaje que se te hizo para "Unomásuno", decías que había en tu obra como un núcleo productor, de ninguna manera formal, sino un núcleo experiencial alojado desde hacía 20 años.

Sí, un núcleo que no sé dónde está. En este sentido hago relaciones con cosas pulsionales. En *El limonero real* está la cuestión del cordero, por ejemplo, y el viejo que se atraganta con el pedazo de carne, la identificación del cordero con el hijo. *El entonado* es una historia en una tribu canibal y en *Nadie Nada Nunca* está todo el tema de la carne y el matadero; también juego un poco con la fundación de la literatura argentina, pero el por qué de esa elección, no lo sé.

Sin embargo, dentro de la literatura argentina, sos un escritor de muy aguda percepción, imbuida de cierta materialidad, de una cierta sensorialidad.

Pero no puedo decir mucho de todo eso. Es de orden pulsional y uno más o menos elabora pero no alcanza a controlar; muchas veces me doy cuenta después de que he escrito lo mismo. Hay una cosa que es deliberada y es una de las que más me cuesta, me refiero a ampliar el registro del realismo a través del lenguaje. Porque romper con los estereotipos me parece más importante que jugar con ellos, es casi un juego frívolo. Romper, en cambio, es mucho peor. Hay una cosa que me ha asombrado profundamente y que encuentro podría ser el fundamento de mi estética en este momento. En uno de los prólogos de Sade —no es para mí un gran escritor— creo que hay en su obra un testimonio antropológico muy grande (y puedo decir que en *Nadie Nada Nunca* me parece que queda demostrado que lo de Sade merece ser revisado), en un prólogo, no me acuerdo ahora de quién es, si es a Justine o a Juliette, se dice que esas obscenidades que hablan sus heroínas cobran un registro particular cuando las imaginamos en boca de la Julieta de Shakespeare. Me parece que es tan justo eso... Es decir, me parece que amplía nuestra percepción del mundo, y nos hace romper ciertos estereotipos. Y a mí me gustaría poder hacer eso, me gustaría poder decirlo todo. Pero todo de tal manera que esté encastrado como es en la realidad: decirlo todo pero mediándolo formalmente.

Como una nueva metáfora.

Claro, eso. Una nueva propuesta antropológica de orden global sobre lo que es el hombre: eso es lo que yo quisiera hacer. Por eso digo "tetas" en vez de decir senos, porque nadie dice senos, todo el mundo dice tetas...

Con respecto a esto, en relación con el lenguaje, ¿cuál es la situación

para alguien, que como vos, hace tanto que está en Francia? ¿Cómo es el contacto con esa materia prima?

Bueno, yo creo que en mi literatura no se plantea mucho el problema, porque es bastante neutro finalmente. Prácticamente en *Nadie Nada Nunca* casi no hay diálogos. El diálogo es un procedimiento que se me volvió sospechoso, porque va saliendo como agua de manantial: "hola", "¿qué tal?", "Buenas tardes", "¿Cómo te va?" "te quiero"... Hay que explicar un poco más, ya se dijeron, ¿para qué escribir otra vez eso? Aunque creo que una de las razones por las que yo quiero venir periódicamente es ésta: la lengua. Menos por no querer ser anticuado en mis expresiones que por no perder mi flexibilidad lingüística; si yo quiero decir cosas complicadas o complejas, necesito este contacto con la lengua que voy a manejar. Cuando me doy cuenta de que hay cosas que las puedo decir mejor en francés que en español, me digo: "hay que hacer una cura": Me pongo a leer a Borges, no hablo más en francés, me la paso con mis amigos argentinos. Entonces empiezo otra vez a poder imaginar. Pienso que el mismo problema tendría en España o en el Uruguay, incluso. Pero en España es mucho peor porque allí los conceptos no son los mismos que en Argentina. La problemática cultural no es la misma. El otro día le preguntaba a un amigo lingüista "¿pero, al final, qué es una lengua?", y me decía: "una lengua es un término medio imaginario entre varios dialectos" y una lengua literaria es un poco eso, con el agregado del dialecto personal.

Esa lengua literaria, a partir de esa recurrencia temática que antes comentábamos, parece poseer las condiciones de autoescribirse sucesivamente. ¿Cómo se ha ido modificando en tus textos? ¿Cuál es tu sensación respecto de esto?

Creo que uno de mis objetivos era, no sé si lo he logrado, crear una lengua autónoma y bastante reconocible, que fuera coloquial, sin ser puramente transcritiva, que tuviera intensidad poética, en el sentido de que sea iluminadora, iluminante. Poetizar significa hacer y hacer en literatura es crear un mundo autónomo, un microcosmos en el cual esté el macrocosmos. Las obras de literatura son como una especie de sistema planetario: la atmósfera es diferente en Venus, como en Kafka y en Faulkner, pero hay una cosa en común.

Habiendo de órdenes, ¿cuál sería tu reflexión acerca del peso del azar que hay en cierto sector de tu obra, especialmente en *Cicatrices*? ¿Cuál es tu concepción del juego?

En realidad, el azar es un tema de reflexión de tipo matemático, de tipo metafísico. Si vos me preguntás qué es lo que realmente pienso del juego, te digo: para mí el juego es una neurosis, una forma de relación neurótica con el mundo, como toda conducta repetitiva. Pero en determinado momento traté de transformarla en sistema, en metáfora de explicación del mundo. Pensé que si el mundo puede explicarse a través de tantas cosas por qué no explicarlo a través del juego de punto y banca.

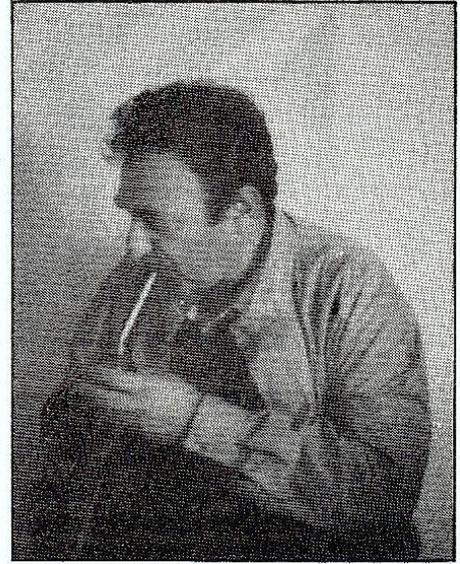
Eso es muy borgiano también.

Sí, exactamente. Pienso que en la parte está el todo, me parece evidente. También es un pensamiento de orden estético, gnoseológico, casi religioso diría. Es decir, bastaría entender un objeto... Si yo sé lo que es una mesa, sé lo que es el mundo, si alcanzo a percibir esta mesa en su pura objetividad y percibirme a mí mismo como sujeto perceptivo, si puedo hacer toda la cadena con un solo objeto, puedo hacerlo con el universo entero, entonces después quedarían pequeños problemas clasificatorios.

En el reportaje que antes mencionábamos, vos hablás del exilio, en otro lado dabas una definición de patria; me gustaría que retomaras eso que vos llamás la zona, la fidelidad, el asedio continuo a algo que pertenece a la memoria.

En ese reportaje, digo que hay tres tipos de exilio: uno es el exilio político o coyuntural. En cierto momento, hay una situación adversa y la gente se tiene que ir, porque si no pelagra su vida o sus bienes o su integridad psicológica. Es muy triste, muy doloroso. Después hay otro tipo de exilio, propio de nuestro tiempo, que consiste en un extrañamiento frente al mundo o una especie de exilio cuando no se comparten los valores globales de una sociedad, así uno puede ser exiliado en su propio país.

En cuanto a la palabra patria, yo no soy nacionalista. Creo que todo tipo de determinación de orden nacionalista, conduce al horno crematorio. Cuando se dice que los españoles son todos así, los fran-



ceses de tal modo o los argentinos de otra, no encuentro ninguna distinción, hay distinciones que son mucho más determinadas; es decir para mí la palabra patria es una abstracción y considero que mi patria son mis recuerdos, lo que es mi experiencia. Cuando uno está en el extranjero, no sabe si extraña su patria o su juventud; es una especie de agoría, no podés resolverlo nunca. Entonces vengo acá, ahora y no sé, me tendré que ir a Santa Fe y voy a ver. Y me voy a sentir a lo mejor, igual que en París, y lo que yo creía que era mi patria era la memoria.

En relación con esta "zona" a la que tanto recurrís en tu obra y en esta charla, es casi obvio asociarla a la figura de Juan L. Ortiz.

Sí, yo conocí a Juanele en 1956 y Gola mucho antes. Juanele era muy amigo nuestro, nos veíamos con frecuencia, él venía a Santa Fe, o dos o tres veces por mes nos tomábamos la lancha y nos íbamos a pasar la tarde a su casa.

¿Es un caso atípico el de Juanele en la poesía argentina y latinoamericana?

Considero que es un caso atípico por su percepción del mundo, por su personalidad. Pero no me parece que su marginalidad sea mayor que la de otros poetas, que bueno, son más conocidos, se habla más en "La Nación" pero no son más leídos. La poesía es poco leída excepto Neruda, que vendió uno o dos millones de *Veinte Poemas*; pero *Residencia en la tierra* es un libro muy discutido todavía, y me parece su mejor libro desde luego. Vallejo también fue muy leído, pero, ¿lo es tanto ahora? En Francia, por ejemplo, hoy se lo ignora totalmente.

¿Allá enseñás Literatura Latinoamericana?

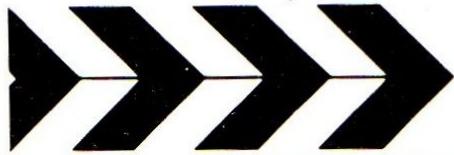
Literatura argentina. Algunas veces tengo que dar escritores latinoamericanos también: Feiisberto Hernández, el primer Neruda, Vallejo, Darío, algún otro. Trato de hablar de escritores que me gustan para que se me haga más llevadero porque no tengo ningún talento pedagógico.

¿Volverías a vivir acá?

Sí, yo volvería, pero no creo que pueda hacerlo. Es decir, mi proyecto desde hace años es poder vivir en los dos lados al mismo tiempo. De todas maneras, siempre viví entre Rosario y Santa Fe, entre Rennes y París, de modo que podría vivir perfectamente entre París y Santa Fe.

MONICA TAMBORENEA / SERGIO RACUZZI

Participaron del encuentro: Beatriz Sarlo, Alicia López, Víctor Pesce, Carlos Mangone y Jorge Warley.



CINE BOLETIN

El lugar para informar e informarse de lo que pasa en el cine; secciones de Latinoamérica, Super 8, artículos técnicos.

10 números anuales.

CINEBOLETIN - Casilla de Correo 3258 - Correo Central (1000) Capital Federal - República Argentina.

PUNTO DE VISTA

Año VI

Número 18

Julio 1983

REVISTA DE CULTURA

Artículos:

Dossier: Cultura e identidad nacional

Reportaje a T. Halperín Donghi

Notas bibliográficas

Suscripciones

Argentina, un año: \$a. 30

Exterior, seis números: u\$s 25 (envío aéreo)

Correspondencia, cheques, giros:

Beatriz Sarlo, Casilla de Correo 39,

Sucursal 49 (B), Buenos Aires, Argentina

CENTRO EDITOR DE AMERICA LATINA

Distribuirá en librerías, durante agosto y setiembre, los próximos títulos incluidos en su colección de literatura argentina Capítulo / LAS NUEVAS PROPUESTAS:

Los cuentos de Fray Mocho. Historias de jubilados, de L. Ordaz; Antología personal, de E. Bayley; Peregrinación de Luz del Día, de J. B. Alberdi, Para romper el silencio, de R. Alonso; Ejércitos imaginarios, de R. Fogwill, y Bajo Palabra, de J. Manzur.

EL PORTEÑO

Diseñamos un hábito.
Tenemos espacio para dar voz a las comunidades aborígenes, a las culturas marginales, para la ciencia y la tecnología, para las costumbres y los viajes, para el placer, el arte, la literatura, la psicología, el diseño, los personajes y los problemas del país y del mundo.

Diseñamos un hábito diferente.



El Porteño lo espera
en la esquina, en su quiosco,
el primer viernes de cada mes.

SUSANA CHEVASCO **Tres poemas**
y una crítica JUAN CARLOS MARTINI REAL

BAILEMOS MAZURKA

ella
 tan
 Mona Lisa
 rosaté
 tísica
 pura cáscara
 nápalm en el mapa
 gigante ponedora
 cien millones huevecillos
 crucifica para
 póstumos adornos de pollera
 ya canta
 o baila
 obscena
 se finge estrella
 tormenta de niñas muertas
 que no cante la gigante
 que no baile la gigante
 ah como finge dos fusiles
 comarca de iris y rata
 sola por el mar resopla
 nadie duerma si ella canta
 pepermín ajó de
 Bangladesh a Guatemala
 similares en el caribe
 mal de ojo NANA
 esqueleto en larva
 y se tapa con la sábana
 ella
 tan
 Mona Lisa
 pero no
 Gioconda
 piraguas de viento por
 aguas mansas
 siempre viola a la muchacha
 como quien no quiere la cosa
 de yapa ahoguemos al gato.

SUSANA CHEVASCO: 1941, porteña. Obtuvo Mención en el último Concurso Coca Cola. Participó, en 1979, en la Antología TALTRIANA y, recientemente, en la Edición Especial de XUL, Un Nuevo Verso Argentino. Los presentes poemas pertenecen a su libro Versión de Mambrú, de próxima aparición.



poesía

LA MANSALVA

navaja epiléptica de lutos cortesanos
volvía del vaho la carbonera con cabellos de bórax
y naipes de espesura gitana
hipnótico catafalco tiza

SERPIENTE SERPIENTE

crepitantes en pulmón arenoso
saquear las razones para morir en rima
la santa inquisición piadosísima
a no cantar ave maría
mordiscos asedian
seca sal

SERPIENTE SERPIENTE

que feudos de deseos daga
duna el capricho pajarito
ciénagas a buscar cunas
como yacimientos peligrosos
ciruela y vidrio
elixir perdido de fiebres

SERPIENTE SERPIENTE

cómplice carrousel de mascarita
caballito sube y baja
la sortija coágulo

los niños

con una magnum 44 es suficiente
balero en ojo tuerto
disparar diente de leche
por constelaciones ojeras
la trenza aterida

inermes

SERPIENTE SERPIENTE

girando

un bebé asesino

era esa tardecita
de azul ajeno picasso

girando

VERSION DE MAMBRU

en que quedó calesita
mil vueltas
papá chupetín
infancia invisible
de inagotable muselina
sobreviven crujidos de diluvios
espantada nena fotografía sepia
espejo para atrás

1941 nacimiento

gestos de guerra

siglos duran

sin saber

la nena comiendo piedad piojosa
de humanidad violentada
acaso sollozos de continentes lejanos
escenario de escombros

pero si bicicleta y chocolate

oh ciudades carcomidas

donde un vaho

traga gestos de fango

memoria de helado y vainilla

siestas dispersas

nena canela

en documentos de certeza

rincón ignorante por

imperceptibles horrores

ante gorriones de barrio

ruedan

arcas de lamentos

maleficios de lluvias

por desenfrenado aliento

toro derrumbado

en nubes vencidas

matanza en el saqueo de los huesos

ambigua vida nena

hechizos la muerte

por antiguos esqueletos

no conoce jaulas

desnudas de luna

sino delantal almidón

comiendo

fervorosamente

ángeles implacables

a pesar

de llantos mortales

mamá caricia de pájaro sopa

LA POESÍA COMO DESENVOLVIMIENTO DE UNA CAUSA IMPERSONAL

J. C. MARTINI REAL

La poesía de Susana Chevasco repara en residuos, en filosos fraseos de un inventario en donde cada fragmento se eriza o se expone como una cuestión personal en busca de una causa impersonal. Por eso instrumenta, esboza un discurso del "yo" que niega la conciencia del "yo", quita, toma o retoma del poema en blanco de Mallarmé toda la poesía anticonvencional, mediante caracteres que a manera de flashes van imbricando la figura del poema: trama de versos flotantes, con pocos encabalgamientos, casi ninguno, fracturando continuamente lo semántico y lo sintáctico, como si a cada salto pretendiera romper con ese "logos" denunciado por Jacques Derrida y que transita, huella tras huella, como el alma mater de la escritura occidental, desde Platón hasta la fecha.

Entre otros matices e interrogantes diversos, los textos de Susana Chevasco recuestionan, pues, ese ilusorio referencial que opera bajo los mecanismos de la analogía: es decir, la irrisoria ficción de la racionalidad que deposita su "buena fe" en lo comparativo y que se vanagloria de repartir "sentido común" a todo el mundo (dicho por Descartes, redicho hasta la exaltación). Nada menos que la causalidad, sin eufemismo. La que habla de una lengua como una bolsa de sinónimos. La que requiere de una "causa" para encasillar un "efecto" (jamás sospechado o puesto en duda como síntoma). Digamos: la peste de una historia demasiado conocida que admite la verosimilitud de un registro escritural, para justificar lo establecido —lo dado por hecho— como un orden y el orden como una irrevocable sentencia de ley.

