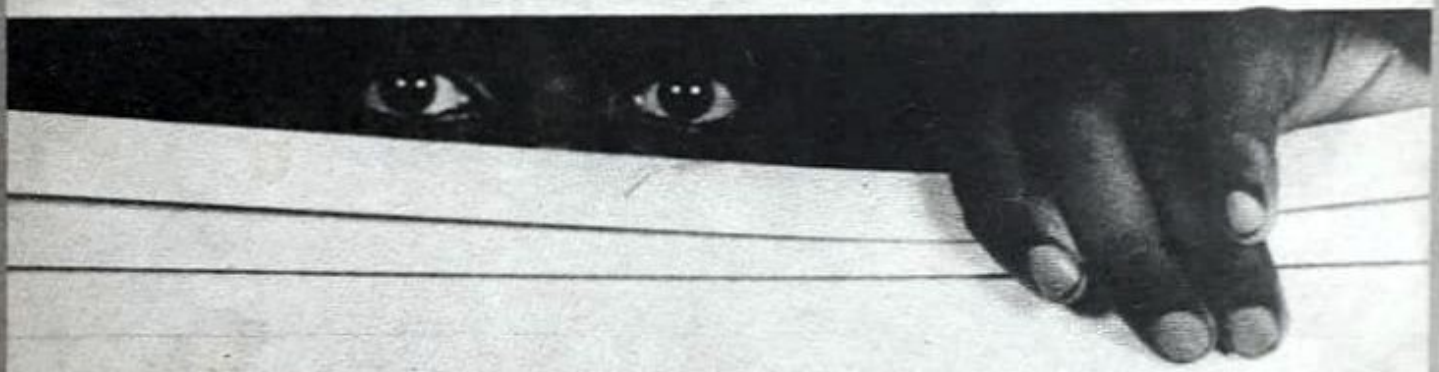
D-21-3-5-08

*Pie de página. 3

revista de literatura



LOS NUEVOS DEMOCRATAS (O EL CIRCULO DE TIZA DEL DISCURSO LIBERAL) * ENTREVISTAS: LUIS GUSMAN Y JULIO CORTAZAR * JEAN FRANCO: GARCIA MARQUEZ Y EL NOBEL * INEDITOS DE ELVIO GANDOLFO Y NESTOR PERLONGHER * BAJTIN: IDEOLOGIA Y LENGUAJE * SEPARATA: CATORCE POETAS

VERANO 84/85

Archivo Argentino de Revistas Culturales | www.ahira.com.ar

FICHAS

BIBLIOTECA NACIONAL
DONACION DE:
D. Carpani
Fecha: 24/11/08

MIJAIL BAJTIN: Nació en Rusia. Termina sus estudios en la Universidad de San Petersburgo en el momento de la Revolución. Apasionado por la filosofía alemana contemporánea, fue profesor y conferencista en la ciudad de Vitebk. En Petrogrado colaboró con el Instituto de Historia del Arte y trabajó en las Ediciones del Estado. Vivió un exilio administrativo entre los años 1929 y 1936, que concluye con su nombramiento en la Escuela Normal de Saransk. En los años 1940 y 1941 dio conferencias en el Instituto de Literatura Mundial de Moscú. Al finalizar la guerra, recibe un segundo nombramiento de Saransk, donde dirigió desde el año 1961 la Sección de Literatura Rusa y Extranjera. Entre sus obras mencionamos: *Poética y estética en Dostoiewsky, De la cultura popular en el Renacimiento: Rabelais* y *Estética y teoría de la novela*. Muere en Moscú en 1975.

JULIO CORTAZAR: Nació en 1914, en Bruselas y llegó a la Argentina en 1919. Profesor de letras, ejerció la docencia secundaria y universitaria, se desempeñó como traductor y colaboró en diversas publicaciones literaras, como por ejemplo *Sur*, con cuyo grupo estuvo relacionado. En 1938 publicó *Presencia*, un conjunto de sonetos firmados con seudónimo; en 1949 el poema dramático *Los Reyes*, en 1951 *Bestiario*, primer hito de su producción cuentística, al que seguirán *Final de Juego* (1956), *Las Armas Secretas* (1959), *Historia de Cronopios y Famas* (1962), *Todos los fuegos el fuego* (1966), *Octaedro* (1974) y *Alguien que anda por ahí* (1977). A partir de 1960 también integra su obra con novelas: *Los Premios* (1960), *Rayuela* (1963), *62/Modelo para armar* (1969), *El libro de Manuel* (1973). Murió en París en 1984.

NESTOR PERLONGHER: Nació en 1949. Ha publicado un único poemario: *Austria-Hungría*, en 1980. Colaboró con poemas, traducciones y trabajos de crítica literaria en diversas publicaciones nacionales y extranjeras. Tiene un libro inédito, *Alambres*. Actualmente reside en San Pablo, Brasil.

JEAN FRANCO: profesora en la universidad de Columbia, en Nueva York. Autora de libros como *Introducción a la literatura hispanoamericana, Historia de la literatura hispanoamericana, César Vallejo*, además de innumerables artículos.

ELVIO GANDOLFO: Nació en 1947. Durante ocho años dirigió la revista *El lagrimal trifurca*, de Rosario. Publicó sus poemas en los libros colectivos *Da lagrimales y cachimbas, Poesía viva de Rosario* y *La huella de los pájaros*. Difundió sus cuentos en diversas revistas argentinas y extranjeras. *La reina de las nieves* (1983) es su primer libro de relatos. Actualmente reside en Montevideo, R. O. del Uruguay.

LUIS GUSMAN: Nació en 1945. Dirigió junto a Germán Leopoldo García la revista *Literal*. Fue miembro de la Escuela Freudiana de Buenos Aires, co-dirigiendo una de sus publicaciones. Ha escrito diversos trabajos críticos y cuatro novelas: *El Frasquito* (1973), *Brillos* (1975), *Cuerpo Velado* (1978) y *En el Corazón de Junio* (1983), por la cual le fue otorgado el Premio Boris Vian. Actualmente co-dirige *Sitio* y *Conjetural*.

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

LOS NUEVOS DEMOCRATAS

(O EL CIRCULO DE TIZA DEL DISCURSO LIBERAL)

BIBLIOTECA NACIONAL
FECHA 27 MAR 2007
COLECC Nº

Dichoso aquel —hubiera dicho el viejo poeta salmantino— que frente al conflicto social puede presuponer, y aun declarar, la posible existencia de zonas francas, de espacios neutrales, al margen de ese mundanal ruido que tanto entorpece a los intelectuales su percepción de la realidad. Dichoso, en tanto puede exhibir una trasnochada inocencia y afirmar —contribuyendo al oscurantismo de la época que nos toca vivir— la no inteligibilidad de la historia argentina de los últimos diez años, *por así acotarla, ya que, al parecer, parcelar en décadas es un vicioso guitarrear en boga. Boguemos, pues.*

La sospecha pesa sobre todo discurso, y cómo les pesa a nuestros historicistas vernáculos —ayer, epígonos de uniones democráticas; *luego,* camaradas libertadores *de "la voz de la esperanza amanecida"*[1]*; hoy,* nuevos demócratas postmarxistas, *pero siempre firmes en esa complicidad gorila que los define y abroquela en su contorno liberal. Ropajes diversos para un proyecto de poder que, voluble, se aligera de cargas (esos lastres ideológicos, esas antiguallas teóricas) para cumplir el movimiento ascensional que les permita estar, hoy como ayer, a la altura de los tiempos.*

Se sabe: toda analogía es anacrónica, pero la memoria (también interesada) se obstina y une, traza y confirma la pertinencia de un linaje, la mal disimulada continuidad de una política tan envejecida y deteriorada como la clase que la orienta, oculta, mal oculta en el presente bajo el velo del parricidio marxista. Y es que esta nueva izquierda, *esta vanguardia de la intelectualidad "progre", nuestros* nuevos demócratas *radicalizados, muestran en cada tramo, a cada paso, que "no van más allá, en cuanto a mentalidad, de donde van los pequeño burgueses en sistema de vida" (Marx* dixit *ya en 1851), mal que les pese.*

Política (sucia), al fin, ellos dirán. "Política en la manzana, en el santo, en el placer", diría Drummond de Andrade. Política, esto es: intereses, el modo en que los hombres luchan por sus intereses. Política que hace sospechosa toda palabra, en especial la que se presume inocente, la que apela al sinsentido y lo ofrece como coartada. Como alguna vez dijo Alberto Vanasco, las elucubraciones de escritores e intelectuales "no son defendibles a ultranza, no son incondicionales ni incuestionables, sino que han de ser vistas a la luz de un análisis profundo para apreciar en qué medida pueden ser nada más que el reflejo de los intereses de su clase".[2]

Nos preguntamos, entonces, ¿desde dónde se enuncia ese postmarxista y blanqueado lenguaje, lavadito de aquellos ropajes dialécticos con que nuestros "progres" empaquetaban el asunto, cualquiera fuera, cuando hasta respirar era político? *¿Para qué, para quiénes, ahora está en curso preocupado (muy ocupado) por la suerte de todos los argentinos? ¿Por qué ese nacionalismo de ultraderecha, ese*

BIBLIOTECA NACIONAL BUENOS AIRES 2006

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

policlasismo populista tantas veces (también por ellos, otrora) denunciado?