Frente a los discursos persuasivos —aun los fantasmales y los que Freud distingue como identificatorios del "yo" y el sustitutivo del ideal del "yo" por el objeto, diría los de las pequeñas y grandes instituciones, más que modelos, discursos que persuaden al fin—; frente a la variedad de registros persuasivos que afronta la especie humana en la sociedad contemporánea, el discurso poético se debe a una pertenencia de rebeldía. En los textos de Susana Chevasco, la imagen —aún mal encarada por la lingüística, siempre estudiada como visual, acaso a merced de una semiología que Saussure privilegió más allá del lenguaje— requiere al menos de una somera explicación. Y es que la imagen poética derivada de Rimbaud (vaya ejemplo de fractura epistemológica) y que Susana Chevasco reelabora en la formulación de su poesía, rehusando de toda cadencia surrealista, no sólo entronca semas sinestésicos, sino que además verbaliza una multiplicidad alógica de la significación. No me refiero a la opacidad que presupone la imagen o cualquier discurso figurado. Me atengo a la inevitable correspondencia de la imagen poética con ese otro entrecruzamiento de un sistema ideológico y el plan-

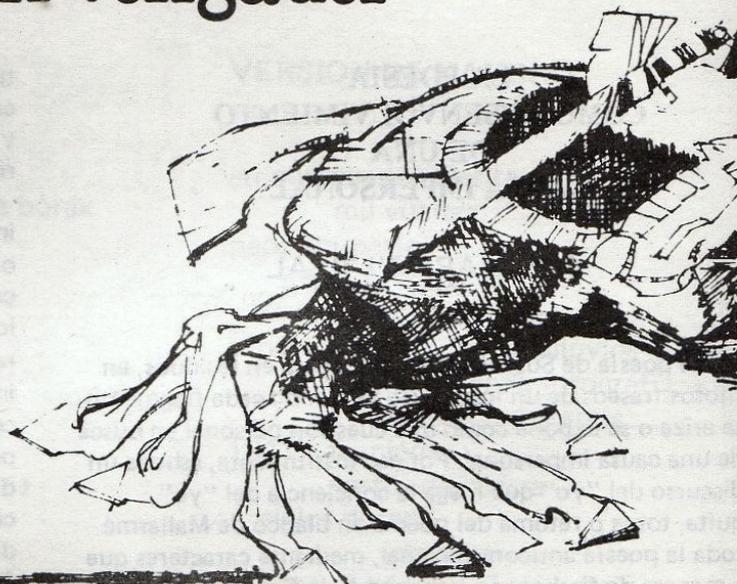
teo de la subjetividad. De ahí que la imagen haya sido considerada como un tropos anómalo (véase Todorov) y no tenga aún una debida indagación teórica, más allá de ridiculizarla simplemente como una figura retórica.

Los envejecidos positivistas todavía creen que tal imagen (por la falta de transparencia, por el sin-sentido o su carácter de hermetismo mal rotulado) es fruto o consecuencia de la (re)presión social, sin comprender que lo imaginario vive en estrecha y simultánea relación con lo real y lo simbólico, niveles o dimensiones en donde la imagen poética verbal (al estilo Rimbaud) se desenvuelve con más complejidad polisémica y que en determinada poesía produce eclosión de enfrentamiento contra todo discurso persuasivo. Allí es donde el discurso poético libra combate mortal contra el llamado discurso de ley en sus diferentes modalidades (desde la vara fálica de la historieta familiar hasta el aviso publicitario de turno).

Eliot decía que el poeta es un publicista de una determinada visión del mundo. A veces se presenta impugnando la vida que sobreviven los otros, el enclave social en el que está sumergido como un buzo degollado, aun cuestionándose o constituyéndose a sí mismo: valen los casos de Artaud o de Dylan Thomas, como dos "locos delirantes" (siempre entre comillas) que desollaron el espacio de la poesía para defenestrar el concepto de salud que la locura de los otros enarbolaba como bandera de propiedad y poder. Tampoco resulta azaroso que la imagen haya sido impugnada por sensual, porque —claro es— a la sensualidad se la considera pecado venial: y éstas son palabras "metafísicas", de idealistas y materialistas. Esta escueta aclaración viene al caso. No se trata de una defensa de la imagen (que daría demasiado que hablar), sino de romper con falsas alternativas: por ejemplo, la de calígrafos y contenedistas, la de literalidad de un texto y su trasfondo (teológico), y de otras dicotomías que obstaculizan toda práctica teórica en torno a ese "mensaje escritural" que, más allá de cualquier enfoque disciplinario o interdisciplinario, deviene estéticamente "como un cross a la mandíbula".

La imagen poética que —yo diría— sostiene el discurso de los textos de Susana Chevasco, aun conjugada en un solo sema nuclear, y en unidad, por cierto, con otros elementos lingüísticos someramente señalados al pasar de esta breve nota, aduce por sí misma una problemática de fondo: posibilita —en la trama del campo metodológico, que es el movimiento constitutivo de la travesía textual— un estado de alerta permanente contra todo discurso persuasivo. En definitiva, la poesía de Susana Chevasco insinúa una dolorosa lucha contra lo siniestro. Da cuenta del mismo: lo desplaza, lo impugna, actúa como catalizador. En sus textos se articula y desarticula una mecánica del fragmentismo, en donde sentir, pensar, obrar y expresarse procuran anudar una inquietante identidad de la producción poética, un sitio en donde el lenguaje resalta su explosiva libertad de tajear la vida establecida, por un mundo mejor, siempre perfectible, aun a costa de llevar hasta la marginalidad la asfixia de sobreponer una poesía (de creer en ella, de consumir y revolucionar sus despojos), primero como automatismo vivencial, luego como lucidez de una experiencia estrictamente escritural.

El Vengador



GUSTAVO WAGNER

Obtuvo una Mención en el Concurso Hispanoamericano de Cuentos organizado por Editorial Atlántida en 1982.

La llanura del Hoang Ho se estremeció. En medio de la noche los pájaros volaron a ciegas chocando entre sí, arrancados de su sueño por el retumbar de los cascos. Las aguas amarillas del río apuraron su paso hacia el mar, como si quisieran alejarse pronto de aquel galopar embravecido, de aquel entrechocar de armaduras, sables y estribos avanzando en la noche. Eran siete y venían del Norte, de las tierras de la Gran Muralla. Los dos muchachos que les salieron al cruce para intentar detenerlos, uno con un rastriero y el otro con una azada, cayeron sin tiempo a gritar: los brazos armados de los guerreros los partieron a espada.

Ebrios de sus propios gritos los jinetes arrojaron antorchas sobre los montones de paja que techaban la casa y el cobertizo de los animales. El viento arremolinó los humos y agitaba los cabellos desgredados de los recién venidos. El crepitar de las maderas ardiendo se derramó sobre el llano, resonando en la lejanía, como si huyera montado sobre los relinchos. En momentos las llamas cubrieron los techos y comenzaron a bajar por los costados, buscando abrazar a los cuerpos de adentro. Los caballos, acostumbrados al ritual del saqueo, se movían por entre los fuegos como si fueran pájaros, dibujando formas imposibles, yendo y viniendo al galope, rodeando y cruzando las llamas, saltándolas, marcando cabriolas, caracoleos y agitaciones como si también ellos fueran antorchas bajo la mano firme de sus jinetes. Mareadas por el terror, la madre y la hija salieron a la noche y toparon de frente con los rostros salvajes; rostros enrojecidos por el resplandor del incendio; rostros enrojecidos por el ardor de la sangre poniéndoles esa sed. No pudieron escapar; hubo una corrida, pero manos de hierro las levantaron por el aire de los cabellos. Desmontaron. Las arrojaron boca abajo sobre los pastos, les destrozaron las vestimen-

tas y, echándose sobre ellas, entre gritos, relinchos y sangre fértil, uno a uno las fueron gozando hasta dejarlas exánimes. Saciada la sed, un tajo en cada cuello las liberó de la vergüenza.

Cuando el hombre volvió se puso de rodillas y lloró. Lloró en silencio, sólo con lágrimas en los ojos y la cara. Sin un sollozo, sin un lamento. Después, con infinita delicadeza, sus manos toscas de labrador fueron limpiando con agua fresca, uno a uno, los rostros pálidos de sus cuatro muertos, a los que antes había depositado sobre un gran lienzo blanco tendido en la tierra arada, lejos del calor voraz del fuego. Después les quitó las ropas manchadas y les lavó los cuerpos y les restañó las heridas hasta que dejaron de sangrar. Todo lo hizo muy despacio, como si ya el tiempo no tuviera más sentido para él; alzándolos, acomodándolos, peinándoles algún mechón que resbalaba; ya sin llorar, sólo con un dolor sin medida en los ojos oscuros; dándoles un beso en la frente cada tanto, suspirando, acariciando muy lentamente esos cuerpos ya casi fríos, ya casi azulinos. Después quedó inmóvil larguísimo rato, ya sólo mirándolos.

Con un último y doloroso quejido la casa se derrumbó y entonces el hombre volvió en sí. Se puso de pie. El viento todavía avivaba los fuegos y lo único que se escuchaba en la quietud nocturna era el continuo chisporrotear de las llamas, pero ya mucho más bajo. Girando sobre sí recorrió con la mirada todo aquello que lo rodeaba: las tierras, los árboles, las parvas, los escombros ardientes y, por último, sus muertos. Y poco a poco se fue tensando, fue creciendo como si realmente creciera; y entonces, con la voz apenas temblándole, juró vengarlos.

Lo que quedaba de la noche lo pasó cavando.

Al alba dejó atrás las cenizas humeantes y las tierras doblemente sembradas, de las que él y sus mayores nunca habían salido, tras las huellas que buscaban el sur pétreo. Y había cierta calma en su caminar decidido, como si tuviera la total convicción de que de una manera o de otra, tarde o temprano, en el lugar que fuere o en otro, en

medio del día o de la noche, los alcanzaría, aun cuando ellos estuvieran montados y él marchara de a pie. Y así, paso tras paso, el llano se fue quebrando y la tierra blanda se hizo de piedra y el aire se volvió más frío, más seco, más crudo. Hasta que un atardecer encontró una hoguera recién apagada.

Trepaban la cuesta empinada de un monte cuando algo en la altura los obligó a detenerse: armado con un garrote un hombre de a pie corría hacia ellos, cuesta abajo y gritando para darse valor. Escucharon y supieron que lo que el hombre gritaba eran cuatro nombres. En los ojos de uno de los guerreros hubo un algo de sorpresa por la desproporción, pero sólo un algo. Aparte de esto no se vio en los jinetes otra expresión que no fuera la de medir la distancia que los separaba del atacante. Un caballo pateó el suelo y otro apenas relinchó; hubo un leve resonar de metales, casi cubierto por los gritos del hombre que corría cada vez más cerca. Después, sin siquiera mirarse entre ellos y sin mediar orden alguna, los guerreros desenvainaron los sables y cargaron en tropel.

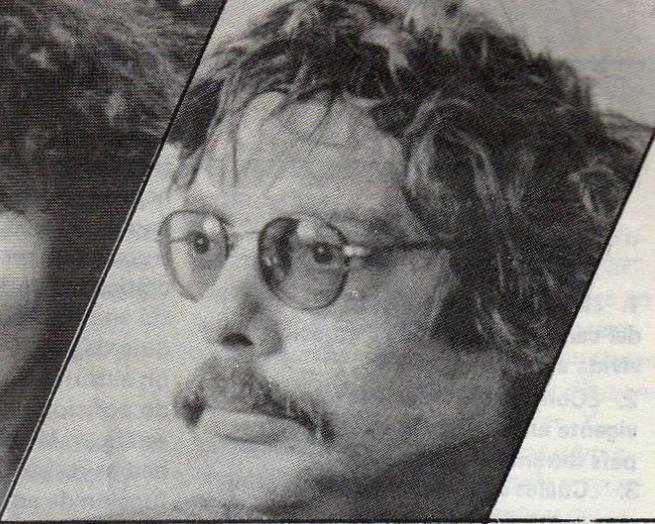
Recién cuando el polvo volvió a aquietarse sobre el pedregullo reseco se pudo ver el cuerpo del hombre: sableado, descoyuntado por los cascos de los caballos, ya casi frío, ya casi azulino. Y ya para entonces los gritos y las carcajadas se perdían a lo lejos en el aire suave del atardecer.



Y

1

2

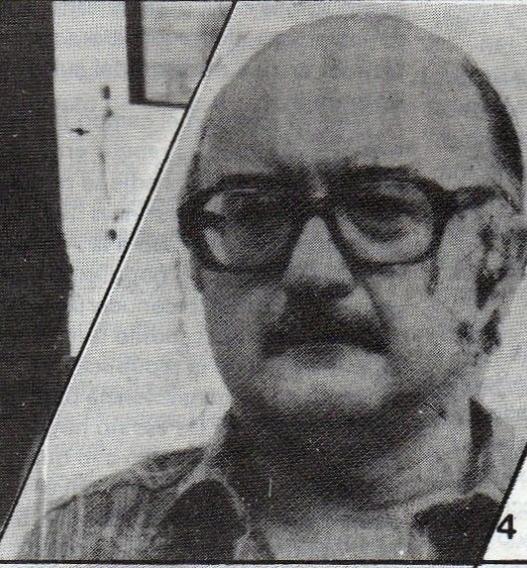
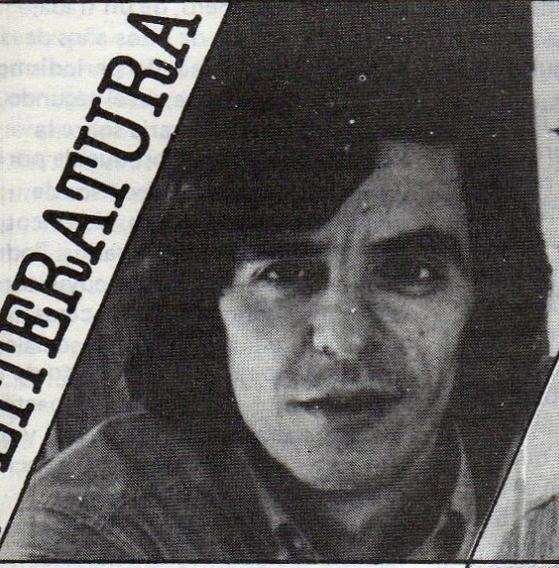


LITERATURA

NACIONAL

3

4



Beatriz Sarlo 1

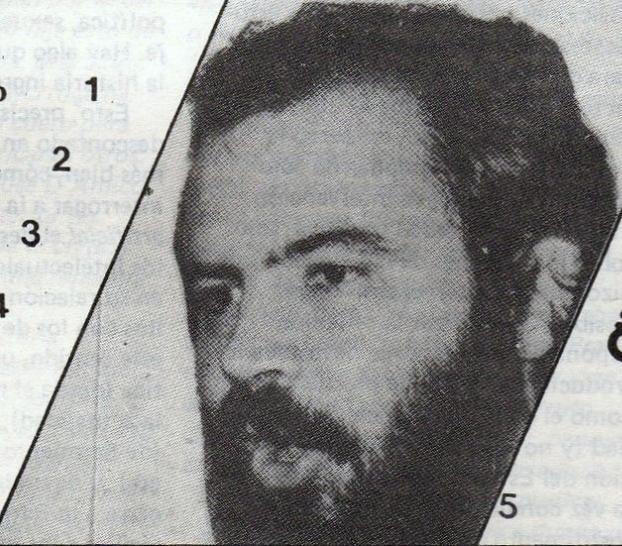
Jorge Di Paola 2

Luis Gusman 3

Jorge Lafforgue 4

Juan Sasturain 5

SITUACION



5

Jorge Di Paola, Luis Gusman, Jorge Lafforgue, Beatriz Sarlo y Juan Sasturain responden a las preguntas que, en entrevistas personales o mediante cuestionarios escritos, les formularan integrantes de nuestra publicación. Las características del trabajo intelectual desde 1976 a la fecha, el impacto de la situación vigente en la producción del período, las expectativas frente a la convocatoria electoral fueron los temas propuestos.

BEATRIZ SARLO

1. ¿De qué manera afectó al sector del campo intelectual la situación vivida a partir de 1976?

2. ¿Como puede leerse la situación vigente en las obras publicadas en el país durante el período?

3. ¿Cuáles son sus expectativas ante el proceso de democratización?

1 y 3

El año 76 marca una fractura brutal no sólo en el campo de la cultura sino en la sociedad argentina. La intervención militar aspiraba a la instauración de un nuevo orden, basado sobre la muerte del enemigo y la anulación de los espacios donde la sociedad hubiera podido manifestar su resistencia a una lógica de las armas que ya se había adueñado de la Argentina en los años anteriores al golpe. La violencia había fraccionado nuestro campo y los intelectuales de izquierda habíamos probado no sólo nuestra disposición a la acción política sino también la proclividad a tratar las diferencias como oposiciones que podían llegar a desencadenar enfrentamientos no meramente discursivos. En este clima el golpe militar produjo la parálisis y el pánico, por un lado; por el otro, la ilusión, que se probaría funesta, de que no había nada peor a lo vivido en el curso de 1975. Así el campo intelectual quedó prácticamente desarticulado y sin defensas ante la operación represiva. Una de las consecuencias inmediatas fue el exilio: un dato que los intelectuales irían procesando dificultosamente y que todavía hoy constituye una cuestión clave. ¿Cómo se irán reincorporando los que comienzan el camino del regreso? ¿Cómo podremos procesar, en espacios comunes, las experiencias diferentes de estos años? ¿Cómo restaurar las redes, el sistema de costumbres, las instituciones formales e informales, que proporcionan la densidad social de un campo que ha sido atomizado? El pasado de toda la década nos afecta doblemente: es un pasado donde los intelectuales han padecido las peores condiciones para la producción cultural (la liquidación de los ámbitos públicos es casi tan importante como los efectos de la censura, de los que, sin embargo, se habla más largamente) y, al mismo

tiempo, es un pasado que todavía no hemos repensado del todo. Si el poder militar es el obstáculo para la construcción de una sociedad más democrática, no podemos olvidar que existió en nosotros, intelectuales de izquierda, intelectuales del peronismo, un autoritarismo que había impregnado posiciones políticas, filosóficas y estéticas. Me pregunto hasta dónde hemos revisado los años pasados en función de esta perspectiva; hasta qué punto somos críticos de nuestro pasado inmediato, dado que ahora parece fácil ser crítico respecto del autoritarismo militar.

Hoy ya nadie en el campo intelectual está dispuesto a repetir errores cometidos en 1976: nadie se reconocería diciendo como entonces que el golpe militar había librado a la Argentina del doble flagelo del populismo y la guerrilla; nadie se reconocería tomándole la palabra al caudillo que ocupaba la presidencia de la república, ni reclamando su benevolencia para las artes y las letras. De eso no hay peligro. Entonces vuelvo a lo que me parece decisivo: no detener ni el flujo de la memoria de estos años terribles, ni el impulso de la crítica a nuestras posiciones pasadas y a nuestros errores; extender estos dos movimientos para que no sean exclusivos de un sector de los intelectuales que, en la Argentina o el exilio, conservó la posibilidad de reflexionar no sólo sobre las causas de la intervención militar en la sociedad nacional, sino sobre los orígenes de la situación que hizo que esa intervención fuera posible. Generalizar la reflexión supone en la Argentina devastada introducir una esfera de problemas, como el de la democracia de la sociedad (y no sólo el de la democratización del Estado), cuya resolución es a la vez condición de posibilidad e instrumento de una nueva moral y una nueva política. Estoy convencida de que los intelectuales tenemos algo que decir sobre esto: no porque hayamos padecido más sino porque hemos tenido el privilegio, por origen, formación, o práctica social, de reunir los instrumentos del discurso crítico.

2.

La narrativa publicada en la Argentina en estos siete u ocho años no admite ser leída como un cuerpo homogéneo sino más bien como fragmentos que se produjeron a partir

de materiales y experiencias diferenciadas. Es innegable que la sociedad proporciona un marco común y, sin embargo, los escritores procesan su inclusión en ese marco con instrumentos textuales, ideológicos, teóricos de procedencia diversa. Este proceso es la escritura: no sólo sobre qué se escribe sino con qué medios. Desde este punto de vista, el arco que trazan las novelas de Jorge Asís y *Respiración artificial* de Ricardo Piglia señala las posibilidades, en el primero, de un trabajo sobre la situación de estos años desde la retórica y los clisés del periodismo y la lengua oral urbana; en el segundo, de una reflexión literaria sobre la "cuestión argentina" producida por el entrecruzamiento de discursos de marca diferente: críticos, históricos, políticos, filosóficos, literarios. Podría decirse que Asís padece la coyuntura de los años setenta con una cercanía a los hechos y las experiencias sociales que da como resultado el efecto de la mimesis absoluta. Propone un pacto de transparencia respecto de lo real y una lectura de identificación y reconocimiento: ni un paso atrás ni uno adelante respecto de su público, sus novelas hablan de su experiencia política, sexual, cultural, en su lenguaje. Hay algo que se da por descontado: la historia ingresa a la literatura.

Esto, precisamente, no está por descontado en Piglia, quien se plantea, más bien, cómo la literatura puede interrogar a la historia. En *Respiración artificial* el destino une fatalmente a los intelectuales románticos de 1830 en su relación con Rosas y los caudillos con los de 1980. La novela es, en este sentido, una búsqueda de la política (desde el radicalismo populista a la actualidad), de la tradición literaria (de Sarmiento a Roberto Arlt y Borges), y de un lugar donde pueda juzgarse a la Ratio que engendró en sus vigiliadas a los monstruos europeos y americanos de este siglo: el nazismo, las dictaduras. Piglia exagera lo literario (citas, remisiones internas) para que el estatuto mismo del texto, al quedar al desnudo su naturaleza, negándosele toda posibilidad de mimesis, apunte a la historia por el camino en que podemos pensarla los intelectuales: discursos sobre las prácticas y sobre los discursos de la ideología.



JUAN SASTURAIN

1. ¿Cómo afectó su actividad la situación vigente desde 1976 a la fecha?

2. ¿Cómo puede leerse el efecto de dicha situación en la literatura del período?

3. ¿Qué expectativas abre para usted la convocatoria electoral?

Antes que nada, le agradezco al que se equivocó conmigo. Es la primera vez que me piden opinión escrita sobre algo que tenga que ver con la cultura y eso me ensancha el costillar. Pero lo reitero: se equivocó. Realmente amontoné las preguntas ahí arriba porque no tengo la menor noción de qué contestar, no he pensado esos problemas y —en el fondo— no me interesan. Más claro: no me interesa el problema porque soy parte de él. Estoy en el problema, en las cuestiones.

Otra salvedad: para mí la crítica es un oficio de difunto. Prefiero que me consideren un narrador de cuarta por el folletín que escribo en "La Voz" y no lee nadie, a que me recuerden por haberle pegado en el palo cuando dije esto de Sebrelí o lo otro a la Silvina. Más claro: si me he dedicado a escribir crítica ha sido porque no me daba el cuero para hacer lo mío y que me criticaran otros. No sé si me explico, dijo José D'Amico.

Ultima salvedad. Lo anterior no implica la descalificación de la crítica sino el reconocimiento de una renguera personal.

Y ahora hagamos prehistoria.

Del mismo modo que nadie escribe poemas cuando está enamorado sino cuando lo derrotan, pierde, lo pisan o lo olvidan; escribí sobre libros cuando había un poder que criticar, una ostensible dictadura sustituable, una "tarea" cultural por realizar. Durante el lanuissismo, en "Clarín" y sobre todo en "La Opinión", en soberbias —por pedantes— reseñas más largas de lo aconsejable y saturadas de estructuralismo mal entendido, denigré lo denigrable y amé a Salinger, Cardenal, Urondo, Walsh, patiné o me deslicé en la ambigüedad ante Cortázar y Lamborghini.

La verdad: escribía, bien o mal, sobre otros, prolijamente y sin mentir y (o porque) no podía parir un solo versito propio.

Hagamos ahora historia antigua.

Cuando salió el sol del 25, allá fui

mos los peronistas a la Universidad liberada para siempre que fueron tres cuatrimestres. Escandalizados adolescentes se sorprendieron ante nuestra audacia: la cultura popular, las literaturas marginales, el tango, las historietas, Perón, Oesterheld y Cátulo Castillo. Duró poco. Lo que duró el Viejo.

Cuando se vino la noche, entre el delirio de los fierros providenciales y las Tres A, los pequeñoburgueses sobrevivientes optamos por hacernos chiquitos, sentarnos en el escritorio, criar los hijos menores, cuestionarnos la vida, oír ruidos en los pasillos.

En marzo del '76 cerramos, además de la puerta, las ventanas. Pero no nos fuimos ni nos borramos. Desensillamos, como decía el General, y esperamos que aclarara —que alguien nos aclarara— mientras tomábamos mate (yo en la corrección de "Clarín" hasta el '79) y recuperábamos entre dolores la capacidad de mirar para adentro y preguntar qué queríamos hacer.

Llegó la Moderna y Contemporánea: volví a vincularme a la literatura —escribir crítica en medios masivos— a mediados del '78, luego de cinco años. Y en el "matutino de mayor circulación" no me arrimaron ningún libro para despedazar o franelear liviano: yo elegí hablar de "El Eternauta".

Así de sencillo: que Oesterheld estuviera desaparecido y la módica audacia del tema importaban menos que el hecho de recuperar algo querido y viejo, absolutamente íntimo pero también generacional; además, por primera vez, se buscaban la escritura y las ganas.

La hago corta: me compré un grabador berreta para reportear al tano Pratt; con ése mismo hablé con Pugliese, con el Polaco, con Oski, con César Bruto, con Homero Expósito. Me hice, penosamente, dificultosamente, periodista en "Folklore", en "Medios y Comunicación" pero sobre todo me hice dueño de mis fervores. Pasé de la tarea al deseo, a hablar de lo que amaba.

Primera parada, para la (1): el Proceso trajo un contexto obvio de represión y esterilidad. Por obvio y trajinado, lo dejamos ahí, diría Bernardo. Me interesa lo otro: en lo personal, comienzo una práctica profesional que empieza a arrimar los labios de la eterna herida entre el hacer y el chamuyar. Los cimbronazos del Proceso me sacan de los casilleros de la docencia y la crítica más o menos esclarecedora para encarar tareas culturales en los medios masivos que tenían mucho más que ver con mi con-

cepto íntimo de la cultura popular, la cultura bah.

Si hasta 1975 aspiraba a ser un crítico literario, desde 1978 trato de dejar de serlo, como puedo, y convertirme en un lector apasionado, un comentarista casi deportivo de las cosas que me llenan de placer: cierta música, ciertos dibujantes, ciertos narradores populares. Y, paulatinamente, abandono dos pretensiones: el estudio, el armado de un aparato crítico idóneo, coherente y defendible; y la teorización, el esquematismo.

Reducido al campo de la opinión y la chantada que jamás debí abandonar, la libertad me llamaba con sus dulces tetas todavía intactas. Y el primer lugar en que se me entregó fue en el lenguaje, pues en algún dulce e iluminado momento pasé del discurso modelo Barthes - Gramsci - Hernández Arregui, al displicente y admirado tono del Negro Dolina, sin lograrlo pero embalado.

¿Cómo podría meter la respuesta (2) a esta altura? Así, con un ejemplo: El último intento —ya sin convicción— de meter opinión sistemática sobre literatura nacional fue en "Hum(R)". La serie Literatura Argentina 1981 quedó inconclusa pero dejó su saldo cuando renuncié en noviembre, luego de comentar quincenalmente libros de Palito y Selva, Silvina, Manucho y César Tiempo, Puig, el Turco Asís, la Lynch y la Mercader, Belgrano Rawson, la bruja Alicia Jurado, Goldar, Ferla, Sebrelí, las Completas de Arlt, Piglia, Galasso y algunos que seguro me olvido. Por entonces, y en otros medios, me ocupé de la primera novela de Feinmann, del último de Tizón, de Hudson, del Blaistein best seller, del Best Seller de Fontanarrosa y algún otro.

Y creo que ese ciclo es un síntoma: la crítica fue (me fue) posible en la medida en que se enmascaró como tal. Fue consiguiendo un lenguaje, un tono y una apariencia informal que hacían su condición única de subsistencia en ese medio jodón, abierto y prohibido a la solemnidad. En "Hum(R)" del '81 estaban dadas las condiciones para hacer, a esa altura del Proceso y de la evolución y revelación del medio, un laburo libre, asistemático pero rico: nunca hubo censura, siempre hubo espacio.

Y ese fenómeno es tan rico como analizar la producción literaria del período: en ese momento, podía criticar a Goldar y a Sebrelí desde el peronismo en "Hum(R)" como no podía hacerlo en ningún otro órgano masivo en serio... Y no hablemos de Alicia Jurado u otros

monstruos del Sistema. Es decir que la necesidad había inventado un canal donde no lo había y el canal había dado forma al mensaje, contextualizándolo. No sé si me explico, dijo otra vez José D'Amico.

Claro que, como dicen que dijo Scablirini, "en el camino se acomodan los paquetes" y en el '83, con el Proceso boqueando, cada uno juega la suya y "Hum(R)" no juega la mía.

Y la yapa: desacralizar la crítica es tan importante como desacralizar la literatura. Creo que es una tarea crítica necesaria...

Para la (3), no me da el cuero. Sólo diría, como dicen algunos compañeros peronistas por ahí, que el proyecto de una democracia estable con libertad de prensa y sin pueblo no me gusta. Que el regreso de diez escritores y la aparición de veinte revistas de opinión no tienen nada que ver con la justicia y la distribución del ingreso, la economía al servicio del pueblo y otras banderitas que no pensamos arriar. En lo personal, espero no escribir nunca más una crítica y sí tener la emoción de que alguien me haga pomada con justeza desde una columna literaria.

JORGE LAFFORGUE

— ¿Cómo ve usted la situación de la cultura nacional en los últimos años?

— Entre el horror y la lucha. Nadie lo ignora: una violencia sorda y sucia, con ribetes de grotesco, ha signado la vida de la sociedad argentina desde hace siete u ocho años, por lo menos. En el plano cultural esto se fue traduciendo en el espanto primero y luego en una difícil recuperación, obviamente aún no lograda. Los enfrentamientos entre grupos subversivos, por una parte, y guardianes del Orden, por otra, desangraron al país. Hubo muerte, muchas muertes, pero además hubo "desaparecidos", exilios y persecuciones ideológicas, para nombrar sólo algunas variantes del lado sombrío de un proceso, cuyo aspecto festivo fue el despilfarro económico, la rapiña financiera y el consecuente endeudamiento externo, que dejaron al país sumido en una profundísima crisis. Esta que hoy padecemos.

— ¿Esos enfrentamientos y esa crisis, a su juicio, ¿produjeron en el plano

cultural rupturas irreparables?

— Sí, al menos con respecto a nuestro pasado algo bucólico, pues ya no le está permitido a ningún intelectual argentino pecar de ingenuo. A partir de Walsh, de Conti, de Urondo, nadie puede ignorar que la defensa de sus ideas bien puede acarrearle hasta la propia muerte. En otro plano, los malentendidos y discordias que se dieron, por ejemplo, entre quienes abandonaron el país y quienes permanecimos en él, sin haber desaparecido del todo han encontrado sin embargo zonas de entendimiento. Claro, hablo de la gente que cree que el trabajo intelectual es eminentemente crítico, no de aquellos que tejen batitas para los escalafones de Gancedo y Cia. Hoy más que nunca, es necesario buscar coincidencias para sacar al país de su postración.

— Según esto ¿qué perspectivas ve usted en el campo cultural en un futuro inmediato?

— Tal vez padezca de un optimismo congénito, pero pese a lo difícil, a lo muy desgraciado de la situación actual, no me siento desalentado. Por ejemplo, nuestros escritores, con todo el negro panorama de trasfondo y una situación editorial muy poco propicia no han permitido en años recientes que se produjera un hiato en el desarrollo de la literatura argentina. Y así como hemos asistido a la afirmación de escritores como Asís, Feinmann, Soriano o Piglia, entre otros y para nombrar posturas disímiles, creo que los Gandolfo, los Pauls, los Guebel, los Fogwill, los Parednik darán que hablar de ahora en adelante: creo, espero, mejor, estoy seguro. Apuesto al futuro; bien, pero más que apostar al futuro trataré de contribuir con los escasos medios a mi alcance a concretar ese futuro, a volverlo realidad.

LUIS GUSMAN

1. ¿Cómo afectó su actividad la situación vigente desde 1976 a la fecha?

2. ¿Cómo puede leerse el efecto de dicha situación en la literatura del período?

3. ¿Qué expectativas abre para usted la convocatoria electoral?

1) Hay ciertas preguntas que —por su enunciado y por su enunciación; contenido, momento histórico en que se la formula, lugar desde que se la formula— están destinadas a obtener una respuesta específica. Es decir, que si uno se queda en lo espectacular de la pregunta en cuanto al "dramatismo" de su contenido —que por supuesto no deja de ser absolutamente verdadero— desatiende la significación de semejante pedido.

Hay un ejemplo clásico en la historia de la retórica: "Cuando Marco Antonio, después de haber conseguido con su discurso hacer variar totalmente la opinión del pueblo sobre la muerte de César, exclama de nuevo: 'Pero Bruto es un hombre honrado, sabe ya que el pueblo le gritará el verdadero sentido de sus palabras: 'Son traidores esos hombres honrados.'"

Es decir que la interrogación responde y conoce diversos procedimientos retóricos destinados a producir efectos distintos. La pregunta enfática y breve puede crear un efecto instantáneo, de espontaneidad. Una interrogación puede ser la pregunta y la respuesta al mismo tiempo... Quizás esta misma declaración puesta en forma interrogativa implique una respuesta dúdosa para alcanzar con ello determinado énfasis.