Interrogantes, intrigas que refractan y dan cuenta de la expansión del magisterio borgiano, que confirman su hegemonía. Un "volver a papá", a su nihilismo esperanzado, al solipsismo que funda la pasividad y el acatamiento. Obvia funcionalidad de un modelo intelectual con el orden vigente, compromisos de una práctica que, "cientificista" o "crítica", acepta el mandato despolitizador (mientras hace política) y se refugia (pretende hacerlo) en la zona sagrada del campo intelectual. *De allí, la necesidad de cuestionar esa estrategia, de indagar en esa lógica que, paradójicamente, otorga un estatuto de lucidez a quien afirme carecer de razones.*

Necesidad de impulsar el flujo de la memoria para comprender y transformar este presente. El Borges lo dijo: muy diferente sería nuestra historia si el texto central hubiera sido el "Facundo" y no el "Martín Fierro". Trasposiciones diferentes, versiones distintas de nuestra historia. Y en esa matriz polémica debe ser leído el discurso del liberalismo de izquierda, como una textualidad que recluta voceros, personajes cuya palabra es necesario retener, inventariar o registrar, al menos desde la zona siempre inquietante que abre un simple asterisco de pie de página *

* EN BUSCA DEL SENTIDO PERDIDO

¡Oh campo intelectual de cordillera,
con religión, con campo, con patitos!
¡Paquidermos en prosa cuando pasan
y en verso cuando páranse!

CESAR VALLEJO

Luego de su parcial clausura durante la dictadura militar, el *salón literario* muestra hoy (si no el brillo al menos) el ajetreo de los buenos tiempos. Un agitado ir y venir —del salón al avión, del avión al edén— que no deja tiempo para pensar ni, mucho menos, recordar: una oportuna y selectiva amnesia exculpa ciertas complicidades, algunas colaboraciones con el *régimen de facto*. Nadie osa traerlas a cuento, pues hacerlo implicaría subvertir esta armonía fundada en la tolerancia recíproca. Todo el mundo —quien más, quien menos— parece tener motivos para celebrar el nuevo orden, para hacer votos por la democracia y sumarse al bullicio. *Ahora*, se dice, hay lugar para *todos* —los que acepten las reglas del juego, claro.

Tolerancia, entonces, *conciliación*. Una liberal camaradería presidiendo recordatorios, homenajes, mesas redondas, presentaciones: esos juegos de salón que, a su modo, remedan lo que sucede fuera, en otros *escenarios* de nuestra sociedad. Esto es: énfasis en el *ahora*, premura en el trazado de una línea de corte con el ayer (tan reciente), al tiempo que incitación a mirar hacia adelante, hacia ese porvenir al que (teleológicamente) se le asignan los atributos de la buenaventura para *todos* los argentinos. Pero: ¿podemos, todos, mirar hacia adelante cuando entre nosotros, aquí y ahora, aún se crispan las voces de vencedores y vencidos?

De otro modo: nuestra *clase dirigente* y su afición por el paralelo y la analogía, por las *lecciones*, las *enseñanzas* del pasado *remoto*. Y, en ese marco, abolida la historia, el pensamiento analógico homologa este presente, la tregua en curso, con —digamos— la etapa abierta por la batalla de Caseros, allá por 1852. Es *como si*, decretada la paz, el cese de la lucha intestina colocara a nuestra burguesía frente a las tareas de una nueva *organización nacional*. *Como si*, luego del caos de una historia turbulenta, el ahora exigiera aligerarse de ese pasado para impulsar un nuevo proyecto de *civilización* contra la *barbarie*. ¿Puede, en consecuencia, asombrar la obsesión por el *Facundo*, tan difundida entre nuestros literatos de un tiempo a esta parte?

Pero, rehuyendo la dicotomía y ciñéndonos al pasado *inmediato* y su gravitación en el *ahora*: ¿qué hacer con esas voces, enfrentadas en este presente? ¿Qué, con las víctimas de nuestra historia reciente? ¿Debiéramos, en beneficio del futuro, recomendarles moderación, recato, *medio tono*? ¿Impulsar el flujo de la memoria o, por el contrario, clausurarla? Se trata, claro, del enfrentamiento de dos políticas de la historia, dos visiones que traducen experiencias, perspectivas y posiciones también contrapuestas. Y ante ese debate hay quienes eligen suspender el juicio y preguntarse (¿ingenuamente?) si acaso *hay una historia*, escamoteando el eje polémico y la consecuente toma de posición.

Tal, y a título ilustrativo del pensamiento de nuestros *nuevos demócratas*, este párrafo que lleva la firma de Beatriz Sarlo: "En rigor, casi no podría llamarse historia a ese conjunto de fragmentos, marcados por la interrogación, que constituye la Argentina de estos años. ¿Hay en realidad una historia?".[3] La duda, la interrogación, no hacen sino deslizar la hipótesis de estar enfrentados a una realidad enigmática, donde operan leyes incomprensibles o azarosas: "una realidad cuya lógica parece secreta".[4] En rigor, diríamos, basta adoptar la perspectiva de los vencidos para que esa historia pueda ser aprehendida en su concatenación real y desmentir, así, su aparente *irracionalidad*. Esto es: ya no la historia como producto de "la irracional tiranía de fuerzas ciegas" (Lukacs) sino la historia entendida como lucha (clasista) por el control de la sociedad. Y, en ese marco, una *lógica* implacable orientando desde el primer momento el proceso abierto en 1976.

Muy brevemente: esa historia como culminación de un proceso de expoliación en beneficio de los sectores dominantes, al tiempo que adaptación del capitalismo argentino a un nuevo modelo dependiente. Saqueo y reconversión productiva cuyo cumplimiento exigió una especial estructuración del Estado, la agudización de su carácter coercitivo sustentado, fundamentalmente, en el terror. En suma: aplicación de un *programa* orientado a operar transformaciones perdurables en la sociedad argentina, acordes a las necesidades e intereses de las clases dominantes, en esta etapa del capitalismo internacional. Una "lógica", por lo demás, frecuentemente enunciada por lo estrategas del orden transnacional, poco y nada "secreta".[5]

Desde la perspectiva de sus víctimas, entonces, esa historia se revela dolorosamente inteligible. Pero, para que el proceso social resulte inescrutable, enigmático para la conciencia del observador, nos preguntamos: ¿cuál ha de ser la perspectiva adoptada? ¿Hay, además de las que contraponen dominantes y dominados, una tercera visión? ¿Cabe la posibilidad de tal punto de vista?

---

1 "Marcha de la libertad".

2 "El escritor y la situación nacional", *Macedonio*, Nro. 9/10, 1971.

3 "Literatura y política", *Punto de Vista*, Nro. 19, 1983.

4 Ibid.

5 De este modo lo percibe, incluso, un observador frecuentemente ambiguo como Alain Rouquié: "Los oficiales mesiánicos que proclaman que están en los puestos de avanzada de la tercera guerra mundial no ignoran que la contraguerrilla disimula la represión antiobrera de la cual es pretexto. La modernización y la diversificación de la sociedad son la raíz de una situación que los militares quieren arreglar con los medios que son suyos: la guerra. La Argentina ha entrado en la era postpopulista, como Perón y los militares se percataron, a sus expensas, en 1973. Los aparatos ideológicos no funcionan más dentro de una sociedad con clases claramente delimitadas. Es por esto que la violencia de la lucha antisubversiva va mucho más allá que los objetivos declarados y aparentes. Y ofrece una inesperada oportunidad a todos los que, con diversas finalidades, de alguna manera quieren hacer retroceder el reloj de la historia". ("El poder militar en la Argentina de hoy: cambio y continuidad", en *El Poder Militar en la Argentina: 1976-1981*, Frankfurt, 1982.)

EL RESPLANDOR DE LO REAL

Porque esto es una guerra
a pesar de las buenas fotos en colores.

JUANA BIGNOZZI

Perpectiva, punto de vista, visión. Este vocabulario visual, diría Todorov, es, en rigor, sinecdóquico. La *visión* reemplaza aquí al conjunto de la percepción. Esta no es sino el resultado del tipo de aparato con que el observador percibe el mundo; esto es, su *ideología*: el conjunto de formas conceptuales que condensan una representación de la realidad y, también, un proyecto sobre su futuro. No se trata, por cierto, de certezas desencarnadas sino, por el contrario, las consideramos sistemas de ideas que conforman una *visión* determinada de la realidad a partir de *intereses* también determinados.