Sin embargo, creo que aquí se hace necesario volver al manuscrito. El escritor puede desarrollar mediante ciertas marcas textuales un "arte" de escribir entre líneas donde se pueda leer la argumentación o aquello que se quiere transmitir. Como dice Leo Strauss, refiriéndose a la coerción en lo que hace a la libertad de pensamiento: "Gran parte de la población, probablemente la mayoría joven generación, acepta como verdaderas las concepciones patrocinadas por el gobierno, sino desde el comienzo, al menos después de un tiempo. ¿Cómo ha sido convencida esta gente y cómo juega el factor tiempo? No fue convencida por la coerción pues ésta no entraña la convicción: simplemente pavimenta el camino a la convicción reduciendo la contradicción al silencio". Este artículo fue publicado en el número 1 de la revista Sitio hace dos años, cuando evidentemente las condiciones de la enunciación eran diferentes a las actuales en que una "ideología del retorno" no debe ser el obstáculo que impida seguir pensando sobre ciertas cuestiones. Estas no pueden quedar aplastadas por el peso de consignas, ya que cierta "nostalgia" o "revival" puede implicar de por sí una detención,

un congelamiento destinado a reducir la contradicción al silencio.

2) *Creo que cierta parte de la narrativa argentina se ubicó en estos años en una zona más o menos definida como testimonial, poniendo todo el peso de su estética en relación al contexto. Demostrando de este modo una servidumbre al referente, a tal punto que sus "temas" iban cambiando según las distintas problemáticas coyunturales que modificaban y determinaban ese contexto. Por eso no es de extrañar que ahora resurja una literatura populista que quiera poner su escritura al servicio de cierta "visión de la realidad", determinada ahora por bienes culturales que pretenden asentarse en valores autóctonos, seguramente en nombre de lo "popular" que, sin embargo, ya no tiene nada que ver con esta discusión. Sin embargo, esta apropiación de valores "nacionales" no es inherente a esa zona de la literatura. Encontramos escritores que pretenden darle un sentido al pasado transformándose en "escritas de bienes raíces" mediante una prosa de acuarela que, por ejemplo, al glosar la historia del Jockey Club da por supuesto que es la historia del país.*

También se produjeron ciertos desplazamientos: ciertos temas encontraron en el género de las memorias y del testimonio la posibilidad de crear una escritura que se encabalga entre la política y la ficción. La literatura creará así la ilusión de ocuparse de la política mediante la ficcionalización de ciertos temas; otro "híbrido" que también "hace como que se habla de política" corresponde a la confesión pública de ex funcionarios, autobiografías o memorias, pero allí también la política aparece ficcionalizada: esa escritura hace relatos de la historia. Los hechos se invierten, la literatura se vuelve "política", la política se vuelve literatura. Un híbrido de esta naturaleza que se vende como "político" tiene en el prólogo una reflexión tomando como referencia a Kafka. Un libro como No habrá penas ni olvido asimila en el Prólogo analógicamente personajes a lugares políticos determinados, al mejor estilo de los manuales medievales con las alegorías.

Vaya a saber en qué lugar se replegarán estas literaturas de los acontecimientos, pero seguramente encontrarán algún otro hueso que roer.

3) *Que haya expectativas.*

JORGE DI PAOLA

—¿Cómo afectó en los últimos años la situación del país en tu trabajo como escritor?

—Creo que la invención literaria se transformó, acaso a causa del temor y del horror. Uno tiene su vida cotidiana, y cuando ésta se degrada, trae también distracciones, dificultades para la concentración. Un tipo que escribe es un tipo cualquiera, pero tiene una complicación más en su vida. Como decía Macedonio, "distraerse de lo que distrae". (Claro que también tiene un goce más, y un puntal para la identidad.)

Uno tiene una complicación más, la energía está dividida entre los esfuerzos por sobrevivir y la obra. Y hay que conservar a toda costa, energías para escribir. Creo que se escribe bajo cualquier condición, pero la energía es limitada.

Lo que sentí más fuertemente, como un dolor personal, han sido el progresivo desprecio por la vida humana y el olor a muerte que tomaron todas las cosas en la Argentina. Me parece central este rechazo del odio y del culto a la muerte, central para la ética. La escritura es un rechazo de la muerte. No es tan sólo una habilidad, tiene que sostenerse en la ética.

Cuando escribo, todo el cuerpo está en juego, la inteligencia y la sensibilidad no están tan localizadas como parece. Uno necesita comprender cada día, y estos días fueron muy oscuros, lo son. No tengo una relación demasiado mítica con la literatura, la literatura es una parte de mis días. Vivo con todo, no sólo con la escritura. Vivo, como todos, con todo esto. No tengo un temperamento que pueda aislarse. Aunque escribo predominantemente literatura fantástica, necesito una cierta articulación con lo cotidiano.

Y los días argentinos se han ido pudriendo. Esos años de los que habías, y sin duda muchos que lo precedieron, se han ido descomponiendo progresivamente. También la sensación, buena para escribir, de que uno al fin va a ser escuchado, si da lo mejor de sí, si respeta a ese desconocido, el lector, el prójimo.

—¿Te inquietó el clima de violencia?

—Aquí no hubo, no hay, una violencia limitada a la violencia física; hubo un enemigo principal (creo que lo sigue siendo): toda actividad inteligente, toda lucidez.

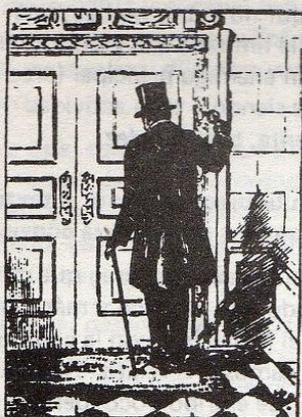
—En tu práctica frente al texto, ¿qué cambios produjo esa convicción?

—Como reacción, creo que me voy volviendo más ascético y más minucioso con el lenguaje y con la composición, digamos, del relato. También resulta que escribo poco, pero es una cuestión de temperamento, no es una elección del tipo "ante el horror yo me niego a escribir", porque ésta es una elección que esconde cierta omnipotencia, cierta idea mágica. No creo que mi silencio sea una forma de combate, en todo caso es más bien una forma de derrota.

También pasó descubrir que escribir no es sólo un monólogo, es también un diálogo. Algunos de mis amigos, a causa del malestar, emigraron. Un poco, uno se quedó hablando solo. Esto es cierto a medias, porque si bien se fue Soriano, se quedó Briante. Pero no ha sido mejor irse que quedarse, el exilio también es un infierno. Yo viajé dos veces, y por razones familiares no emigré. Muchas de las cosas que pasan no se pueden juzgar en abstracto, tuve que balancear mi malestar con mis afectos, y estos ganaron. Afuera, cuando uno está acá, aparece como una esperanza; cuando está allá, como un desgarramiento y una pérdida. Lo que se le ha quitado a los argentinos reflexivos no es un lugar que se pueda medir o pisar, se les ha intentado quitar el sentido. Uno, con la escritura, trabajó sobre el sentido... Cualquier solución es mala, no comprendo a quienes reprochan la emigración; me parece un reproche abstracto y algo maligno.

—¿Cómo se puede leer en las obras de ese período esa presión?

—Durante todo este tiempo escribí varios relatos. Todos, de una manera no deliberada, aparecía contaminados de persecución y de horror. Empecé una novela, pero no la pude terminar aún, me parece que se volvió muy hermética en algunos tramos. Es una expresión figurada del malestar, una caída... en parte es eso. En pleno lopezreguismo escribí *Los mucha-*



Ediciones ULTIMO REINO

anuncia

VIDA Y MEMORIA DEL DOCTOR PI y otras historias

de

EDGAR BAYLEY

Dice ENRIQUE MOLINA en el prólogo: "Sus motivaciones escapan a la miseria de lo inmediato, proceden tal vez de situaciones remotas, del ruido que hace una naranja al caer en tierra, de cierta grieta que se alarga en un muro en el instante de derrumbarse. Su incoherencia cuestiona nuestro orden mental. Desliza la sospecha de otro orden más profundo, apenas entrevisto en la raíz del absurdo, del humor y de la poesía."

OTRAS NOVEDADES DE Ediciones ULTIMO REINO: *LA TIERRA EL HOMBRE EL CIELO*, de Mario Morales; *ROSA DE RUINAS*, de Enrique Ivaldi; *MONTAÑA SOBRE TRUENO*, de Mónica Giráldez; *DESPUES DE DARWIN*, de Mirtha Defilpo.

Distribuye: CATALOGOS, Avda. Independencia 1860, Buenos Aires, TE. 38-5708.

chos de Wedford, que contrapone el salvajismo de esa tripulación pirata (muy paródica) al esplendor (algo místico) de Robinson Crusoe. La violencia loca de la calle en esos días se trasmutó en ese relato que tiene tanto de feroz, mitigado por el humor. En fin, casi todo lo de esa época tiene algo brutal y un aire de masacre, como *Secreto a voces*, que republicaron ustedes (Pie de página Nro. 1).

También salió *El pirata blanco*, que encubre una reflexión sobre la violencia. Y qué sé yo, sólo escribí esporádicamente.

—¿Qué expectativa supone para los intelectuales dedicados a la literatura en particular la convocatoria electoral?

—Creo que supone cosas muy diversas, según las personas. En la ilusión de la descompresión estuve muy productivo. Sentí cierta ligereza y alegría. Pero la descompresión fue ilusoria, de a poco se han encargado de hacernos saber que las expectativas políticas se cumplirán en la medida en que sean controladas. Mis expectativas son modestas, con todo: libertades democráticas, una tendencia hacia la justicia y hacia la paz. No creo que, bajo las mejores condiciones hipotéticas, pueda darse vuelta todo como un guante. Pero al mismo tiempo carezco de ilusiones, me parece que la descomposición es inmensa y no afecta tan sólo al aparato del estado. Me parece que la falta de normas ya está encarnada en gran parte de la sociedad civil argentina. El monstruo es grande y pisa fuerte. Hay demasiados juegos por arriba, en el poder y entre muchos dirigentes, y poca participación real de la gente en las decisiones, hasta en las opiniones. Creo que la Argentina tiene un lazo al cuello, que la política está muy teñida de psicopatología. Acá el tiempo del desprecio es muy largo. Y las alternativas son muy inciertas: si hay elecciones, estarán en mayor o menor medida condicionadas. La limpieza ética que significaría un juicio a los represores, que sería una base para recomponer la moral social y destañir los colores de la muerte en la sociedad, me parece improbable. Estos comicios son producto de una huída, más que de una derrota. El proceso se enredó en sus propios pelos. Busca una salida, pero también sabe que ha desarticulado las fuerzas de oposición, y que nadie sino ellos mismos provocaron su

propia decadencia. Es una situación curiosa y mala: con pequeños actos han demostrado que el aparato represivo sigue intancto, que habrá una ley de defensa de la democracia, al estilo de "Trampa 22", supongo, ley que, veremos, no les resultará nada mal a muchos políticos. Situación curiosa y mala para la integridad de un país, porque el poder, en grave crisis y desarticulación, sigue donde está, y la oposición es más débil que ese poder disgregado. Es una situación malísima. Yo no puedo entusiasmarme con ningún candidato, haré un voto moral, si se da votar.

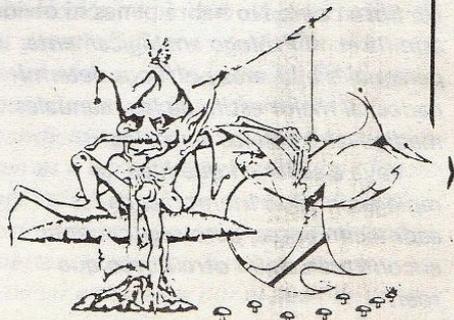
También hay un desplazamiento del significado de la democracia. Se insiste en votar, pero aún antes de las elecciones los procedimientos de la vida democrática (que es una forma de vida) podrían estimularse. Se ve tan poco eso...

No gusta nada ser pesimista. No me gusta nada. Pero no soy persona de ilusiones. Desearía tanto equivocarme. Pero un país es lo que es todos los días, y cada día argentino, al fuego de la crisis económica y de la quiebra moral, es tan malo como el otro. No lo cambiará mágicamente un comicio, que de todas maneras es lo mejor que puede pasar y que hay que defender. Y ¿escribir?... cada cual escribirá como pueda, bajo cualquier condición.

EDICIONES FILOFALSIA pregunta:

¿Sabe usted cuál es el terreno intermedio entre la fantasía y la filosofía? ¿Cómo las ideologías prepotentes hacen uso de él sin mencionarlo siquiera?

Para el mes de diciembre planeamos comenzar con la edición de CLEPSIDRA, revista-libro cuatrimestral de filantropía y fantasía, 80 págs, formato 21 cm x 22,6 cm. Ofrecemos la suscripción a los tres primeros números por \$a 90.- Enviar cheque o giro a TALLER DE EDICIONES INDEPENDIENTES, Av. Juan B. Justo 3167 - (1414) Capital. Valor del primer ejemplar \$a 40.- (Precios válidos hasta el 31-10-83).



"y se le den alabanzas
no por lo que escribe
sino por lo que ha dejado
de escribir."

Cervantes



La primera foto es un óvalo amarronado contra un fondo blanco. El se apoya contra una verja, detrás unos árboles, la claridad tardía del invierno. Se lo ve enflaquecido, de barba espesa, la frente muy despejada. Traje oscuro y corbata. Un pañuelo blanco, en forma de triángulo, asomándole del bolsillo del saco. La mano izquierda le cuelga en forma extraña, como crispada. Sonríe apenas, manso, moderado. Mira hacia un costado como un actor que sabe cuando ignorar la cámara. A la vuelta escribió con esa caligrafía cortante: "Madrid 1941. Poco después de salir de la cárcel. Al cumplir los cuarenta años". Su imagen es la de un hombre que no está en la buena, pero su expresión conserva la fuerza de alguna íntima, secreta convicción.

Hay otra foto tomada unos meses después. La barba más corta, todo su aspecto más cuidado, más enérgico. Metido en un piloto, que flota entreabierto, ha quedado fijo, algo irreal en un contraluz demasiado fuerte. Detrás agregó: "De complejión recia, seco de carnes, enjuto de rostro, gran madrugador y amigo de la caza". Con esta frase, que no identificó, quiso, tal vez un poco arbitrariamente, describir su propia imagen.

La tercera foto que llama la atención tiene como escenario una vegetación prolija, enredaderas que suben por los muros de una casa. En un banco hay dos mujeres sentadas, él está en el medio, parado del otro lado del respaldo. La mujer de la izquierda lleva un vestido blanco, algo añinado, tiene el pelo negro, corto. Todo en la imagen conduce a ella porque él la está mirando fijo, obstinado. Como si tratara de adivinarla detrás de las vestiduras. Siempre desde sus trajes oscuros. Siempre el pañuelo blanco suspendido en el bolsillo del saco. A la vuelta anotó: "Si el poeta fuese casto en sus pensamientos lo será también en sus versos". Otra cita que

VENIR A LAS INDIAS

BEDA MANUEL DO CAMPO FEJOO: 1948, Vigo, España. Reside actualmente en nuestro país. El relato que publicamos obtuvo el Primer Premio en la XI Edición del Concurso Latinoamericano de Cuento auspiciado por Casa de la Cultura de Puebla, Méjico, en 1982. Si bien es inédito en nuestro país ha recibido diversas distinciones: 1980, Primer Premio de Concurso Latinoamericano de Cuentos organizado por el diario El País de Montevideo, Uruguay. 1981, Primera Mención del mismo Concurso. 1982, Primer Premio del mismo Concurso. Primera Mención del Concurso Puerta de Oro de Madrid, España. Mención en el Concurso Hispanoamericano de Cuentos organizado por Editorial Atlántida.

tampoco identificó.

Más abajo agregó: "Vigo, verano del 43. Primera salida con Angela".

Hay otras fotos con esta mujer. Las anotaciones marcan el paso de los años, los diversos lugares todos en Galicia. No hay más citas, como si en el fondo las reservara cuidadosamente. En las fotos donde aparecen juntos sobresale una característica: nunca se tocan. Por eso la cuarta foto que vale la pena destacar es una que los muestra en una avenida costanera. A primera vista parece otra más. Vienen caminando, ella sonríe a la cámara y él le sonríe a ella, detrás un mar quieto, un camino que asciende entre una niebla blanca. Angela va tomada del brazo derecho del hombre. Mejor dicho, apenas se apoya, como pidiendo perdón casi. El escribió: "Y a ésta le pareció bien darle título de señora de sus pensamientos". Debajo se decidió a evidenciar lo evidente y puso: "Cervantes".

La quinta foto es una escena de conjunto. Contra un portón de madera antigua, semicerrado, una veintena de personas se agolpan en las escaleras que descienden. Algunas son apenas cabezas que tratan de sobresalir sonrientes. En el medio ella y él. Angela con un ramo de flores blancas en la mano. Del sombrerito cae un velo que le pone flú la sonrisa sumisa, esos ojos negros vulnerables. El hombre se ha puesto un clavel en el ojal. La mano enguantada de la mujer se aferra al brazo de él como si en ese gesto estuviera puesta toda la emoción. El anotó: "Primavera del 46. Ella tiene quince años menos que yo". Firmó y a la línea que pasa por debajo de sus iniciales le agregó dos palitos. Como si después de la boda ya no fuese posible estar solo.

En la sexta foto ella está de perfil sosteniendo al nene que tiene puesta una gorrita debajo de la cual asoman unos rulos rubios. Se adivina la voz del hombre llamando al hijo detrás de la cámara. El nene hace un ademán con las manitas como respondiendo. El cuidó la composición del cuadro. Integró un barco blanco de pasajeros como telón de fondo de su mujer y su hijo. A la vuelta anotó: "Nuestro hijo a los dos años. Unos días

antes de nuestra partida". En la firma agregó un palito más. Hay una foto muy parecida a ésta pero donde él sostiene al nene. Como es habitual, mira hacia un costado, su hijo sigue esa mirada serio. La mujer encuadró de otro modo. Es el puerto, el mismo lugar, pero no se ve el barco. Dio, tal vez sin saberlo, su opinión de esta manera. Como oponiéndose a esta actitud de negación, a este pesimismo frente a la partida, el hombre transcribió: "tomó su lanza y por la puerta falsa de un corral salió al campo, con grandísimo contento y alborozo de ver con cuanta facilidad había dado principio a su buen deseo." Deliberadamente eligió la frase que pertenece a la primera salida que hace de su tierra el ingenioso hidalgo, curiosamente también en el mes de julio.

Las fotos estaban guardadas en un cuaderno de tapas duras. La escritura del hombre aparece, en partes, borronada por el rastro de un líquido. De esta manera el que lee, como un nuevo escritor, tiene que unir, a veces, la realidad de la letra sobreviviente con la ficción que proponen las manchas ilegibles. En la primera página puso un título y lo subrayó: "Que trata del viaje que hicimos a Las Indias". Para apuntalar esta parodia colocó a continuación un epígrafe del Quijote: "Las acciones que no mudan ni alteran la verdad de la historia no hay porqué escribirlas". La segunda página de esta especie de diario dice: "Océano Atlántico, julio del 49. Estamos embarcados y comienzo a acostumbrarme. España será ahora mi memoria. Las fotos, las cartas que irán y vendrán, esta ropa mientras no se gaste; ayudarán a mantener el recuerdo? ¿O a distorsionarlo? El salvoconducto de este exilio es mi imaginación. Sentado en la cubierta de este barco blanco, cercano ya a los cincuenta años, inicio esta escritura tal vez como mi única esperanza cierta...". El resto de la página es ilegible. Los días siguientes anota detalles sobre aspectos cotidianos del viaje. Una especie de crónica periodística mesurada. Menciona que: las mujeres duermen en camarotes separadas de los hombres. Angela se marea estando de pie, se pasa entonces todo el día en la cama. El niño duerme con la madre. Las charlas con otros exiliados giran siempre sobre cómo y dónde perdieron la guerra civil. La mayoría piensa volver apenas se muera Franco. En los atardeceres se reúnen alrededor de una actriz joven, rubia, que canta poemas con una voz grave, acompañándose con una guitarra. Son letras muy viejas que el hombre conoce casi de memoria. Quizá estas melodías, estas formas de la evocación le hacen recordar una anécdota de su infancia. Cuando terminó la escuela primaria su padre, un duro campesino, le regaló un ejemplar del Quijote, encuadernado y lleno de ilustraciones. El anduvo todo el día, entre las fincas y por el pueblo, con ese libro debajo del brazo, orgulloso. Empezó a leerlo esa noche cuando todos dormían. Un párrafo lo obsesionó de inmediato: "Llenóse la fantasía de todo aquello que leía en los libros". Durante muchos meses esperó que la lectura de esas aventuras convocara a su vida real: "así de encantamientos como de pependencias, batallas, desafíos, heridas, requiebros, amores...". Escribe: "Aquí en esta fantasmal sensación de flotar sobre un mar inmóvil, releo y subrayo este libro de Cervantes,

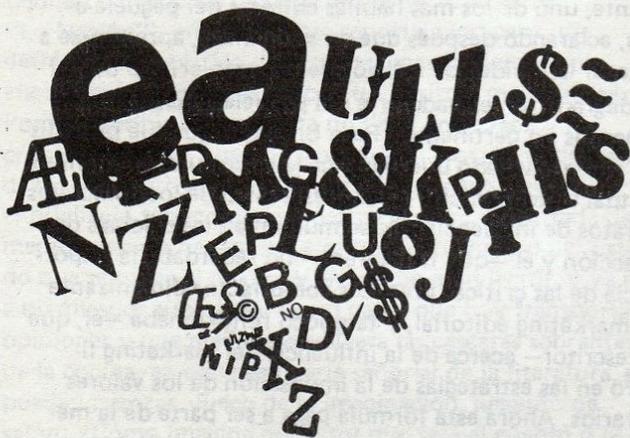
lo retomo por vez primera desde mi adolescencia. A veces se lo acerco a mi hijo, le muestro las ilustraciones y él las mira con entusiasmo..." La página que sigue está totalmente borronada.

Al cruzar el Ecuador una tormenta de viento sacude al barco como si fuera de juguete. El camina por la cubierta barrida por el agua de mar. El cielo ennegrecido está cambiando en una luz rojiza. Mojado, de pies a cabeza, decide visitar a su mujer. Siente que el mareo de ella le está destinado como un reproche llamado, una hostilidad horizontal. En el camarote sólo su mujer y su hijo. El niño se quedó dormido en el suelo, a su lado el libro del Quijote abierto en una lámina. El se acerca a Angela e inicia, de pronto, los avances de un amor urgido, violento. La mujer dócil, indolente en apariencia, se entrega a ellos como si fueran el inventario de una lealtad simplemente. Pero él sabe que es apenas el comienzo. Poco a poco ella modifica esa aceptación. Es entonces la inequívoca respuesta de hembra en celo. El ímpetu de ojos cerrados, como una forma de desmentir la pasión, la desmesura. En el fragor de los cuerpos semi-vestidos, en ese deseo sin retorno que los junta y los separa cae la mirada del hijo. El hombre anota entonces: "No sé quién de los dos se dio cuenta primero. Estaba sentado mirándonos, serio. De pronto, como si no hubiese pasado nada, comenzó a dar vuelta las hojas del Quijote, callado, sin usar esa media lengua con la cual iba poniéndole nombre a las cosas...". La mujer turbada, y para romper el silencio, comienza a quejarse de la comida de a bordo. El hombre la escucha sin dejar de mirar al niño hasta que: "No podía creerlo. Mi hijo arrancaba las hojas del libro con una furia que nunca le había visto. Sentí una congoja terrible, estaba destruyendo algo para mí...". Las últimas palabras tal vez sean "tan querido". De las siguientes frases algunas son ilegibles, pero puede reconstruirse que sale a cubierta y trata de arreglar las hojas, de ponerlas de nuevo en su sitio. Esa misma noche, mientras una luna redonda y blanca cruza el barco, comienza a notar una serie de acontecimientos de la vida de Cervantes, carentes en apariencia de sentido: "Es de familia gallega. Se inicia escribiendo poemas. Su primer trabajo conocido son unos versos laudatorios a la Reina Isabel de Valois. Pierde la movilidad de su mano izquierda en Lepanto. Se casa con una mujer mucho más joven que él. Sufre a menudo de pobreza. Trata en vano de ser enviado a las Indias. A los cincuenta años todavía no escribió el Quijote." Las dos últimas frases están subrayadas. En plena madrugada, después de haber pasado toda la noche despierto, inicia otra enumeración que le da sentido a la anterior. "Nací en Santiago de Compostela. Me publicaron un poema en Madrid antes de iniciarse la guerra civil: una elegía a la muerte de mi madre. Cervantes es capturado por piratas argelinos y se pasa cinco años en la cárcel. Yo estuve preso casi el mismo tiempo, en parte gracias a que Franco inicia la invasión desde Africa acompañado por tropas moras. Una leve apoplejía me paraliza la mano izquierda en prisión. Al arrestarme me quemaron la biblioteca...". La lista continúa pero es imposible reconstruirla en su totalidad. Dos cosas llaman la atención: la pri-

mera es que el hombre confunde la realidad con ficción. Es a Alonso Quijano a quien le quemaron la biblioteca para ver si, apartado de sus lecturas, deja de creerse Don Quijote de la Mancha. La segunda es que esa apoplejía que menciona explica la extraña crispación de la mano izquierda en la primera foto. Al día siguiente continúa las anotaciones. La letra es desigual, como si reflejara aún, su estado de ánimo exaltado. Escribe: "El entusiasmo crece, incontrolable. Por qué no considerar estos apuntes, algún párrafo próximo como el germen de una futura novela. Un relato de caballería escrito por un hombre del siglo veinte". Enmudece varios días como si estuviese masticando ese párrafo próximo. La mañana de un domingo de julio se divisa Buenos Aires, incierta detrás de una llovizna gris, de una luz cambiante. Vuelve a escribir, plantea por primera vez un posible texto literario. "Modifico a voluntad la historia. Inicio la trama el día que Cervantes vino a las Indias. Lo imagino barba y pelo canoso, acodado en la cubierta de una galera. Imagino también, el entusiasmo, el terco aire de desafío. Es Cervantes, entonces quien en una mañana azulada de julio hace pie en esta tierra húmeda. Vestido pobremente, se arma de todas sus armas y sale a buscar, donde termina la llanura, las mentadas sierras del plata. No se trata de molinos de viento sino de un paisaje que sobrecoge, de sorpresivas flechas de madera, de la furia y la codicia sin control de algunos soldados. Se trata de un reino escondido donde se dice que hasta las mesas y las sillas son de plata. No se trata ya de perseguir una Dulcinea imaginaria, sino de una mujer de cuerpo generoso, pelo rubio recogido en una trenza, que en los anocheres lo espera, siempre explícita, participante. Se trata, por fin, como en los sueños, como en la juventud, de heridas y amores verdaderos. Contra las montañas en sombra, contra la vejez y contra el invierno, Cervantes, cerca de los fuegos encendidos, escribe, pero no como sustitución, no como única esperanza, sino como complemento...". El resto es ilegible. El barco entra a puerto lento, y mientras él reinicia sus escritos, su hijo camina afechado a los barrotes de cubierta. De pronto se suelta. El hombre anota: "Corre y viene hacia mí. Es la primera vez que camina solo. Para estimularlo le presto la lapicera y dejo que la use en una hoja de este cuaderno". A continuación de esta frase hay unos garabatos. Esta escritura del niño cierra el diario. El resto de las hojas está en blanco. El hombre, después de este viaje, que se sepa, nunca escribió otro texto.

Una foto nos muestra a los tres en la dársena, recién desembarcados. Ella con una valijita pequeña en la mano. En el centro de la foto, el hijo; es decir, yo. A la izquierda, mi padre, con un paraguas abierto, protegiéndonos de una llovizna que no se ve. Detrás, esta ciudad en la luz de una tormenta que ya pasó.

Treinta años después murió mi padre. Al volver del entierro, mi madre me dio, atados por un cordel amarillento: el cuaderno de tapas duras con las fotos adentro y el ejemplar del Quijote, todo como única herencia. También me fue dado, de alguna manera, este relato. Lo que no escribí, aún, me pertenece.



Asís y LOS BUENOS SERVICIOS

Una ficción teórica, por demás difundida, sostiene que la crítica literaria se ejerce de acuerdo a un sistema de valores independiente de las necesidades del mercado. En respuesta a esa mistificación, Rodolfo Fogwill estudia el lanzamiento de "La calle de los caballos muertos" —de Jorge Asís— y da cuenta "de los errores y apurones" de ciertos críticos que —nos dice Fogwill— "no necesitan hacer libros. Ni siquiera necesitan pensar sobre los libros. Deben vender".

El salón, los juegos y el mercado

El *Peguémole a Asís* es uno de los entretenimientos favoritos del salón literario. No es que haya un salón literario. "Salón literario" —como "la city", como "el albañal"— es una figura del lenguaje. El salón literario abarca a los pocos salones literarios junto a las muchas carpas de playa, puertas de velorio, tertulias de oficina, antesalas de biógrafo y mesitas de café donde se reúne la gente y habla de sus bellas personas y de las bellas personas de los autores para soñar que habla de cosas literarias. "Salón literario" es una metonimia, como "pluma", cuando se la emplea en la expresión "es una pésima pluma", para referir un todo compuesto por las complejas condiciones intelectuales, sociales y emocionales que explican por qué alguien escribe muy mal, aunque lo haga con la mejor pluma-fuente que pueda conseguirse en el mercado de útiles de escritorio.

A propósito: desde hace un lustro se ha vuelto moda entre los escritores preferir las plumas-fuente marca Montblanc, alemanas. Desde hace cuatro lustros —dos décadas—, a causa de unos famosos seminarios en la Ecole Pratique, ha vuelto a hacerse moda entre los parroquianos del salón literario La Retórica, esa disciplina milenaria que compila y analiza las figuras del lenguaje. Las modas, cuando no son mera tontería "boutiquera" —como la moda Montblanc— son útiles pues ayudan a reemplazar un no saber por un saber, o por un supuesto saber que en tanto clasifica, ya es un saber¹. Porque lo menos útil —y lo más feo— es el no saber. El no saber oprime, asfixia e indigna, porque detrás del no saber siempre hay alguna autoridad o un veredicto inapelable. Decía Pasolini que el no saber era lisa y llanamente fascista. Raro Pasolini: siempre vislumbraba fascismo detrás del no saber y siempre veía, en la trastienda del fascismo, una buena botellita de vino y una familia constituida; no sé por qué. Sé en cambio que con bastante atraso acaba de imprimirse la edición española de *Las Beilás Banderas*, antología de bellos textos periodísticos de Pasolini². Quienes conocen al maestro de cine y al poeta, se asombrarán ante Pasolini periodista: es, forzando un poco la comparación, una suerte de Oberdán Rocamora italiano, aunque distinto. Habría que conducir hacia este libro a todos los lectores sedientos de reflexión. Porque la irreflexión —creo— es lo peor y tiende a convertir a la gente en más y más tonta. Qué rabia: ¡Si no hay en la vida algo más bello que tropezar contra una serie ordenada de buenas ideas, aunque sean de otro...!

Pero hay una conspiración. No sé si digitada verticalmente por poderes ocultos o articulada libremente desde abajo, como se cree que van a comenzar a hacerse las cosas de ahora en más, pero hay una verdadera conspiración de la fealdad que actúa pérfidamente contra las buenas ganas de pensar que siempre quieren acabar en belleza. ¿Que quién instiga esos planes? No sé, pero habría que comenzar denunciando a sus cómplices. Por ejemplo: los críticos. Uno tendría que prevenir a la gente contra ciertas entidades y ciertas personas que usurpan el lugar de los críticos, desde donde estimulan al público obediente a pensar menos y comprar más. Por ejemplo, el columnista anónimo que a comienzos de octubre de 1982 colocó en la página de libros de "La Nación" que: "Asís se vale, para seguir indagando obsesivamente un período cuyos sucesos

infligieron a la República una berida que aún sangra, de la metáfora del fútbol", en vez de escribir que Asís compuso una *alegoría* futbolística de las confusas luchas pro y anti-subversivas. Este error, en *la pluma* de alguien destinado a juzgar sobre literatura, no puede justificarse en el precedente de otro anónimo columnista que tres días antes, empleando el seudónimo de Luis Gregorich, escribió en el matutino "*Clarín*" que la guerra del fútbol narrada en el último libro de Asís era "evidentemente, metáfora de un conflicto más reconocible e histórico (...) para nuestra comunidad". Que dos críticos diferentes, desde dos matutinos diferentes, en diferentes días de la misma semana cometan un desliz semejante con relación a un tema de la lengua sobre el que tanto se ha discurrecido desde Séneca, sorprende, o, para enunciarlo retóricamente con el auxilio de la *litote*, "*no deja de sorprender*". Porque esta distorsión de la terminología del análisis de la lengua se puede disculpar en la palabra o en la pluma de un militar, o en la de un asesor financiero y hasta se puede justificar en la pluma o en la palabra de un editor. ¿Cómo no justificar que el editor de *La Calle de los Caballos Muertos* haya mandado poner encima de la contratapa de esta cuidada obra que la narración "*entraña una metáfora de la historia reciente de un pasado que no ha dejado de ser presente...*", articulando una curiosa figura de discurso mediante la *catacresis* y la doble *rima* ado/ado/-ente/ente...? Los editores, hay que reconocerlo, son gente que debe manejar autores que escriben, correctores de estilo y correctores de pruebas que corrigen, imprentas que fían, contadores que cuentan y un enjambre de agentes y asesores literarios que son los encargados de estimular a los medios para que difundan notas y gacetillas que a su tiempo estimulen a las masas para que compren libros y debe, sin cesar, distribuir los libros, controlar los pedidos y gestionar cobranzas entre libreros con frecuencia proclives a la mora, para juntar todo el dinero que sostiene a esa constelación humana que lo rodea. Reconociendo esto, de un editor sólo cabe esperar que sea diestro en su oficio y que haga su negocio y no es justo pedirle que pueda diferenciar metáfora de alegoría, ni pleonismo de metonimia, y si confunde alguno de estos términos será un problema para la gente que piensa, mas no para él. Pero el que piensa puede, llegar a padecer un suave malestar cuando advierte que el lugar de la crítica —el lugar desde donde se pone en orden la circulación de los bienes culturales— se ha sublocado a agentes y personas que no conocen teoría de las figuras o que, conociendo o desconociendo la teoría de las figuras, se ocupan en copiar puntualmente lo que los editores colocaron sobre las contratapas de sus libros, cagándose olímpicamente en el tradicional saber de la retórica. "*Cagándose*" es una figura retórica de sustitución que al metaforizar reemplaza y potencia la fórmula "*permaneciendo indiferente a*". Pero uno tendría que escribir sobre cuestiones más elevadas *permaneciendo indiferente a* las rutinas textuales de los críticos, aunque el salón literario (que juega entusiastamente al péguete-a-Asís) reclame textos que pongan un poco de orden en las ideas, los sentidos y las interpretaciones.