Cierto: la ideología de las clases dominantes es la que prevalece en cada sociedad, pero en cada sistema de organización social la ideología cumple una función diferente. En el capitalismo, en la dependencia, la función de la ideología dominante no es simplemente la de justificar el orden social. Es, además, una *mediación* en el seno mismo de las contradicciones de clase. Su función es la de mistificar, la de ocultar el conjunto de las relaciones sociales. Como instrumento de dominación clasista, no registra directamente esas relaciones sino da una representación invertida de ellas, una falsa representación de lo real.

El discurso de la oligarquía sobre nuestra historia reciente se ajusta a la forma mistificada en que la realidad social se proyecta en su conciencia. Frente a ella, la conciencia social de la clase trabajadora intenta desechar las falsas representaciones, los laberintos y espejos, con que se le oculta su propia realidad existencial, las condiciones de su explotación. Por su parte, el discurso intelectual de los *nuevos demócratas*, su *no comprensión* del proceso histórico en nuestro país, no hace sino prolongar, bajo un aura de "racionalidad", la ilusión que afecta la percepción de los "espíritus cautivos" de la ideología dominante. Contribuye al encubrimiento y es, entonces, simplemente una forma de la ideología dependiente.

La consecuencia de esa no comprensión, el nihilismo de filiación borgiana, constituye un tópico en el discurso de los *nuevos demócratas*. Tal como lo testimonia Beatriz Sarlo: "Los intelectuales argentinos, tocando fondo, llegamos al momento de la perplejidad y, en ocasiones, de la escepsis".[6] Por su parte, el conocido marxólogo Juan Carlos Portantiero abona esta opinión: "Lo que sí podría generalizarse es que la mayoría de la gente de mi generación, sobre todo quienes se comprometieron con ideas de cambio social, experimenta hoy algo que parece escepticismo".[7] Casi un eco del Borges de *Otras Inquisiciones*, ese sujeto cognoscente que, enfrentado a una realidad en sí misma dura e inescrutable, termina por aceptar que nuestro destino "no es espantoso por irreal; es espantoso porque es irreversible y de hierro".

Pero: ¿cómo es posible que los intelectuales, presuntos poseedores de los instrumentos críticos necesarios para revelar los procesos sociales en su realidad profunda, se manifiestan perplejos? ¿Desde dónde se enuncia ese discurso que apela al sinsentido y postula a la historia como hermética?

DE ESCRIBAS Y MANDARINES

Hay siempre una hora dada en que la palabra humana se hace carne. Cuando ha sonado esa hora, el que propone la palabra, orador o escritor, hace la ley.

JUAN BAUTISTA ALBERDI

El intento de postular una tercera visión, una posición de clase neutra en relación al conflicto entre dominante y dominados, traduce la situación objetiva de los intelectuales en el interior de la estructura social. La misma noción de intelectual sólo puede ser comprendida a partir de la división entre trabajo manual y trabajo intelectual que afecta a la organización de las fuerzas productivas, es decir, a la base económica de la sociedad. División que no es patrimonio exclusivo del capitalismo: aparece en otros modos de producción, tal el caso de los escribas en el Antiguo Egipto o los mandarines en la China Imperial, si se disculpa esta pequeña excursión por la historia de Oriente. Lo que sucede es que el sistema capitalista le asigna a dicha división una forma particular en la organización de la sociedad.

La clase dominante, especificada en nuestro caso como intermediaria multinacional, se reserva el trabajo intelectual que proviene de su herencia, de la herencia de sus sirvientes pequeñoburgueses. Pierre Bourdieu señala al respecto: "Los intelectuales se encuentran en una situación de dependencia material y de impotencia política respecto de las fracciones dominantes de la burguesía, de la cual provienen y forman parte".[8] Constituyen "una fracción dominada de la clase dominante, que en razón de su posición estructuralmente ambigua está necesariamente obligada a mantener una relación ambivalente tanto con las fracciones dominantes de la clase dominante (los burgueses), como con las clases dominadas (el pueblo), y hacerse una imagen ambigua de la propia función social".[9]

Para decirlo en criollo: las capas medias son, en general, el origen social de los intelectuales y su interés de clase, en consecuencia, oscilante entre el de ambas clases fundamentales. De dichas vacilaciones, la historia de nuestra pequeña burguesía ilustrada es rica en ejemplos. En relación a los vaivenes del progresismo liberal, un interesante artículo de Jorge Jinkis ha caracterizado con precisión ese tipo de conductas: "*Hystericus* ha votado por Palacios sin ser socialista, por Frondizi sin ser desarrollista, por Cámpora-Perón sin ser peronista, y lo hará por Alfonsín sin por eso renovarse ni cambiar para nada". El resultado inevitable de tanta volubilidad, recuerda Jinkis, fue que "*Hystericus*, cada vez, puntualmente, se ha sentido *traicionado*".[10] Es previsible suponer que esta historia de equívocos habrá de prolongarse con nuevas migraciones y la consiguiente adhesión oportunista a los colores de algún

Sábado, suplemento cultural del diario *Uno más uno* de México, 12 Marzo, 1983.

Archivo Argentino de Revistas Argentinas www.ahira.com.ar

"club" que, para la mentalidad "progre", exprese sus anhelos "de una sociedad *menos* desigual".[11]

Esa "disminución consciente de la grandeza de las metas" que se propone, según Portantiero, la mayor parte de su generación, testimonia, sin duda, el carácter transitorio de algunas rebeldías, un efímero *romanticismo juvenil*. Se trata, en verdad, de una realización autóctona del *transformismo*, fenómeno ya detectado en los países centrales por Antonio Gramsci: "Este transformismo pone en claro el contraste entre civilización, ideología, etc. y la fuerza de clase. La burguesía no consigue educar a sus jóvenes (lucha de generaciones) y los jóvenes se dejan arrastrar culturalmente por los obreros y al mismo tiempo se hacen o tratan de convertirse en jefes (deseo "inconsciente" de realizar la hegemonía de su propia clase sobre el pueblo), pero en las crisis históricas vuelven al redil".[12]

Pero, inmersos en su clase de origen, vueltos al redil, ¿cuál será la idea de cambio que mantienen nuestros *nuevos demócratas*?

EL SENTIDO DE UNA APUESTA

y todos comprendieron que él amaba al sapo que llevaba en la mano

JUAN GELMAN

Uno de los efectos de la política represiva de la dictadura del 76 fue, precisamente, el de aislar a los intelectuales del campo popular. Sometidos a la realidad de un poder que reducía fuertemente la vida cultural, la perspectiva del establecimiento de la democracia institucional generó expectativas en el conjunto del sector, congruentes con el entusiasmo de las fracciones de burguesía que vieron en ese restablecimiento la posibilidad de acceder a nuevas y más amplias cuotas de poder.

De allí, entonces, que el discurso revalorizador de la democracia liberal ganara adeptos en las capas medias (y en los intelectuales). Ese discurso ha contribuído de manera decisiva —ideológica— a la configuración del imaginario según el cual estos intelectuales reflexionan su práctica, tanto como al tipo de representaciones de lo social que formulan. Por ello, las ideas de cambio social propias del movimiento político que, emblemáticamente, fundara el Cordobazo en 1969, resultaron desplazadas en el movimiento oscilatorio que señaláramos.

"La confianza en el cambio la mantengo —se exalta Portantiero—, porque creo que toda sociedad se transforma o muere. Pero ya no creo en el cambio social del modo en que creía hace diez años".[13] ¿Peinará canas, la vieja ilusión? "Aquí, la única forma de cambio social en la que creo es aquella que transite por la profundización de las formas democráticas y llegue gradualmente a la transformación de las relaciones sociales".[14] Como se ve, diez años lo es todo; la confianza, bastante marchita, se abraza hoy a los tópicos del pensamiento reformista: el cambio gradual, la superación de la lucha de clase, la mediación de un estado "despolitizado" y tanta otra estrategia de la consolación. Se trata, según sabemos, de una muy añeja ilusión. Tanto, que *hace ya 66 años* se dijo: "Esta utopía de un estado situado por encima de las clases, ha conducido en la práctica a traicionar los intereses de las clases trabajadoras".[15] Pero esa impugnación, el señalamiento de las consecuencias de sustituir "la lucha de clases por sueños sobre la conciliación", es prestamente descalificada por el pensamiento *postmarxista* de los *nuevos demócratas*.

La utopía se condensa en una representación de lo social donde el conflicto entre capital y trabajo pierde el rol estelar que se le asignara tradicionalmente. "Ya no es siempre cierto —asegura Portantiero— que los conflictos estén centrados alrededor de los trabajadores y los dueños de los medios de producción. Hay una explosión de la diversidad".[16] La tal *diversidad* resulta sospechosamente *diversiva*, distractiva, en tanto pretende negar a las relaciones de producción su carácter de *núcleo estructurador* de la sociedad, de "base oculta —al decir de Marx— de toda la construcción social".[17] Maniobra distractiva, decimos, pues invita a la dispersión, a desplazar el interés antes focalizado en el *combate supremo* hacia otras cuestiones —"una cantidad de cosas nuevas"[18]— sin explicar las razones del descentramiento operado.