A propósito, no ha faltado gente entretenida en señalar la respuesta casi pavloviana de la prensa masiva ante la aparición del último libro de Asís. Alguno se ocupó de calcular que el largo comentario de "*Clarín*" apareció al

sexto día de la salida de la imprenta de los primeros Caballos Muertos, como si tanta prisa ayudara a explicar las débiles lecturas y los conceptos equívocos que se deslizaron en torno al libro. "¿Por qué demonios se habrán apurado tanto Gregorich y el otro anónimo comentarista de 'La Nación'...?", interrogaba el analista Gil Wolf a comienzos de octubre. "¡Güevadas...!" respondió Miguel Briante, uno de los más hábiles cultores del péguete-a-Asís, aclarando después que en su opinión, apresurarse a destacar la rapidez de reflejos del aparato crítico oficial era degradar el refinado arte del péguete-a-Asís con argumentos no pertinentes. Pero Briante —que fue periodista— había olvidado qué significa la cobertura obediente y puntual de las noticias culturales dentro de los complejos aparatos de influencia que se mueven en las oficinas de redacción y él —que fue librero— no recordaba la importancia de las críticas precoces como factor dinamizante del marketing editorial, y tampoco reflexionaba —él, que fue escritor— acerca de la influencia del marketing librero en las estrategias de la imposición de los valores literarios. Ahora esta fórmula pasa a ser parte de la memoria colectiva del salón: prensa-mercado-valor; pequeñeces biográficas, pequeñeces mercantiles. Podrá ser cruel, pero, ya lo ha argumentado Nietzsche, la crueldad se convierte en virtud si es ejercida para desnudar los valores y reordenar los apetitos. No es cuestión ética, es cosa estética: hay una estética de la armonía de las ideas que debe imponerse a cualquier ética de la convivencia entre caballeros a sueldo. Para quien siente un mismo horror ante los balbuceos textuales que hacía la desnutrición en el noroeste, sospecha que entre la desnutrición en el noroeste y los textuales balbuceos hay algo más que una ligera afinidad de efectos, y entiende, (siempre entendiendo, nunca haciendo!), que lucha contra las causas de la malnutrición intelectual es una *causa* tan importante como la otra (aunque menos riesgosa) hay un deber estético —un placer moral— de ir llevando la cuenta de los errores y los apurones de los anónimos ocupantes del lugar de la crítica. De lo contrario: ¿para qué serviría el salón literario...? Preguntas... Rimas...

El ejercicio de la cualidad

En esto se usa el salón literario: la práctica del chisme, la diatriba, la envidia y el capricho, sirve para representar la resistencia de unos pocos a las líneas que baja el Estado por medio de la prensa seria. Ponía el de "*Clarín*" en vísperas de la salida del nuevo Asís: "*ni el éxito es necesariamente dañino, ni el fracaso es de por sí una virtud*", saliendo al paso de los probables desaires del salón, que cuando oye que los sanchos de la prensa oficial ladran afirmativamente a una obra entienden que el libro cabalga en dirección contraria. ¿Contraria a qué? Escribía Aira, el novelista, en una celebrada nota crítica: "*hay una dirección hacia la que confluyen los jóvenes narradores argentinos que nada tiene que ver con la literatura*" y explicaba después, al hacer un balance de los efectos que su nota provocó entre los escritores promovidos por la prensa, que la gente de letras no está habituada a críticas que lisa y llanamente expresan lo que su autor opina de los libros. Porque entre una crítica académica, dedicada a destilar una teoría a propósito de los libros que juzga y destinada a un consumo de especialistas, y la crítica periodística,

destinada al público comprador y de carácter cuantitativo (rankings, órdenes, ventas, premios, etcétera) queda abierto el espacio para una *crítica cualitativa* que testimonie los efectos de la obra sobre un lector privilegiado. ¿Privilegiado por qué? Privilegiado por saber, quizá. O mejor: privilegiado por saber escribir. Poldy Bird (la escritora argentina más leída y más vendida, aunque jamás figurará en las listas de best-sellers de "Clarín" y "La Nación"), en un reciente reportaje indicaba que detrás de cada crítico de la prensa masiva siempre se encontrará un hombrecito con un librito a medio escribir. Porque escribir enteramente un libro no es fácil y los críticos oficiales, que no trabajan con teorías ni disponen de un gusto privilegiado, sino que se limitan a ejercer el privilegio teórico que les delega la marca registrada del medio, cuando tienen que escribir sin el amparo del Estado que sostiene al medio, y enfrentan a un lector, y ya no a un mirador superficial de un papel que hoy transporta opiniones y que mañana envolverá las cáscaras sobrantes de la cocina, en esa intemperie señorial de la literatura, no pueden avanzar. Juego de la imaginación, jueguito de salón: ¿Cómo imagina mi lector que será el cuento o la novela del hombrecito que en "La Nación" compuso que: "desarrollado en el opresivo ámbito de una villa miseria y en las tumultuosas graderías, el libro de Asís hurga sin piedad en los aspectos más débiles de la condición humana...?" Queda, pues, invitado el lector a hurgar en su imaginación, sin piedad, para concebir esa obra escrita con tumultuosos-ámbitos y galerías-opresivas donde los débiles-aspectos de la condición-humana traten de parecerse a la literatura.

El ejercicio de la venta

Pero los críticos no necesitan hacer libros. Ni siquiera necesitan pensar sobre los libros. Deben vender. Es divertido ver cómo se esfuerza el de "Clarín" para rebatir cualquier argumento que inhiba la natural disposición compradora de su clientela: "Se ha dicho —pone— que la novela de Asís es un falso testimonio de las luchas de los años recientes..." y acota: "¿Pero se había propuesto serlo?" Más adelante reconoce: "Se ha dicho que la novela es machista..." y cree rebatir esta tontería diciendo la suya: "Sin embargo el personaje de Samantha es uno de los más limpiamente contruidos y positivos del libro..." Completando, más adelante, su alegato, coloca que: "se ha dicho que la novela fue escrita para el bestsellerismo..." lo cual, a su parecer, queda sobradamente rebatido pues "su dedicatoria (al desaparecido Haroldo Conti) parecía condenarla a la prohibición..." como si en la Argentina alguna vez se habrían prohibido libros por las personalidades y no por las causas a las que están dedicados. En la cita, el destaque de la palabra "parecía" es nuestro y se lo ha realizado para indicar el lapsus que deja huellas de algo escrito con mucho apuro por vender, por cuanto la función de *parecer otra cosa* es una característica de todo best-seller, incluyendo los best-sellers prohibidos. A propósito: Asís tiene vocación best-seller; los aspectos autobiográficos de "Flores robadas..." y "Carne Picada" lo enuncian con lealtad y parte de su grandeza literaria está íntimamente vinculada a su operación sobre dimensiones comerciales desde el texto —no fuera de él— en un género que es de su exclusivo patrimonio³

A diferencia de otras obras (¿caso *El Extranjero*, de Camus, y *Celda sin Número*, de Timmerman, por ser best-sellers dejan de ser obras maestras de la ficción...?) el éxito es, en los bestsellers de Asís, una *condición literaria*. Prueba de ello es que sólo la exterioridad de la obra sostiene a los Rivarola, Rodolfo, El Turco, Rocamora, etcétera, que conducen alternativamente la narración. Pero la crítica oficial no puede distinguir estas cosas, porque su reconocimiento implicaría entender que sólo el tiraje, la publicidad del Estado, el permiso del Estado, la concertación con el Estado y la conciliación de fondo con los intereses predominantes, fundamentan el consenso de lectura que permite su ejercicio. La crítica oficial, que es un capítulo de la ficción del medio, debe privarse de los instrumentos para interpretar la ficción literaria, y como carece de elementos para concebir una topología literaria debe recurrir a la topología política, según la cual, para el de "Clarín", "es innegable la ubicación de Asís en el ángulo izquierdo..." en razón de tratarse de un autor "premiado por Casa de las Américas". Está visto: se comienza cediendo a la política la misión de clasificar posiciones literarias, y se acaba delegando en los pintorescos gobernantes del Caribe y en sus escritores amigos la misión de clasificar las posiciones políticas.

Tal vez Hungría, Varsovia, Berkeley, Pakistán, la Pí Dúe, el FREJULI y el Rey Borbón nuevo de España hayan vuelto obsoleto el eje izquierda-derecha para clasificar cualquier cosa del mundo, pero si algo puede representar un espacio "de izquierdas" en literatura, seguramente no se ha de constituir por una adscripción hemisférica, ni por adhesiones electorales, sino por la práctica profesional del escritor con relación a los ejes del poder en su frente literario: la patronal editorial, el estado censor y su instrumento, la prensa cultural, y las ideologías dominantes representadas, frente a la mesa de escribir, por la demanda del mercado de libros.

El ejercicio de la asimilación

"La Nación", que por razones de lealtad hemisférica no puede reconocer como un mérito el carácter "de izquierdas", por mínimas razones de lealtad comercial entre casas editoriales no puede endilgarle al nuevo libro una gestión de derecha que lo condenaría al fracaso. Entonces, apela a destacar una misión que la obra no quiso tomar —su carácter "testimonial"— proponiendo el anónimo redactor que el libro: "intenta recrear un clima de injusticia, ofuscación y violencia propicio a los desbordes, a la salvaje exteriorización de las pasiones, origen de una represión ciega e incontrolable...". De esa manera, "La Nación" pone al nuevo libro de Asís al servicio del reencuentro nacional, que —se sabe—, es la segunda etapa del proceso de Reorganización Nacional que oportunamente celebraron sus columnas. ¡Arte de la pluma...! Obsérvese cómo un crítico se anticipa a la tan deseada "concertación" asegurando que el libro se refiere a "grupos cuya impunidad los puso a cubierto de toda sanción..." y con qué apuro diagnostica que los citados grupos "fueron parte de una época de miedo e inseguridad con excesos de estremeceador recuerdo..." como buscando garantizar a los dominicales lectores que a partir de la publicación de este nuevo libro, en la Argentina, el miedo y la inseguridad han pasado a ser sólo un recuerdo

estremecedor.

El ejercicio de la escritura

A causa de tantos esfuerzos por vender sus libros y por asimilar su obra a los grandes fines hacia los que convergen el Estado y la Civilidad, el escritor Asís se ha quedado sin crítica en los mayores diarios del país. Apenas el de "Clarín" amaga que *La Calle de los Caballos Muertos* tiene "ocasionales faltas de buen gusto..." (Por favor, ¿puede alguien correrse hasta la farmacia de la esquina y averiguar qué es "buen gusto"?) y que el autor conserva aún "retazos de retórica y sentimentalismo" no obstante los cuales es "uno de los narradores argentinos más (siempre la cuantificación!) serios y representativos...", conceptos que parecen tomados del léxico de un partido Demócrata Conservador de provincia para inventarle vaya a saber uno qué personalidad potable al escritor. Se sabe: la seriedad y la representatividad son las peores cosas que pueden sucederle a un escritor y ahora han venido a sucederle a Asís por arbitrio de uno de sus críticos apresurados.

Y sin embargo *La Calle de los Caballos Muertos* debe ser leído. No recomiendo su compra (vale veinte pesos argentinos) pero me atrevo a sugerir que un buen juego de fotocopias Xerox reducidas al 75 por ciento puede costar no más de seis pesos argentinos y deparar tres horas y media de agradable y reflexiva lectura. Quien piratee la edición y se disponga a leerla podrá observar todo lo que la crítica no supo ver en el original.

Se anticipan algunas orientaciones de la lectura: Asís ha cambiado; renuncia a la construcción de sus novelas anteriores y (seguramente bajo la influencia del *Vuelo*

del Tigre⁴ primera novela que presentó una limpia versión de la guerra sucia mediante una alegoría) se compromete con un ejercicio imaginativo que tenía archivado desde sus primeros cuentos. Como consecuencia de esta apertura a la imaginación, sus personajes dejan de ser figuras planas —las figuritas repetidas de la cotidianidad local—, adquieren un status literario —multidimensional— y se desarrollan y *hablan* con libertad. La creación de un espacio imaginario también libera al narrador, que deja de estar atado a la contigüidad que oprimía muchos pasajes de *Flores robadas...* y de *Carne...* y puede ahora ampliar su universo de representación para transmitir saberes y pasiones que en su obra anterior no cabían.

Allí donde algún crítico creyó ver "sentimentalismo", notó en verdad una conciencia moral ingenua marchando un paso atrás de la conciencia narrativa, más lúcida. En cambio, donde creyeron ver faltas de "buen gusto", sucedió simplemente que el autor, que un párrafo atrás mostraba un dominio profesional del lenguaje, entró en la narración con el repertorio limitado de operaciones lingüísticas de sus personajes. El fenómeno inverso es más frecuente en la novela: Asís, que cuando ejerce el periodismo emplea una lengua blanca —el argentino de hoy— recae, cuando narra, en el lenguaje colonizado de la prensa⁵ y el lector culto, que no lee historias sino operaciones que se construyen con la historia, no puede interpretar estos desniveles de lenguaje como estilo y los procesa como errores, ya sean errores de corrección de estilo, o errores de un estilo que no alcanzó aún a configurarse.⁶

* *

NOTAS

1 Que la clasificación siempre *produce* un saber es algo sabido desde siempre por los lógicos. Desde Lévi-Strauss (1962) es también un saber de la teoría del conocimiento comparada.

2 P. P. Pasolini (trad.): *Las Bellas Banderas*, Planeta, Barcelona, 1982.

3 Nada más descabellado que la frecuente atribución de raíces arltianas a Asís. Sus referentes novelísticos son, con mayor probabilidad, Viñas y Szichman. En la novelística actual de Asís hay un componente que es de su exclusivo patrimonio: el sostén extratextual aportado, en algún caso, por el personaje periodista (Rocamora), en otro, por el novelista de éxito (Rodolfo, "El Turco", Rivalola). El componente *mercantil* pasa, gracias a ellos, a formar parte de la operación ficcional creando una *narrativa que si no tuviese éxito sería ilegible*, porque su legibilidad depende del consenso a la *autoridad* del narrador. Por esa razón la lectura de Asís no resiste la envidia de sus pares, ni a la descalificación de la élite académica: basta desconocer la autoridad del narrador para hacer sucumbir todas sus operaciones.

4 D. Moyano: *El vuelo del tigre*, Legasa Literaria, Madrid, 1982.

5 Para ejemplificar esta observación, como la nota fue solicitada el 1º de setiembre del pasado año, tomé una muestra de la página 19 de *La calle...* Ese fragmento, que contiene el monólogo de un personaje, no muestra plenamente el efecto citado aunque abunda en expresiones como "alternativa, válida", "corrupto", "latente", "perceptible superioridad", "silencio indigno" y otras de idéntico grado de improbabilidad en el discurso "real" de un lumpen villero. Esta jerga no llega a configurar un dialecto propio de los personajes del libro, lo que bastaría para legitimarla: pasa de los personajes al narrador, de éste al escritor, y del escritor a los diálogos, creando —a veces— una feliz coyuntura estética y en otras la im-

presión de que el autor no prestó atención a los diferentes niveles de lenguaje que él mismo había establecido. Esta observación descalifica la creencia de Gregorich que propone que Asís tiene "un oído atento a las transformaciones del habla popular". Los personajes de Asís, como los de Gudiño, hablan una jerga inventada por el autor, que ni siquiera es un tipo ideal weberiano de la lengua popular: es una mezcla arbitraria del lunfardo ya codificado, con la lengua de la prensa y la radiodifusión populista (discursos del fútbol, el turf y la crónica policial amarilla), con frecuentes inserciones de giros del lenguaje coloquial de escritores y periodistas y con la representación esquemática que las clases medias se construyen de los usos lingüísticos del proletariado urbano.

6 Ciertas versiones críticas han tratado de imaginar a Asís como una suerte de escritor salvaje, o espontáneo. Sus cuentos más elaborados y ciertos fragmentos impecables de sus últimas novelas (por ejemplo, la historia de Barrenechea en págs. 111/117 de *La calle...*) prueban la madurez y el conocimiento preciso de sus recursos. La lectura en sucesión de sus tres últimas novelas, muestra la tendencia hacia la consolidación estilística que la irrupción del género fantástico en la última entrega no modifica, sino, tal vez, potencia. Cuando el lector culto tropieza con un mal efecto en la lectura, es por la impresión de que el autor no está al tanto de las reglas que él mismo ha ido creando en su relato: Cuando el lector culto accede al goce, aun allí donde las reglas narrativas del autor parecen transgredidas, es porque quiere conceder que la transgresión responde a una nueva regla de libertad, plausible en un autor que hace de su libertad narrativa un juego de poder con su público.

* *

Informe para una Academia



Emblema de la Academia Argentina de Letras. Dibujo de Enrique Banchs.