A falta de argumentos (¿parquedad? ¿modestia?), Portantiero se justifica mentando la proximidad del siglo XXI y el (supuesto) contraste de tal advenimiento con el (también supuesto) *"anclaje"* del socialismo marxista en la realidad decimonónica. Que la *nave* teórica en cuestión no ha encallado ni fondeado en esas costas puede demostrarse con un somero repaso de la abundante bibliografía que documenta su desenvolvimiento en el curso de este siglo *hasta el presente* (un catálogo nutrido que todo marxólogo, sin duda, conoce prolijamente), en estrecha relación con sus múltiples aplicaciones prácticas a escala mundial (como lo documenta el diario de hoy, el de mañana, el de pasado mañana). De allí que la acusación de *demodé*; guste o no, resulta frívola e irrelevante.

No menos endeble parece el recurso a la creciente *complejidad* de las sociedades y al carácter *novedoso* de sus conflictos cuando se trata de justificar el marcado viraje teórico que involucra el descentramiento del conflicto social y la consiguiente glorificación de la *diversidad*: "Hay reivindicaciones, demandas, voces de grupos y sectores sociales que antes no tenían voz, irrumpen movimientos feministas, ecologistas, homosexuales".[19] El registro de esas *"irrupciones"* —que tanto sensibilizan a Portantiero, al punto de trastornar sus certidumbres de *diez años atrás*— se nos ocurre algo tardío; con mayor o menos amplitud, esas demandas (con excepción, quizás, de las ecologistas) habían sido pública y activamente manifestadas (y la represión ejercida sobre sus activistas así lo prueba) cuando —*circa* 1970— nuestros *nuevos demócratas* estaban *en otra cosa*, o parecían estarlo.

En suma: este pensamiento *despolitiza*, a sabiendas que despolitizar es la política de los defensores del *statu quo*. Despolitiza cuando suspende el juicio sobre el necesario protagonismo de la clase obrera en beneficio de la virtual emergencia de otros "factores de cambio". Despolitiza cuando apela a esas demandas sectoriales y las presenta como problemáticas que afectarían por *igual* a patrones y obreros, a empresarios y empleados; esto es: a sujetos concebidos fuera de las marcas propias de una estructura social fundada en la *desigualdad* de clase. Despolitiza, pues, al tiempo que contribuye a neutralizar el posible efecto cuestionador de esos movimientos, al conducirlos a la vía muerta de una insularidad regional, al no integrarlos en una visión (una política) de conjunto que les confiera un papel específico (y subordinado) en el movimiento más general por la transformación de la sociedad.

Aún en el contexto de ese discurso obsedido por el paso del tiempo y los temas de la decadencia, la juventud, el porvenir; aún en ese marco de *improntas* generacionales resultan curiosas algunas declaraciones: "a gente como yo, que está por entrar en sus cincuenta años, se le plantea claramente una cosa: no hay recetas simples para problemas complicados".[20] ¿Veleidades de boticario? ¿Qué le está pasando, profesor Portantiero, a la gente como usted? O, de otro modo (y saltando por encima de la frontera tramposa entre juvenilismo y madurez): ¿a qué tapete apuesta esa política que apresura las exequias del marxismo, que archiva precipitadamente su teoría y su método, pero que no se resigna a perder su (imaginaria) inscripción en la *izquierda*?

---

6 Artículo citado en 3.

7 "Mitos nefastos de la política argentina", entrevista de Jorge Halperín, *Clarín*, 8 de julio 1984.

8 *Campo del poder y campo intelectual*, Folios Ediciones, Buenos Aires, 1983.

9 Ibid.

10 "La Argentina, tango-canción", *Sitio*, Nro. 3, 1983.

11 "Editorial", *Punto de Vista*, Nro. 19, 1983. (El subrayado es nuestro.)

12 "Los intelectuales y la organización de la cultura", *Obras* (T. II), Imprenta de Juan Pablos, México, 1975.

13 Entrevista citada, ver 7.

14 Ibid.

15 Vladimir I. Lenin, *El Estado y la Revolución*, Anteo, Buenos Aires, 1973.

16 Entrevista citada, ver 7.

17 *El Capital* (T. III), Fondo de Cultura Económica, México, 1966.

18 Entrevista citada en 7.

19 Ibid.

20 Ibid.

21 José Aricó, *El Porteño*, Nro. 27, 1984.

22 *Nueva Sociedad*, Nro. 66, 1983.

23 Entrevista citada en 7.

24 Ibid.

25 Ibid.

Archivo Argentino de Revistas Culturales www.ahira.com.ar

MALAS COSTUMBRES, BUENAS MANERAS

El mejor modo de esperar es ir al encuentro.

MARIO TREJO

Progresismo liberal: salvavidas de clase media en el mar de fondo de la crisis, antídoto para el fantasma de la disolución. (Tan sólo válido para la fracción conciliadora; la otra, definitivamente fascistizada, apuesta con furia a la *seguridad nacional*). Y los representantes intelectuales de la moderación pequeñoburguesa elaboran (como les cabe) los modelos de reemplazo, los recambios necesarios para salvar la "crisis en los paradigmas", la "perplejidad" a que los condena una historia que "casi" no merece ese nombre. (Casi, diríamos, un ejemplo paradigmático de *proyección*: esa operación mediante la cual el sujeto arroja fuera lo que no desea reconocer en sí mismo: la crisis, la confusión de una clase, localizados en los modelos, en la historia).

Vaivenes, entonces, adecuaciones: "Creo que una experiencia socialista de nuevo tipo supone un previo ajuste de cuentas con dos grandes tradiciones: la socialdemócrata y la leninista".[21] Aricó no lo aclara: ¿dos frentes polémicos o una opción? (Y, sin embargo, el modelo de recambio comienza a develarse, surgiendo como término de una elección; el *ajuste* ajusticia y —adivinamos— Barrabás volverá a salvarse.) Será Willy Brandt quien laude la cuestión: "Los marxistas no están fuera de lugar en la Internacional Socialista, pero sí los marxistas leninistas".[22] Acabáramos: hijos y entenados, buenas y malas maneras (y la previsible caza de brujas).

Una actitud vigilante —la rigurosa observancia de las buenas maneras— es el valor de cambio que el liberalismo "progre" entrega, de buen grado, por su entrada al paraíso socialdemócrata. (Una bicoca, pues, como se ha dicho, adoptar tales maneras no le exige *renovarse ni cambiar para nada*.) La cruzada "renovadora" también contempla la construcción de un instrumento idóneo, una herramienta apta para intervenir en los conflictos de la "nueva sociedad": "Creo que es útil e imprescindible un partido de izquierda socialista que se proponga actuar dentro del sistema político".[23] Lanzada la inquietud, abierta la conscripción de socios, el nuevo nucleamiento se perfila como una *alternativa de poder*, "porque —especula Portantiero— nadie consideraría descabellado que una agrupación de izquierda consiga el 10 por ciento de los votos. Y ésa no sería poca influencia".[24]

Sacerdotes, feligreses: constituyentes necesarios para la ambiciosa expansión del nuevo credo liberal. El reclutamiento tropieza (como siempre) con la obstinación de los réprobos: "El problema —amonesta Portantiero— es que la izquierda no ha modernizado su lenguaje ni se ha 'aggiornado' teóricamente".[25] Helo aquí: el pecado consiste en *no estar al día, a la moda*, que —como se sabe— siempre viene de París. Por ello, munidos de los óleos que conjuran y consagran, apóstoles en la barbarie, portadores de la *buena nueva* civilizadora, nuestros "progre" divulgan la (no probada) *crisis del marxismo*.

La discusión de este nuevo revisionismo, del aluvión de textos que incitan a la *modernización*, excede el espacio de que disponemos. Nos limitaremos a consignar una acertada reflexión de José Sazbón respecto a la presunta "muerte" del marxismo: "Mientras estos funerales ocurren en las páginas de *Punto de vista*, fuera de ellas y de sus fronteras el difunto 'reclama su derecho' con una energía que debería hacer meditar sobre 'la oportunidad' de su lápida. En las últimas dos décadas, el vigor expansivo y la escala de aplicación de la teoría marxista crecieron considerablemente en diversos escenarios. Esto no obliga a suscribir sus respectivos desarollos: sólo obliga a desestimar la parodia como retrato de su situación histórica. La insularidad que explica estas invitaciones al abandono de la herencia marxista podría ser, también, discernible: bajo la consigna de una actualización de la izquierda argentina, ¿no se nos ofrece compartir el ánimo crepuscular del post-68 francés?".[26]

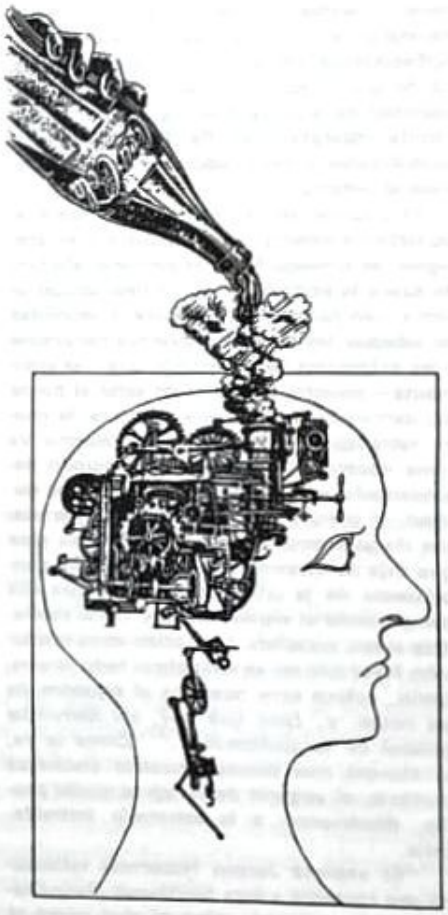
Al tiempo que conduce la emancipación teórica, la vanguardia *post* fiscaliza la práctica de las formaciones de izquierda. ¿Los cargos? Entre otros: derrota electoral, arcaísmo, doctrinarismo, marginalidad y (mal de males) *politización de la cultura y la investigación crítica*.[27] ¿La torre de cristal, otra vez? ¿Una práctica, una *"investigación crítica"*, apolítica, neutra? Acaso no bastaron siete de des-politización *forzada*, al punto que —hoy— se nos conmina a perpetuarla, so pena de resultar incursos en *"facciosidad"*. Y, más en general: esa *"arena de la lucha política"*: ¿no se revelará *circense, escenario* del combate entre *campeones* de los grupos sociales, al tiempo que *espacio cerrado* a una real participación colectiva? ¿O no es, acaso y por el contrario, la *sobrepolitización* de las masas el requisito para su acción?

De otro modo: las tareas de propaganda (*debates*, seminarios, conferencias, cursos, publicaciones) preparan el alumbramiento de la *"experiencia socialista de nuevo tipo"*. Se sabe: etapa heroica, fundacional, organizativa. El *"ajuste de cuentas"* adquiere un fuerte tono polémico: *"la izquierda"* preexistente debe ser recusada *en bloque*, acentuando el contraste con la *nueva fuerza* emergente. Las exigencias de la *praxis*, sin embargo, no legitiman las generalizaciones abusivas ni, tampoco, el burdo escamoteo del "período que va de 1969 a 1973", encerrándolo en los términos de un módico paréntesis, cuando se pretende ofrecer un minucioso *racconto* de las vicisitudes de "la izquierda" como prólogo al enjuiciamiento de su actual situación.[28]

Pero, desde otra perspectiva, abandonando estas rencillas de política local y atendiendo a la dimensión transnacional implicada en la pregunta que formulara Sazbón: ¿será, efectivamente, el postmarxismo nativo un correlato, en la periferia, del post-68 francés?

26 "Una invitación al postmarxismo" ("Derecho de réplica"), *Punto de vista*, Nro. 19, 1983.

27 Carlos Altamirano, "Imágenes de la izquierda", *Punto de vista*, Nro. 21, 1984.



Imagen, Nro. 110, Caracas, Venezuela, 1977. Collage de Jorge Pizzani.

Archivo Argentino de Revistas Argentinas | www.amra.com.ar

UN MUNDO FELIZ

Yo sé que ahora vendrán caras extrañas.

ALFREDO LE PERA

Marco general: la *crisis* del sistema planetario afectando no menos a sus metrópolis que a las sociedades periféricas: ya no como un dato coyuntural, sino la crisis como estrategia, como "manera de operar del sistema internacional".[29] En tanto génesis de una nueva situación, "la crisis —señala Nicolás Casullo— dejó de 'interrumpir' estrategias (pertenecientes a un mundo de precrisis) para convertirse cada vez más *en la modalidad de las actuales estrategias*".[30] Las propuestas para el reordenamiento, para la reformulación del sistema internacional, tienden a desbordar un posible "recetario económico" para "aportar a la conformación de un *embrionario paradigma de época*, nacido a partir de las 'consecuencias' de la crisis. Esto es: un nuevo horizonte interpretativo de las necesidades, posibilidades y modificaciones que hoy definen al sistema".[31]

El *discurso de la crisis* emerge desde el capitalismo central: amedrentador y escatológico, se propaga hacia la periferia, alertando sobre la posibilidad de un final apocalíptico y —en consecuencia— sobre la necesidad de adecuar los diversos proyectos nacionales a las exigencias de un mundo que —se argumenta— muestra síntomas de estar al *borde del derrumbe*. Aquí, entre nosotros, la nueva estrategia *cultural* del imperialismo ya tiene voceros: "Vivimos en un mundo desencantado y al borde de la hecatombe nuclear, y aunque los argentinos no parecieran darse cuenta de esa situación, no creo que deje de atravesarlos. Se trata de un pensamiento de la crisis que advierte que ella compromete al mundo de hoy tanto capitalista como socialista. Una crisis cuya resolución favorable no se vislumbra: todo lo contrario, coloca ante nosotros el espectro de un ocaso, y, ¿por qué no?, un derrumbe general de la civilización".[32] Como se ve, al tiempo que subraya nuestra endémica barbarie, el augurio de Aricó se ajusta prolija, dócilmente, a la estrategia intimidatoria.

"El analista Jurgen Habermas reflexiona con respecto a este *fenómeno disciplinador de la sociedad*, sobre el cual opera el discurso hegemónico: 'Hay que tomarse muy en serio la propaganda de derecha que apunta a verdaderas necesidades y ofrece una interpretación conservadora de problemas reales'. Para agregar: 'la crisis evoca en la población un sentimiento de fondo conservador, el cual tiene un eco cultural entre los intelectuales y en la retórica de los partidos".[33] Lo dicho: de la *hecatombe* a la *resignación*: "es preciso comprender que enfrentamos un mundo de escasez, en el que la austeridad, el recorte de las exigencias, una extremada dosis de paciencia y responsabilidad, pero a la vez un fuerte reclamo de igualitarismo, deberá constituir el supuesto de toda acción política".[34] Como es claro, el Tercer Mundo debiera, según Aricó lo propone, hacerse cargo de la crisis del sistema económico internacional, adecuar su secular *especialización en perder* a las actuales necesidades de los países centrales (y el fantasma de la deuda saluda con un guiño cómplice).

Ese *eco*, observa Casullo, se traduce en un discurso cultural que —a la vez que descalifica "los paradigmas ilusorios" que orientaban la tarea política y cultural hacia la constitución de "un antipoder para el cambio"— propone la sustitución del "legendario sujeto obrero y popular", que reinara hasta los '70, por "un complejo sujeto medio, metropolitano, neopopular, con sus propios códigos de funcionamiento y con sus traumas, intentando racionalizar su legítima sensación de caos y pérdida". Se trata, obviamente, de ese "ánimo crepuscular", al que aludiera Sazbón, y que se manifiesta en un viraje generalizado: "Como expone el sociólogo Jean Pierre Garnier: 'Los ministerios y centros de investigación de ciencias sociales están repletos de ex contestatarios, que después de haber puesto 'la imaginación al poder', en mayo del '68, terminan poniendo la suya al servicio del poder".[35]

Un curioso pensamiento *liberador*, sin duda, el de estos ciudadanos del mundo (en crisis) alzando las banderas de la mesura y la sensatez; y la respuesta a la pregunta antes planteada resulta afirmativa: el postmarxismo nativo duplica, en la periferia, un modelo propuesto por el capitalismo central. Se constata, así, la vigencia del mito enajente, la continuidad de la vieja fascinación cientificista por las culturas metropolitanas. Pero, también, el *éxito* (la eficacia) del *discurso de la crisis* a escala local, está dando cuenta de la particular experiencia de una fracción intelectual en el marco de nuestra historia. Esto es: ese discurso *confirma* la representación pesimista de la realidad latinoamericana elaborada en el curso de los años setenta ("la década del reflujo") y hoy aceptada por la mayoría de los científicos sociales. Aceptación que, al fin de cuentas, no hace sino traducir a nivel ideológico las contradicciones de esa práctica científica en el capitalismo periférico.