“La afirmación de la inactividad o ineficacia de la Academia —escribe Perednik— olvida que toda existencia virtual entraña un peligro actual”. Por ello, esa institución en apariencia inocente es aquí vista no ya como el ámbito predilecto de ancianos conversadores sino como un engranaje de la compleja maquinaria de imposición cultural.

I.

Si se juzgaran las instituciones por su origen social, la Academia Argentina de Letras se vería condenada por un estigma de nacimiento. Su existencia se remonta a una iniciativa de la nefasta dictadura de Uriburu (o si se prefiere dictadura de Uriburu: esfuerzos que hace la rima por completar la afinidad). Conforme al decreto del Poder Ejecutivo del 13 de agosto de 1939, se le dio forma y se le instruyó en el cumplimiento de los siguientes puntos:

- * Estimular las formas de elevar, en sus múltiples aspectos, el concepto de Teatro Nacional, como importante factor en la educación y cultura populares
- * Entender en todo lo referente a la creación, discernimiento y reglamentación de los premios literarios instituidos o a instituirse por la Nación
- * Dar unidad y expresión al estudio de la lengua y de las producciones nacionales, para conservar y acrecentar el tesoro del idioma y las formas vivientes de nuestra cultura
- * Velar por la corrección y pureza del idioma, interviniendo por sí o asesorando a todas las reparticiones nacionales, provinciales o particulares que lo soliciten.

Cuatro funciones encomendadas; oculto —no mucho— por la perfrasis un objetivo común: dominar. Dominar las lenguas, dominar las producciones literarias, dominar los programas de estudio, dominar también el “Teatro Nacional” en tanto se lo considere “un importante factor para la educación y cultura populares”. Incluso el nombre de Academia lleva inscripto este objetivo y lo remonta atravesando jardines griegos, hasta una de sus fuentes, la obra de Platón. Así, al margen de todo imposible paralelo entre el complejo sistema filosófico griego y la acomplejada producción de la institución argentina, se puede verificar una sospecha: que el proyecto político que origina nuestra Academia es una ramificación (no una reminiscencia) de aquel otro sobre el cual Platón desarrolló, quizá por primera vez en Occidente, un esbozo descriptivo y su justificación teórica correspondiente.

Examinando rápidamente el primer punto del decreto, cuya redacción es tan desafortunada como sus rimas interiores, resulta evidente la no pertinencia de encargar el estímulo del “Teatro Nacional” a una Academia de Letras. Pero, puesto que la tarea ha sido encomendada y presenta viabilidad, parece conveniente una revisión de las actuaciones. ¿Qué ha hecho la Academia en función del teatro? Nada; o mejor, nada más que mostrar su impotencia, que en eso de “estimular las formas de elevar” no puede provocar satisfacción. El emblema institucional mismo refiere simbólicamente su pecado: una inutilidad que ni siquiera se propone ser fuente común de goce. El anillo solar se mantiene virgen, y la columna *erecta sustentando* el proyecto: no penetrar, no fecundar, así en el cielo como en la tierra.

La segunda función deja en claro las motivaciones que dieron origen a la Academia, en cuanto le delega nada menos que el control del sistema de recompensas oficial. La recompensa, ha sido estudiado, es un momento significativo en el proceso de amaestrar animales, funciona respecto del pasado como premio por haber acatado una

orden y respecto del futuro como estímulo para provocar nuevas respuestas obedientes y perpetuar así el vínculo de sumisión. Un sistema de recompensas eficiente que cuente con dinero y promoción pública, permitiría ejercer gran influencia sobre los escritores tentándolos, con el olor de la fama y el color de los billetes, para que adecúen sus trabajos a los imperativos ideológicos del donante, el Gran Mecenas (o al menos para que lo prestigien a cambio de su generosidad). En la Argentina el sistema de recompensas es una farsa no sólo porque no hay promoción suficiente ni dinero que ofrecer, sino sobre todo porque para domesticar se ha preferido, desde el más alto nivel decisorio y como política general, el método del castigo al de la recompensa, y —opciones del domesticador— últimamente más que nada el del terror, el castigo extremo e indiscriminado.

El tercer ítem ordena realizar “un proyecto de unidad tardío e imposible”. Se trata de concentrar en manos académicas el poder de establecer los límites del conocimiento respecto tanto de las lenguas como de las producciones literarias. Que haya una lengua y una Historia de la Literatura pasibles de ser estudiadas: las que la Academia decida. Es sabido que la llamada enseñanza —incluso las tan alabadas campañas de alfabetización: los negros africanos, los aborígenes de América, los campesinos analfabetos o semianalfabetos de los regímenes burocráticos, todos los colonizados del mundo lo han sentido en carne propia— no es nunca un mero curso para aprender a leer, escribir y calcular. Es algo más y este plus es el que marca su sentido. Se trata de métodos para aprender a hablar, a comportarse, a pensar, a sentir en forma diferente (como los instructores) y también para aprender a olvidar su anterior cosmovisión y a aceptar el vaciamiento. Esta pedagogía prescribe —porque requiere— el método de la tabla rasa, que más propiamente debería llamarse arrasada: librarse de todo contenido previo que sirva para comparar, cuestionar, poner en duda. Esta pedagogía existe para que la sociedad continúe dividida en clases de hombres, en este caso “pedos” y “gogos”, adultos ambos distinguibles por el lugar que ocupan en las relaciones de dominación.

Volviendo a remontar el curso del proyecto hasta sus orígenes (históricos), Platón pretendía ya en la antigua Grecia que su República, como organización estadual, sea un gran instituto educativo cuya máxima autoridad fueran los sabios, amos del conocimiento y en consecuencia de todo. Mediante esta lógica educativa, que hace del saber el fundamento del poder, la sociedad se transforma en un internado y sus habitantes ven así distribuidos sus roles: algunos maestros, algunos celadores y una gran mayoría de alumnos perpetuos. Una sociedad cuyos amos sean los sabios (léase en adaptación a la época la inteligencia, los tecnócratas, los burócratas, los partidócratas, los etcétera) y donde no haya conflictos porque todos los oprimidos piensan como el amo, o mejor dicho, gracias a la educación tengan el amo adentro que piensa por ellos. La educación, Platón inaugura la conciencia sobre el proyecto, es el medio eficaz para formar a las personas según el orden del Estado, “haciéndolos deseosos y amantes de convertirse en ciudadanos perfectos, que saben mandar y obedecer” (*Leyes*). La Academia tiene el mandato de adherirse a este medio instrumental y hasta declara por escrito su objetivo: “conservar y acrecentar el

tesoro (que les proporciona el dominio) del idioma y las formas vivientes de nuestra cultura”.

En el cuarto punto se dota a los académicos con un atributo irreal: se los nombra guardianes de la Lengua. La lengua es una abstracción teórica fundada en la estática: no obstante este proyecto revela partir de la noción de un modelo arquetípico, de una Lengua de la cual derivarían todas las lenguas habladas y escritas. En rigor también este tema podría ser remontado hasta Platón y su Mundo de Ideas: el idioma perfecto, por un juego de reflejos necesariamente deformante, derivaría en las múltiples manifestaciones individuales que oímos y leemos todos los días. O traduciendo: el idioma griego que —sospechosamente— incrustó Platón en el Topos Uranos daría como resultado el castellano que habla Equis Ygriega, panadero, casado, tres hijos, en Liniers. Obviando el tema harto jugoso de que también nuestra academia sería una mala copia de la Academia Celeste y nuestros académicos derivados corruptos de los originales, la cuestión tiene su centro en que este esquema basado en los conceptos de Lengua y lenguas —además de falso— reproduce y justifica las ideas aristocráticas de La República. (“A los caballos, Platón, los conozco, pero a la Equinidad, a la Equinidad no la conozco”). De hecho implanta guardianes literarios asignándoles la aptitud de discernir lo correcto y permitido. Intenta además, con serena omnipotencia, someter las múltiples y singulares prácticas lingüísticas, tanto habladas como escritas, que la gente produce y reproduce, a un concepto abstracto y acomodaticio de Lengua Ideal, del cual, según parece, los guardianes tendrían posesión y dominio. (¿Será que en virtud de algún misterioso trabajo interior han sido agraciados con la Visión de las Formas?) Aquí hay implícita otra noción familiar en la teoría platónica: el cambio es reconocido, pero juzgado negativamente. La sumisión a una Lengua Inmutable debe ser leída como un intento por sujetar el movimiento, reprimir cualquier alteración y sostener inalterable un Orden. Los resultados —las constantes y necesarias alteraciones lingüísticas— dan cuenta de la inviabilidad del proyecto.

Parece oportuno citar unos párrafos de La República, en los cuales el concepto de música puede ser reemplazado sin dificultad por el de lengua o el de literatura: “Quienes velan por el Estado deben evitar ante todo que en música se produzca ninguna innovación que resulte contradictoria a nuestras líneas directrices, y debe asimismo cuidar de que éstas se cumplan siempre. Por tanto conviene desconfiar de la introducción de cualquier innovación respecto de nuestros módulos usuales, ya que no es posible alterar ninguna de estas leyes sin que al propio tiempo se resientan de ello las más importantes disposiciones civiles... En este punto se debe concentrar nuestra vigilancia, ya que gracias a la música, con su aspecto de juego inofensivo, se introduce físicamente, y como a hurtadillas, el espíritu revolucionario”.

Hay quien puede sostener que estas analogías son exageradas, que en la Argentina, comparada con otras abominables instituciones del Estado, nuestra Academia aparece tan inocente en sus efectos que provoca un sentimiento compasivo: los ancianos se reúnen por la tarde, toman el té —con leche o con limón—, comen seguramente algunas masitas, charlan sobre temas varios (como tantos

CICATRICES de Juan José Saer: El peligroso juego de la literatura

Parece haber épocas en las que el discurso literario resultara menos peligroso. Circunstancias históricas en las cuales el comentario y las gacetillas críticas que los textos suscitan lograsen, con su pátina adormecedora, acallar la reflexión que toda literatura propone.

Aparecida por primera vez en 1969 y ahora reeditada por el Centro Editor, esta tercera novela de Saer toma como ejes de reflexión dos acontecimientos que no han cesado de reescribirse en el aparente eterno retorno de la realidad argentina: la derrota popular que significó la caída del peronismo y el alienante sin sentido de una historia que se empeñó en silenciar las voces de la mayoría. ¿Por qué un tema así, escrito en uno de los estilos literarios más tersos y ricos de la literatura argentina contemporánea, no provocó, en su momento, más que una discreta atención? Sencillamente porque *Cicatrices* no refracta lo histórico con la facilidad especular de un realismo populista. Tampoco es ajena a ese silencio la insularidad a la que la cultura nacional condena a escritores provinciales como Saer. Pero, desde luego, no se trata aquí de un escritor localista, aunque la presencia de Santa Fe resulte un dato obsesivo en sus textos. Por el contrario, esta novela se recubre de un gesto aristocratizante que consiste en enviar guiños al lector con lo más denso y prestigioso de la literatura europea y norteamericana. No hay que pensar tampoco que nos encontramos frente a un segundo Cortázar que,

como es sabido, a partir de línea continuadora de *Sur*, hizo del peronismo una de las condiciones fundamentales en la producción de sus mejores relatos (me refiero a *Bestiario*, 1952).

Nada de eso. La postura política de Saer es diametralmente opuesta. Lejos de él, también, la actitud gazmoña y pequeño burguesa de Sábato (reléanse las páginas correspondientes a la quema de iglesias en *Sobre héroes y tumbas*). La complejidad de *Cicatrices* va mucho más allá.

Primeramente porque plantea las relaciones de la literatura con la historia y la realidad, entendidas como problema literario. Y en segundo lugar, porque lo hace evitando todo ingenuo simplismo, encarnando esa reflexión en el relato mismo.

Cicatrices puede leerse desde el ángulo que propone el llamado *nouveau roman*, pero justamente, las páginas que responden con mayor claridad a los principios de esta tendencia (que ha tenido poca fortuna en la mimética literatura nacional) son las más prescindibles. No debe ser ajeno a este afán de experimentación formal (nunca abandonado luego por Saer) la disposición del texto: cuatro *nouvelles* que podrían muy bien leerse independientemente. Este juego ya había sido propuesto por el mendocino Antonio Di Benedetto en *El pentágono* (1955), reescrito bajo el nombre de *Annabella* (1974), y en quien curiosamente también es rastreable la influencia del objetivismo francés.

Empleo deliberadamente la palabra *juego*. Cada una de las *nouvelles* está presidida por un juego: el billar y la lotería en la primera, toda clase de naipes que forman una especie de delirio sobre el que se teoriza en la segun-

da; y el deporte de la caza en la última, donde irónicamente quien resulta cazado, atrapado por oscuras fuerzas irracionales es el cazador Luis Fiore, un obrero, centro y clave a partir del cual el texto se inserta en ese otro azar: la historia argentina contemporánea. Azar donde las fuerzas, si bien resultan siniestras, aparecen en un tejido concreto. La tercera *nouvelle* no parece tener un juego que la rija: es poco menos que el sin sentido puro, la locura, encarnada en un juez, emblema de la oligarquía santafecina, que aparece empeñado en un juego sin salida, la maníaca traducción de *El retrato de Dorian Gray* (preciosa imagen de nuestra oligarquía, incesantemente preocupada, desde el comienzo de los tiempos, por el juego de traducir modelos y códigos ajenos: improductiva y alienante forma de repetición). La justicia y la ley que el texto representa como la instancia jerárquica superior de su espacio es la imagen misma de un orden absurdo: por eso la visión que de la ciudad obtenemos a través del relato de Ernesto López Garay (el juez) será fragmentaria, percibida a través del vidrio de su auto, en forma de manchas o líneas borrosas barridas por la lluvia.

Como se ve, el contrapunto formal entre "short-story" y novela no es aquí gratuito. Si la novela es un universo cuya clave total debe ser encontrada por el lector, éste es obligado a ordenarlo a través de cuatro conciencias incomunicadas. Lo que las acecha es, precisamente, esa falta de sentido de la totalidad, la historia sin proyecto: la locura.

Los nexos formales entre las historias son los personajes que reaparecen, los entre-

cruzamientos en las trayectorias, los espacios comunes y, fundamentalmente, el tiempo histórico: un significativo y silencioso primero de mayo (el eje temporal) vacío de todo gregarismo y de sentido popular. Lo colectivo se trueca en el íntimo crimen pasional de Fiore, que mata a su mujer.

El relato que abre el texto es narrado por Angel, y tal vez sea una suerte de *Retrato de artista adolescente*. Angel está a caballo de todas las ambigüedades posibles: la hetero y la homosexualidad, el incesto velado de una relación destructiva con su madre, la normalidad y la locura (representada por la búsqueda del doble y del juego borgeano del infinito, un eco del juego de Ernesto, el juez homosexual amigo suyo, que busca atraerlo, y que traduce la novela de Wilde cuyo tema es el doble). Angel parecería ser el depositario de una apertura hacia el futuro: trabaja como periodista y escribe sobre el tiempo, mejor dicho, *inventa* el tiempo (el meteorológico, pero también podría inventar el tiempo histórico). Aunque, sin embargo, acuciado como todos por la sinrazón y el absurdo, la palabra que más se repite en su discurso es la gran amenaza de todo el texto: "locura".

El segundo relato está narrado por Sergio, un abogado peronista, que se ocupa solamente de jugar y reflexionar sobre el juego y la ideología de los *comics*. Preocupaciones teóricas que han sido objeto de un estudio de Saer ("*La literatura y los nuevos lenguajes*", en *América Latina en su literatura*, Siglo XXI, 1972). Saer frente al debate "apocalípticos e integrados" parece inclinarse del lado de la "alta cultura". Matiza allí la idea

de Wilde (la literatura debe poner la naturaleza en situación de imitar al arte), afirmando que la imaginación remite continuamente al mundo. Los medios masivos son para Saer retardatarios y detienen la evolución de la literatura; para él la novedad introducida por Manuel Puig es anacrónica porque no va más allá de un planteo costumbrista. En el retrato de Sergio, el absurdo de la realidad y el caos de su locura se presentan bajo las leyes inflexibles de un juego (tal vez siguiendo la tradición inaugurada por Rayuela). El lector encontrará aquí admirables páginas que parecen pensar, en un vértigo minucioso y preciosista, el orden del significante y sus combinaciones. Sergio, prisionero de ese mismo vértigo, no llegará a defender a Luis Fiore que, víctima principal del absurdo, se suicida arrojándose desde el despacho del juez (su relato es el que cierra la novela, y a partir de él todo lo anterior toma sentido).

El periplo que propone este texto (que, dicho sea de paso, trabaja el tema de las recorridas, las trayectorias que sus personajes describen a un espacio dado: la ciudad de Santa Fe) se sitúa entre el juego y lo real. Relación problemática, dialéctica.

Dice un poema de Tomas (personaje-escritor, recu-

rrente en las ficciones de Saer) transcrita por Angel: "Únicamente la lucecita que él llevaba consigo adentro era irreal" (significativamente este poema se refiere a una cacería —una liebre, un obrero—). Sergio —otra imagen de la escritura— afirma: "La cosa grave se me planteaba con la palabra realismo. La palabra significaba algo, una actitud que se caracteriza por tomar en cuenta a la realidad. De eso estaba seguro. Me faltaba únicamente, saber qué era la realidad. O cómo era, por lo menos".