Al respecto, en un estudio sobre la diversidad de las *imágenes* de Latinoamérica sustentadas por narradores y científicos sociales en la década del sesenta, Tulio Halperín Donghi sostiene que la distancia entre ambas representaciones obedece a una multiplicidad de razones, operando a niveles diversos. Sin ánimo de inventario, subraya, en principio, una de índole "profesional": a diferencia de los escritores —quienes "viven casi en economía de mercado"— "los científicos sociales son típicamente funcionarios o empleados; el margen para sanciones profesionales a sus actitudes políticas es mucho más amplio". Y agrega: "Sin duda, ya en esa década encuentran complemento o alternativa profesional en los lazos con instituciones norteamericanas, caracterizadas por una mucho mayor tolerancia, pero ello mismo autoriza a sospechar de su vocación política".[36]

A esa razón añade otra: la representación que el científico social se hacía de su papel específico en la sociedad. Una imagen, en aquel momento, en curso de transformación: del cientificismo clásico, diríamos nosotros, a la *contestación*, sin que este pasaje supusiera la ruptura con la cientificidad y el universalismo de la metodología que llegaba del Norte. Más de un cultor de las ciencias sociales, dice Halperín, "parecía debatirse entre un ideal metodológico y una orientación ideológica a los que quería mantenerse simultáneamente leal y que hallaba imposible integrar". Y, luego: "La misma conciencia escindida se daba en cuanto a la función del científico social en la sociedad".[37]

La tal función era legitimada por su (virtual) eficacia práctica, pero la lógica de esta validación, como señala Halperín Donghi, "parecía empujar a la disolución de la actividad científica en la lucha política y aún —llevando el argumento a sus última consecuencias— a la militar". Y añade: "Ese camino lógico no iba a ser sin embargo muy seguido, y no fueron en cambio escasos los que buscaron eludir el ingrato dilema mediante la combinación de un lenguaje implacablemente revolucionario y una práctica profesional de corte mucho más convencional".[38] En tales casos la "militancia exhortatoria", como la denomina Halperín, no lograba encubrir la flagrante contradicción entre la condición de asalariados de las multinacionales y la adhesión manifiesta a las luchas políticas y sociales que se desarrollaban, en aquel entonces, a escala continental. "Y —a medida que la década acumulaba fracasos y tragedias— las perplejidades debían extenderse de la problemática relación entre actividad teórica y práctica a la primera de las esferas considera en sí misma".[39] Fracasos y tragedias que (no exclusivamente en el ámbito de nuestras ciencias sociales) propiciaron la renuncia a una herencia teórica cuya condición de inteligibilidad era —y es— una apuesta al futuro de Latinoamérica. En la actual (y tan socorrida) crisis teórica subyace, pues, esa renuncia, esa "pérdida de fe en una visión histórica de Latinoamérica, lentamente madurada y súbitamente agostada por el vendaval de los años sesenta".[40] Y es en el espacio abierto por esa renuncia donde, hoy, procura afirmarse un *nuevo sentido común*: el que apela al registro colectivo de la derrota para impugnar (no los modos de la lucha sino) la lucha misma. [*CONTINUARA*]

ALBERTO CASTRO

(Colaboró Daniel Martucci)

---

28 En verdad, dejar de lado ese período resulta (si no convincente al menos) conveniente cuando se comenta "la posición subalterna en que se halla confinada (la izquierda) desde hace casi cuarenta años". Nuevamente, el juicio sobre nuestra historia reciente se suspende "porque merece una consideración aparte y específica". Ibid.

29 Nicolás Casullo, "La búsqueda del orden perdido", *Clarín*, 26-7-84.

30 Ibid.

31 Ibid.

32 Entrevista citada en 21.

33 Artículo citado en 29.

34 Entrevista citada en 21.

35 Artículo citado en 29.

36 *Hispamérica*, Nro. 27, 1980.

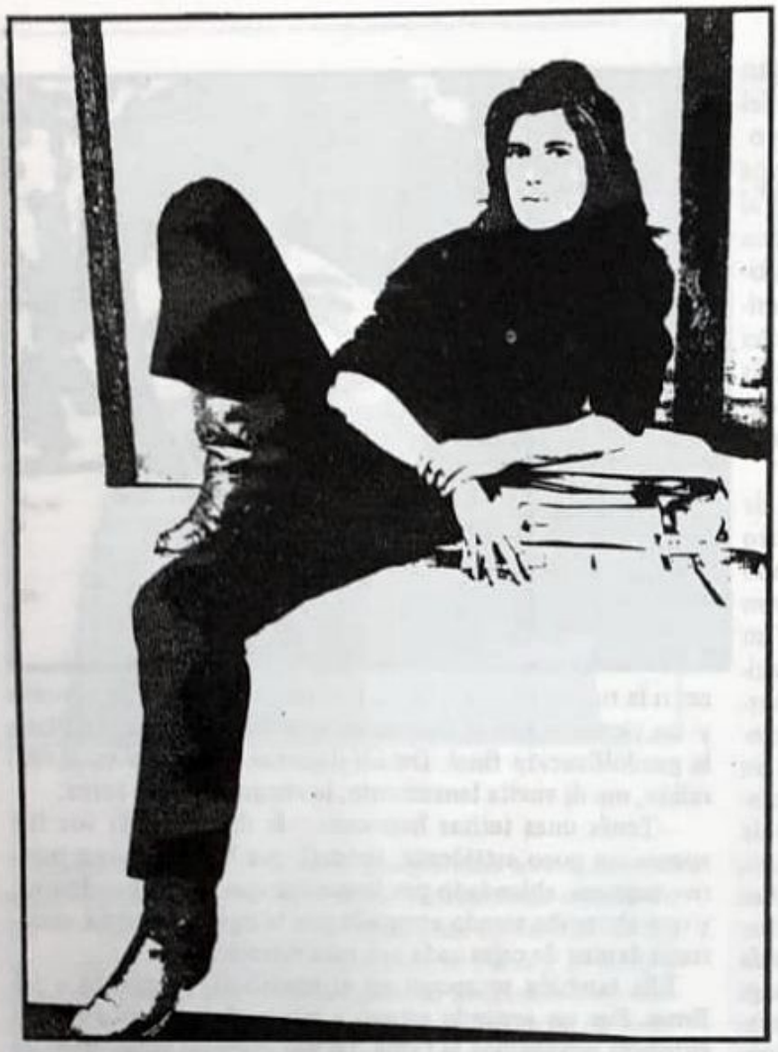
37 Ibid.

38 Ibid.

39 Ibid.

40 Ibid.

Archivo Argentino de Revistas Culturales Latinoamericanas www.ahira.com.ar



LA YANQUI Y EL POLACO

Cuando me dijo que era Susan Sontag, al principio no le creí. En ese momento estábamos en la costanera, soplaba un viento frío y agradable desde el río, con cierto dejo maloliente, es cierto, pero agradable al fin.

—Así que Susan Sontag —le dije, un poco incrédulo, sin moverme. "Manso, Cabeza", habría recomendado el Polaco.

No recuerdo bien qué contestó ella, si lo confirmó, si hizo algún comentario sobre el río o las gaviotas o los pescadores que nos rodeaban, cerca del Aeroparque: cinco o seis tipos inmóviles, y uno en la vereda que no pescaba, que hacía media hora que miraba fijamente a uno de los pescadores, con ojos él mismo como de pescado, como si del pez que fuera a sacar aquel viejo de tricota anaranjada en la tarde fría dependiera su vida.

Si no hubiera dicho que se llamaba Susan Sontag, o más bien que *era* Susan Sontag (dijo *soy* Susan Sontag), no me habría fijado ni en el viejo de tricota, ni en el idiota que lo miraba, ni en nada. Habría seguido hundido en la sensación que habíamos sentido desde que nos conociéramos, veinte horas antes. No se me habría ocurrido, tampoco, calcular cuántas horas hacía que estábamos juntos, que nos habíamos conocido.

La mujer, alta, de vaqueros, con una camisa suelta y arremangada, casi una muchacha del Oeste, se había parado conmigo a esperar la luz verde en Lavalle y el costado de la 9 de Julio más cercano al río.

Hubo algo extraño. Pasó un taxi, un taxi común, creo que un Falcon, y los dos lo seguimos con la mirada. El taxi no hizo nada en particular: pasó como un taxi, despacio. Sin embargo nos miramos y nos reímos: ella se rió, yo me reí. No mucho: apenas, y sobre todo con los ojos. Nos dimos cuenta porque mirándonos se nos perdió la luz verde y cuando cruzamos nos tomamos de la mano primero, y luego del brazo, de la carne resistente del brazo.

Después estuvo lo del arbusto. Cuando llegamos al otro lado era como si hubiéramos cruzado el Jordán en vez de la 9 de Julio. Ella jadeaba un poco, yo también. Por mi parte hacía tiempo que no sentía esa sensación de abandono de todas las defensas: el cerebro se me había transformado en una gelatina donde sólo flotaban las palabras "qué bien, qué bien", estado que orillaba seriamente el cretinismo. En cambio el cuerpo parecía cantar a voz en cuello, bañándome en la maravilla de aquella mujer de ojos francos, grandes mirándome, con la camisa afuera, suelta, sin soltarme la mano, llevándosela un poco al pecho, como para guardarla, y preguntándome, articulando las palabras en un trance, qué tenía que tomar para ir a Berisso. Me hice repetir la pregunta dos veces y después le dije, como si cada palabra fuera una lucha contra la agonía de articularla, que no tenía la menor idea.

—Yo tampoco soy de acá —le dije.

Ante semejante despiste mutuo, nos dimos vuelta otra vez hacia la avenida y emprendimos el regreso. Pero esta vez nos quedamos en el medio. Nuestras cabezas se fueron acercando como atraídas por un electroimán de frecuencia modulada, lenta, y cuando estuvieron muy cerca dejamos de mirarnos, entrecerramos los ojos y nos besamos. Si el Polaco nos hubiese visto, habría comentado: "Muy bien, Cabeza, muy bien; olvídese de vos, y bese, coma, coja. No sea gil".

Completamente ebrios empezamos a caminar hacia Marcelo T. de Alvear. Atardecía. El perfil de edificios y carteles

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

luminosos, los ruidos de los coches, los pibes que jugaban bajo los árboles en medio de la luz moribunda, jugosa del atardecer, hicieron que me sintiera al borde del desmayo. Ella pareció sentir lo mismo, porque de pronto los dos nos dimos cuenta de que nos estábamos sosteniendo el uno al otro aferrándonos de los cinturones, tirando un poco hacia arriba. Ahora no hubo risa: nos detuvimos porque no podíamos dar un paso más, y hubo un segundo beso interminable. Me gustaba la forma de resistir y ceder que tenía su lengua, el modo en que llevaba el cabello echado hacia atrás y, cuando la toqué con una mano vacilante, tímida por debajo de la áspera tela de la camisa, el seno relativamente pequeño, suavísimo.

Cruzamos una, dos calles. Entramos en una especie de plazoleta oscura, llegamos a la orilla del arbusto, un arbusto redondo, grande, de esos que uno usa de "casita" cuando chico. En un solo movimiento, los dos miramos a nuestro alrededor y después nos dejamos caer mansamente en su interior, raspados por las ramas, la mujer debajo de mí, recibiéndome, deslizando primero las manos para desabrocharme el pantalón, y después metiéndolas por detrás, apretándome las nalgas para que pesara más sobre ella. Había un olor no a tierra sino a polvo, como si estuviéramos fornicando en medio de un desierto amable, protegidos del sol y de la luna.

Y ahora en plena costanera, iba y me decía que era Susan Sontag. Después de unos minutos tuve que creerle: había visto un par de fotos de ella, y se le parecía. Además empezó a moverse, hablar y respirar como Susan Sontag. No habíamos hablado mucho desde que nos conociéramos. Del arbusto habíamos pasado a un bar, donde habíamos comido una pizza de espinaca y salsa blanca bien cargada. Casi nos entendíamos por gestos. Me limité a señalar el teléfono público, me paré, llamé a lo de Daniel y le avisé que esa noche no iba a dormir a su casa. Regresé a la mesa. De ahí pasamos a un hotel, cargados de chocolates y una docena de naranjas. Después había llegado aquel domingo de sol, la caminata interminable por la ciudad vacía, el lento derivar hacia el río, una especie de pasión por caminar, caminar, caminar: dejarnos llevar el uno contra el otro, yo maravillado del tacto cálido de su vaquero de corderoy marrón, de su lengua cada vez que nos besábamos, y del *peso* de su cuerpo y el mío.

Lo grave no era que ella fuera Susan Sontag, sino que aquella confesión desencadenara de inmediato en mí un proceso de gandolfización irreversible, siniestro. "Oigame bien, Cabeza", me había dicho una vez el Polaco cariñosamente, aun cuando yo acabara de negarme por enésima vez a permitir que me enseñara a jugar al ajedrez, "nunca seas demasiado tú mismo, vos. Ser demasiado uno mismo es una desgracia, Cabeza, acuérdese lo que te dice yo." En cuanto recordé las fotos, la vi automáticamente más alta, alerta, a la defensiva. "Porque cuando empezás a ser vos, cuando te gandolfizás, Cabeza, la otra persona, pongámosle González, se va gonzalizando, gonzalizando, hasta que no hay forma de entenderse, Cabeza: *muy* peligroso eso."

El polaco tenía razón. Ahora me sentía rígido, desubicado, ridículo junto a aquella ensayista norteamericana de reconocido prestigio que visitaba nuestras costas, es decir Argentina. ¿De qué carajo podía hablar con ella? ¿Cómo podía volver a abrazar distraído la cintura tierna, suave de alguien que *era* Susan Sontag? Ponerme a disparatar sobre temas de sus libros, a hablar de la no-interpretación, el cáncer o la tuberculosis en plena costanera, rodeado de gaviotas y un viento ahora sí francamente maloliente, me resultaba la gandolfización final. Decidí jugarme. Me apoyé en el murallón, me di vuelta lentamente, la encaré muy de cerca.

—Tenés unas tetitas hermosas —le dije. Pero la voz fue apenas un poco estridente, tendría que haber sido un susurro cariñoso, ablandado por la sonrisa que sentía por dentro, y que ahora iba siendo atrapada por la rigidez externa, encerrada dentro de cajas cada vez más estrechas.

Ella también se apoyó en el murallón, y aguantó a pie firme. Por un segundo estuvo a punto de romper a reír, y entonces salvábamos la tarde, tal vez nuestras vidas. Pero ya me había dicho quién era, y recordó en cambio, con un ademán de la mano izquierda (adoré esa mano mientras se movía, recordé cómo la había mordisqueado tiernamente en la pieza del hotel, la asocié con su sexo amplio y húmedo y franco como los ojos, como esa mirada que me había impresionado en las fotografías que había visto hacía tanto tiempo y que me habían obligado a reconocerla), recordó, digo, que hacia el atardecer se reunía "con la gente de *Punto de Vista*".

Y ahí, como decía mi amigo Ricardito, se pudrió todo. Porque yo conocía también a la gente de *Punto de Vista* y la apreciaba, porque en medio de ese conocimiento generalizado habría interminables discusiones sobre los pro y los contra de la situación sociopolíticocultural pasada, presente y futura, porque todo lo que había quedado en suspenso mientras caminábamos con la mujer por la ciudad, todo lo que había pasado a formar parte de nosotros tácitamente mientras nos hacíamos el amor con dulzura y violencia bajo el arbusto y en el hotel, se haría explícito, hablado, apalabrado, sobado, toqueteado, franeleado, gastado y finalmente abstracto, lejos de la sagrada concreción de nuestras manos, bocas y piel reconociendo interminablemente al otro, un proceso que podría haber durado años pero que se había interrumpido en seco cuando la mujer, en la costanera, mientras el tipo de ojos de pescado se tomaba un taxi como quien se encamina al suicidio, me decía:

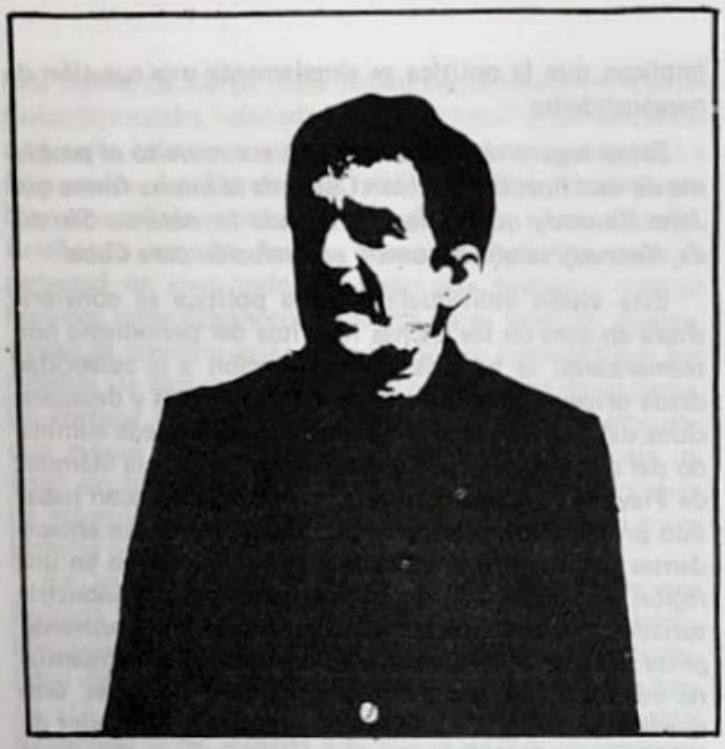
—Yo soy Susan Sontag.

Y no me consoló nada imaginar el comentario del Polaco, cuando se enterara: "No llore, Cabeza, las yanquis son todas iguales".