Mateo Booz, en una actitud no tan dialéctica, tituló uno de sus libros *Santa Fe, mi país*. Saer, lejos de sentimentales complacencias telúricas, convierte el espacio de su novela en eso: el país, la realidad toda. Un juego literario peligroso.

JORGE PANESI



LA REINA DE LAS NIEVES
de Elvio E. Gandolfo
(Centro Editor de América Latina, 1982)

Elvio Gandolfo ha desempeñado una importante tarea

como traductor y como crítico pero se lo conoce fundamentalmente por su condición de poeta y por la labor desarrollada como director de la revista *El Lagrimal trifurca*. Si bien ha publicado varios cuentos en diversas revistas, *La reina de las nieves* es su primer libro de relatos. El volumen abre y cierra con los dos más importantes —en cuanto a la extensión al menos— y contiene además otros cinco en los que Gandolfo transita variadas modalidades de la narrativa, desde las que señalan cierto parentesco con el relato tradicional hasta otras más cercanas a aquellas que ponen en escena el acto mismo de escribir.

La reina de las nieves, que da título al volumen, es el relato donde la preocupación por la literatura aparece de manera más evidente. Casi podría decirse que ella se erige en la verdadera reina para gobernar temáticamente y servir de estructuración a la trama. Es un relato lineal que habla de la literatura en diversos sentidos. Libros y librerías son mencionados desde el comienzo y el protagonista es un aficionado lector de novelas policiales, índice de ninguna manera intrascendente ya que el código de las obras de ese

género tiene relación directa con el desarrollo de ésta. No sólo porque al personaje le es encomendada una tarea casi detectivesca (un ex-patrón le pide encuentre a su hija a la que tiene que ver antes de salir del país y existe alguna razón para que esta búsqueda se haga sin intervención de la policía) sino porque para entender el por qué de este encargo, el protagonista se servirá de las razones que puede proporcionarle su frecuentación en el género. El código de la narrativa policial —cuyos mecanismos son explícitamente mencionados— sirve entonces a un doble propósito: leer e interpretar los textos, encontrar respuestas a los oscuros hechos de su vida. Si puede sostenerse que la actividad de lectura está representada en el texto, vale la misma afirmación para la de la escritura.

En este sentido, el texto insiste en el contar. El personaje se imagina contando lo que le sucede a sus amigos de la ciudad o piensa en explicarle a su patrón los infructuosos resultados de su búsqueda cambiando el orden de los hechos, como si armara un relato. Su amigo Enrique le cuenta una situación vivida con una mujer (que Felipe ha pre-

— PIE DE PAGINA —

"RESPONSO" (1919)

"Evoquemos de las sombras el alma inmortal de James Harlan, quien nació en 1820 y se acogió al descanso en 1899. En el año 1865 este Harlan renunció al Senado de los Estados Unidos para ingresar en el gabinete de Abraham Lincoln como secretario del Interior. Uno de los empleados de dicho organismo, con un sueldo de 600 dólares anuales, era Walt Whitman, quien acababa de prestar tres años de servicio como enfermero militar durante la Guerra Civil. Un día, al descubrir que Walt Whitman era el autor de un libro titulado Hojas de Hierba, Harlan ordenó incontroladamente que lo echaran, y así se hizo en el acto. Recordemos el hecho y al hombre. Se trata de algo tan valioso que no podemos dejarlo perder. Acudamos, una vez por año, a nuestras casas de culto habituales y agradezcamos allí a Dios que ese día de 1865 haya reunido al poeta más extraordinario que engendraron los Estados Unidos con el asno más rematado."

Cap. "Literatos", de "Prontuario de la estupidez y los prejuicios humanos", de Henry L. Mencken. Granica Editor, 1971.

senciado sin que él lo sepa) y lo hace modificando los hechos, construyendo una ficción.

Esta insistencia en el contar no es exclusiva de este primer cuento ya que se reitera en los otros que integran el volumen. En **Corta amistad en Londres** Wells cuenta sus aventuras amorosas, en **Vivir en la salina** contar sueños es el recurso implementado por los protagonistas para imaginar una realidad diferente de la que tienen que soportar; **Sobre las rocas** se cierra cuando la vieja comienza a contar; en **La ausencia** el protagonista se pregunta acerca de la conveniencia de contar o no, y en **El Instituto** los personajes van aún más lejos porque piensan en escribir una novela que "sólo se cuentan interminablemente".

Felipe Mieres, protagonista de **La reina de las nieves**, llega a su antigua ciudad que él puede ir reconociendo en función de sus recuerdos, pero de la que el lector sólo conocerá la niebla, el frío y la nieve que la azotan. En la biblioteca de su viejo amigo busca "algo menos repetido que las policiales". El libro que encuentra sirve de soporte a otra serie de temas y problemas vinculados con lo literario. Justamente, este hallazgo tematiza en el relato la problemática de la intertextualidad. El personaje hace referencias a la materialidad de lo que él llama "el librito", a la cantidad de páginas, a la

extensión del título, a los colores de la tapa. Elude mencionar el autor y el título para que aparezcan descubiertos por los datos y referencias de la historia narrada que hace reconocible el texto **Los Adioses** de Juan Carlos Onetti.

Esta inclusión permite también articular la cuestión de las determinaciones a las que está inevitablemente expuesta toda lectura. Si la literatura es siempre leída de acuerdo con códigos preexistentes, los que parece manejar el personaje son dos: el de la narrativa policial —manifiesta y reiteradamente mencionado— y el de la literatura realista que puede inferirse a partir de sus comentarios. Juzga acertada la descripción de una noche de carnaval incluida en "el librito" porque recuerda uno casi idéntico presenciado en las sierras. A esta búsqueda de la verosimilitud se suman las constantes asociaciones que establece entre lo narrado en **Los Adioses** y los elementos que conforman su propia realidad (identifica a los personajes con amigos o personas pertenecientes a su mundo, se ve a sí mismo personaje de una novela). A lo largo de la lectura va marcando las diferencias entre el texto de Onetti y aquellos que le son familiares. Esta comparación posibilita el espacio necesario para la puesta al descubierto de algunas técnicas y procedimientos de que se vale la literatura:

actitudes que puede adoptar el narrador, presentación directa o indirecta de las escenas, modos de constitución de la trama, posibles cierres de los relatos.

Esta lectura ha suscitado una serie de interrogantes y de dudas que el protagonista-lector no ha podido responder en su totalidad. Siente que en ese libro hay un misterio y sostiene que la trampa está en no saber cuál es; la ambigüedad persiste una vez concluida la lectura. Ambigüedad que tiene conexiones con su propia historia pero que además Gandolfo parece reivindicar como condición de la literatura.

Estos problemas —y otros relacionados con el tiempo de la narración, la importancia de la forma— que se reiteran conectándose unos con otros, no están expuestos teóricamente ni forman parte de diálogos entre personajes. Se dejan entrever alrededor de la figura del protagonista en una imbricación que abarca sueños, vida y literatura. Así se van enlazando de manera que constituyen un sistema de superposiciones y analogías entre personaje-lector/personaje del relato leído; personaje lector/personaje narrador del texto de Onetti. Esta red de relaciones puede establecerse a partir de la idea que Felipe Mieres tiene de sí mismo —se ve como el personaje de una novela tan absurda como la que acaba de leer— y de similitudes que

guarda con el ex-basquetbolista de **Los Adioses**.

Por otro lado, se identifica también con el almacenero narrador en la facultad para inventarlo todo, que comparten.

Esta preocupación por el contar, esta insistencia en las formas de narrar, en las conexiones con ciertos códigos o con referentes reales que tematiza este primer cuento abre una gama de posibilidades que serán desplegadas en el resto de los relatos. Así, **Vivir en la salina** es un cuento que temáticamente podría denominarse realista (narra las injustas condiciones de vida de los salitreros y la imposibilidad del cambio) pero en el cual ni el lenguaje ni el estilo conciben con el de las obras que se inscriben en esa corriente. El tiempo elegido para la narración es el imperfecto, el mismo empleado por el relato de los sueños que hace el protagonista a sus compañeros. Esta homología coincide con la ambivalencia entre sueño-realidad planteada por el texto. Quedan indiferenciados en la pregunta acerca de si esa realidad evadida mediante el sueño no se convertirá en onírica y por lo tanto en "narrable" si se abandonan las salinas.

Corta amistad en Londres incursiona en otro género. Lo fantástico se instala doblemente en el relato: por ser Wells autor de obras del género y por el salto tempo-

– PIE DE PAGINA –

"Cada uno tiene su propia conciencia y no deberían existir reglas que prescriban cómo debe funcionar una conciencia. De una cosa puede estar seguro y es que si la obra de un autor preocupado por la política debe perdurar, habrá que saltar la política cuando se lo lea. Muchos de los llamados escritores comprometidos cambian con frecuencia de orientación política. Eso los alegra mucho a ellos y a sus revistas político-literarias. A veces tienen que escribir de apuro sus nuevos puntos de vista... Puede ser que a eso haya que respetarlo como una forma de la búsqueda de la felicidad."

Ernest Hemingway, en una entrevista concedida a George Plimpton para Paris Review, en 1958. Citado por la revista Crisis, Nro. 15, de julio de 1974.

ral que implica la posibilidad de la amistad con Gandolfo (se incluye como personaje). En la persona del escritor y en la mención y comentario de lo suscitado por su obra, vuelve el tema de la literatura. Soslayado en el relato por el escritor inglés, se vincula con la experiencia erótica en el juego del autor-personaje que confiesa haber escrito su **Breve historia del mundo** convirtiendo en narrativas sus técnicas amatorias. El Instituto constituye la prueba más fehaciente de los intentos de este texto por explorar la multiplicidad de las posibilidades narrativas. Si los otros cuentos recorren las modalidades de diferentes géneros, aquí el acento está puesto esencialmente en las flexiones del discurso. El espesor de lo narrado es mínimo porque el verdadero espacio de **El Instituto** no está ocupado por las clases de Inglés que allí se daban, ni por las fantasías de los alumnos, profesora y portero, como tampoco por las vicisitudes de la vida de ninguno de ellos, ni siquiera por el presunto crimen del cual es víctima la profesora. La escritura reserva y reivindica ese espacio para sí, es otra vez "la reina de las nieves". El discurso se exhibe; avanza en exhibiciones que incansablemente van buscando diferentes modos de realización. Se inicia con una alternancia de narradores que no se limita a los narradores protagonistas sino que incluye la presencia de uno en tercera; lejos de detenerse en esa conjunción hace intervenir distintos registros lingüísticos, se mueve en diversos tiempos verbales y juega con el uso de las personas gramaticales, del indirecto libre, las técnicas

del fluir de la conciencia. Pero no se agota tampoco en esto y asistimos al desenlace desde una rica pluralidad de perspectivas que convergen en una final que parecería explicar más "objetivamente" todas las anteriores. Sin embargo, concluye con el deslizamiento hacia otra voz, con una superposición que repite, que reitera, que reescribe, que insiste en mostrar que está allí el goce del lenguaje. El goce del contar de una escritura instaurada en ese continuo movimiento que bordea y explora las zonas de lo policial, para luego abandonarlas en un desplazamiento hacia el espacio que ella misma configura para sí.

MONICA TAMBORENEA



HAY CENIZAS EN EL VIENTO de Carlos Dámaso Martínez

Que la primera novela de un profesor en Letras haya sido escrita a la sombra de un poema de Borges, es un indicio que confirma una vocación y propicia una lectura. Que, tácitamente, el autor del poema conjetural coexista junto al nombre del escritor de la ficción que comentamos, señala que una literatura ha sido convocada y que un padrino se ha llevado a cabo. Del mismo modo que en Francisco Narciso de Laprida, en los personajes de esta novela se citan la historia, el absurdo y la literatura. El relato que

Martínez ha tramado es un laberinto lleno de recovecos y de salidas falsas. Sórdido, gris, yermo es el tono de la narración. ¿Qué sucede? Podríamos decir: la realización del absurdo destino sudamericano en un lugar de Córdoba: Vagamente sucede todo, inciertamente. La fragmentación del relato acrecienta el desconcierto. Hay parentescos, hay desaparecidos, hay persecuciones, muertos, desesperados. El absurdo de una estructura social que sólo parece generar efectos mortíferos acosa a Morales, a Ríos, al joven sindicalista. Porqué sucede lo que sucede, se pregunta el lector. ¿Quiénes son los activistas que recorren las calles de Córdoba? ¿Todo ocurre durante la revolución libertadora o durante el cordobazo? No es posible, pareciera, una respuesta categórica porque la novela elude, insinúa, se desliza por una zona vagarosa donde el terror pudo suceder, pero también sucede. Hemos dicho que esta novela es un laberinto en el cual viven los personajes, podemos decir, que se propone también al lector como un laberinto que debe recorrer pacientemente. La lectura de este texto no es fácil, digamos que es desagradable y difícil. Pero tan difícil y desagradable como nuestra realidad actual. Ominosa, laberíntica como el destino sudamericano que nos toca vivir. Pero la novela es desandable, con paciencia: reconstruyendo la historia y los parentescos, que se ocultan en los pliegues del relato, es posible llegar a ella. Entonces, es posible advertir la belleza de esta novela, cómo lo elusivo pasa a ser alusivo, lo pasado presente y el absurdo, la soledad y la desesperación nuestras. Lau-

treamont sigue aquí. Absolutamente americano.

ALFREDO RUBIONE

TALLER

Coordina Enrique Blanchard
Teoría y práctica de la escritura literaria. Informes: Rómulo S. Naón 2358, Bs. As. Tel. 542-5558 (de 20 a 22).

PUBLICACIONES RECIBIDAS

El artista del sueño y otros cuentos, Susana Szwarc, Ediciones Tres Tiempos – Los Espacios del Dolor, Jorge M. Lech, Botella al Mar – Los dioses oscuros, Ana E. Lahitte, Colmegna – La Barrosa, Emeterio Cerro, Xul – Perros atados, Néstor Mux, Ernesto Girard Ed. – Límites, Rogelio Bazán, Taladriz – Enterrando mis muertos, Rogelio Bazán, Ultimo Reino – Un nuevo verso argentino, Edición especial de Xul – Margen Puro, Roberto Cignoni, La Lámpara Errante – Huesped de la Memoria, Norma Pérez Martín, La Lámpara Errante – Aguas de la Noche, Claudia Schneider, La Lámpara Errante – Revista Coiron 1, de la Coordinadora de Escritores Patagónicos – Ratev, Carla Isaak, La Lámpara Errante –



TALITA Revista Cultural

anuncia su quinto número para setiembre '83. Colaboran: C. Lagos, Carlos Pacheco, Enrique Arau, Julio César Morán, Norberto Liwski, Marta Guarino, Miguel Olivera, Fernando Arizaga, etc. Dirigen: Carlos Vallina y Guillermo Lombardía. Correspondencia a: C. C. 297, 1900 - La Plata. Pcia. de Bs. As.

*Editorial: 2 * Saer: Poder decirlo
 Todo. 3 * Chevasco: 3 poemas. 9 y
 M. Real: 1 lectura. 11 * Wagner: El
 Congador. 12 * Di Paola - Gusman -
 Lafforgue - Sarlo - Sasturain: Literatu-
 ra y poder. 13 * Do Campo: Venir
 a las Indias. 19 * Fogwill: Asís y los
 buenos servicios. 21 * Perednik: Infor-
 me para una Academia. 25 * Biblio-
 gráficas. 28 **

Plantel

COLABORAN EN ESTE NUMERO:

Susana Chevasco - Jorge Di Paola -
 Manuel B. Do Campo F. -
 Rodolfo Fogwill - Luis Gusman -
 Jorge Lafforgue - J. C. Martini
 Real - Jorge Panesi - Jorge
 Perednik - Sergio Racuzzi -
 Alfredo Rubione - Beatriz Sarlo -
 Juan Sasturain - Mónica
 Tamborenea - Gustavo Wagner.

DIRECCION:

Alberto Castro

SECRETARIA DE REDACCION:

Lucas Rubinch

COORDINACION:

Graciela Paola

ILUSTRACIONES:

Daniel Marino

DISEÑO GRAFICO:

Horacio Bisso
Daniel Marino

PRODUCCION:

Gabriela Borgna

*

Composición en frío:
 HUR, Avda. Juan B. Justo 3167,
 1414 - Cap. Fed. - TE. 855-3472

Impresión:
 Talleres Gráficos LITODAR,
 Brasil 3215, Cap. Fed.

Las notas firmadas no representan ne-
 cesariamente la opinión de la revista.
 Se autoriza la reproducción total o
 parcial a condición de citar el autor
 correspondiente y la fuente y el en-
 vío de dos ejemplares de la publica-
 ción a PIE DE PAGINA. Correspon-
 dencia a nombre de la revista: Av.
 Belgrano 2358, 2do. 'G' - 1069 - Ca-
 pital - República Argentina.

*

Hacemos constar nuestro especial
 agradecimiento a J. C. Martini
 Real, sin cuyo concurso esta se-
 gunda entrega de Pie de Página
 no se hubiera cumplido. Nuestro
 reconocimiento, también, a M.
 Tamborenea, J. Perednik, E. Za-
 ttara, R. Piglia, N. Viater y J. La-
 fforgue por su generosa ayuda.