ELVIO GANDOLFO

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

GARCIA MARQUEZ Y EL NOBEL



García Márquez se ha visto catapultado a la riqueza, la influencia política y el renombre internacional reservados para las estrellas de cine y los estadistas. La familia García mantiene ahora elegantes residencias en París y en Ciudad México y García Márquez ha usado su influencia para convertirse en embajador extraoficial de la izquierda de América Latina. Ha tratado, sin éxito, de ignorar su fama, diciendo detesto ser convertido en un espectáculo público. *(*Revista Playboy, *vol. 30, No. 2, 1983).*

Es difícil reconciliar a la celebridad internacional García Márquez, con el García Márquez que dedicara su discurso ante la Academia Sueca a recordar los muertos y desaparecidos de América Latina. Tanto como periodista como *inventor de fábulas*, en su obra se ha ocupado fundamentalmente de rescatar lo que la historia ha olvidado, sea la trivialidad de la vida cotidiana en provincias remotas del continente, o el mudo heroísmo y las leyendas maravillosas de los marginados. Para este García Márquez el papel del escritor es el de rescatar hechos y fragmentos *arcaicos* de un repertorio imaginario, de la amnesia voluntaria de los que están en el poder, quienes filtran las noticias de acuerdo con sus propios criterios de importancia histórica. Esto queda dramáticamente ilustrado en un episodio de **Cien años de soledad** en el que cientos de obreros en huelga de las plantaciones son masacrados por el ejército, carnicería que fue instantáneamente olvidada por el estado y la mayoría de la población. Desde sus primeras novelas, se ha preocupado de este olvido forzoso y de encontrar formas de inscribir historias alternas en la memoria colectiva. Por lo tanto, no es sorprendente que la mayor parte de su discurso ante la Academia Sueca tuviera la forma de una lista de sucesos cataclísmicos, en peligro ya de deslizarse hacia el oscuro hueco de las causas perdidas:

En este lapso ha habido cinco guerras y diecisiete golpes de estado, y surgió un dictador luciferino que en el nombre de Dios lleva a cabo el primer etnocidio de América Latina en nuestro tiempo. Mientras tanto, 20 millones de niños latinoamericanos morían antes de cumplir dos años, que son más de cuantos han nacido en Europa occidental desde 1970. Los desaparecidos por motivos de la represión son casi 120 mil, que es como si hoy no se supiera dónde están todos los habitantes de la ciudad de Upsala. Numerosas mujeres arrestadas encintas dieron a luz en cárceles argentinas, pero aún se ignora el paradero y la identidad de sus hijos, que fueron dados en adopción clandestina o internados en orfanatos por las autoridades militares. Por no querer que las cosas siguieran así han muerto cerca de 200 mil mujeres y hombres en todo el continente, y más de 100 mil perecieron en tres pequeños y voluntariosos países de la América Central: Nicaragua, El Salvador y Guatemala.

Sin embargo, gracias a la estructura de la prensa y los servicios de información, resulta muy fácil disminuir el impacto de esas cifras, olvidar al García Márquez que ha sido siempre periodista (y como tal es *persona non grata* en los Estados Unidos) y promover un García Márquez inventado por los medios de comunicación cuya celebridad es también la garantía de un mercado. Hemos sabido, por ejemplo, que la traducción de su **Crónica de una muerte anunciada**, será usada para lanzar el primer número de **Vanity Fair**, una publicación de la casa Condé Nasta destinada a una élite de lectores aún más selecta que la de **Vogue**. En su carácter de celebridad, **Playboy** lo ofrece como atracción principal. Y es precisamente este halo de estrellato el que le da acceso universal a la prensa (es noticia instantánea), mientras que al mismo tiempo, garantiza que su discurso se convierta en propaganda para sí mismo, aun cuando trata de los problemas de América Latina. Esto quedó claro en el reportaje del **Washington Post** que cita un fragmento de su discurso ante la Academia Sueca y hace una extravagante descripción de su llegada a Estocolmo:

Los brazos en alto, respondía a los saludos como si cada persona fuera su amigo. Los equipos de televisión acampaban frente a su suite y en el lobby del Gran Hotel. Para entretenerlo a él y al resto de los reunidos en el ban-

Archivo Argentino de Revistas Argentinas www.aabbbb.com.ar

quete, el gobierno colombiano le envió a sus cantantes y bailarines favoritos.

Al igual que John Lennon y Yoko Ono tratando de *Give Peace a Chance*, García Márquez está atrapado en la ambivalencia de su propia fama que es también una forma de olvido. Esto significa que lo que él dice se convierte en una mitología de éxito personal.

García Márquez, por supuesto, no es el único que ha creído poder utilizar la fama a favor de la causa que defiende. Víctor Hugo y Emilio Zola, en el siglo diecinueve, proveyeron el modelo para muchos escritores latinoamericanos: Rubén Darío, Gabriela Mistral, Rómulo Gallegos y Pablo Neruda trataron de adquirir influencia política basados en la fuerza de sus reputaciones literarias. Sartre revivió esta tradición en los años 60 al hacer un llamado a los artistas e intelectuales para que usaran su influencia para poner fin a la guerra fría. Pero 1983 no es 1882, y ni siquiera 1962. Vivimos en un mundo más sofisticado, en el que las fronteras entre la creación literaria y la comercialización se han hecho borrosas. Los escritores son ahora parte del proceso de mercado que significa, inevitablemente, apariciones públicas y autopromoción. Norman Mailer, por ejemplo, ha tenido gran éxito utilizando sus libros para *anunciarse a sí mismo* (**Advertisementes for myself**). Por lo tanto, el esfuerzo bien intencionado de García Márquez de usar su fama a favor de la causa que defiende, puede muy bien ser contraproducente, especialmente en los Estados Unidos. Un buen ejemplo es la reciente entrevista en **Playboy** que se convierte en una lucha sobre cuál discurso va a prevalecer, y en esta lucha **Playboy** tiene todas las ventajas. Primero que todo, enmarca la entrevista enfatizando la renuencia de García Márquez a participar y la habilidad de la revista para obtener esta exclusiva. La carnada es la promesa de dejarle explicar su punto de vista y no solamente el suyo propio, sino la historia de los sucesos recientes en Centroamérica también:

"Sr. García Márquez, se ha escrito tanto sobre usted y tan poco de ello es cierto", le dije. "Con una entrevista en **Playboy** *podría aclarar todos esos cuentos. Es más, con la situación que existe en Centroamérica, los norteamericanos están interesados en escuchar una voz diferente sobre las realidades de Latinoamérica. ¿Por qué no no explica el otro lado de la historia?*

Por supuesto que la invitación nunca fue sincera. **Playboy** presenta a García Márquez únicamente dentro de los parámetros de su propia mitología, es decir, como una celebridad y como alguien que ha *progresado* de la marginación a la opulencia. A pesar de los intentos de García Márquez de introducir su propio discurso, la mayor parte de la entrevista toca la política al son de **Playboy**, es decir, explicando la política como si se tratara únicamente de las relaciones interpersonales de individuos poderosos. Todo en la entrevista gira alrededor de la amistad de García Márquez con algunos presidentes —con Fidel Castro, el General Torrijos, con el presidente Mitterand y el gobierno sandinista—. Y como se trata de **Playboy**, García Márquez describe también su amistad con las prostitutas, esas *mujeres solitarias que odian su trabajo*. Atrapado en el lenguaje de este discurso individualista, García Márquez no puede hacer nada por interrumpirlo o transformarlo, así que cuando hace juicios políticos, éstos generalmente implican que la política es simplemente una cuestión de personalidades.

Estoy seguro de que Carter hubiera resuelto el problema de esas hostilidades (con Cuba) *de la misma forma que John Kennedy quería hacerlo cuando lo mataron. Sin duda, Kennedy estaba buscando una solución para Cuba.*

Esta visión individualista de la política se convierte ahora en otro de los clichés favoritos del periodismo norteamericano: la historia de la elevación a la celebridad desde orígenes humildes. El coro (los muertos y desaparecidos del discurso ante la Academia Sueca) queda eliminado del discurso y lo que permanece es un García Márquez de **Playboy**. En este contexto, sus novelas parecen haber sido producidas gracias a las peculiaridades de sus antecedentes familiares y al accidente de su nacimiento en una región del Caribe que tal parece hecha para la industria turística, ya que está poblada de *bailarines, aventureros, gente llena de alegría*. Una vez más, aunque él se mantiene insistiendo en lo *real* como base de sus ficciones, esto queda encubierto por un discurso organizado alrededor de la separación de los roles sexuales: la separación de la superstición femenina de la racionalidad masculina, la respetabilidad femenina y la libertad de fornicar del sexo masculino, la atención femenina a los aspectos prácticos de la domesticidad y la preocupación masculina por el mundo más amplio de la política:

Mi abuelo me devolvió a la realidad contándome historias acerca de cosas tangibles —sucesos publicados en periódicos, historias de la guerra en el tiempo en que fue coronel de la parte liberal durante las guerras civiles de Colombia.

Las mujeres pertenecen a un mundo diferente:

... se quedan en el hogar, llevan la casa, hornean galletas de animales para que los hombres puedan irse y hacer guerras.

Lo que resulta interesante es que exactamente esos elementos que convierten las novelas de García Márquez en poderosos mitos de los marginados, son los que pueden ser reprocesados por esta versión de individualismo empresarial del siglo veinte. Sus novelas y cuentos pintan individuos poderosos. Poderosos o bien porque se han apoderado de la plusvalía como la abuela de Eréndira y el Patriarca, o porque cumplen sus destinos al margen del estado y la sociedad como los héroes épicos de los mitos griegos. El eje de sus novelas gira también alrededor de roles sexuales bien diferenciados. Pero estos atributos que en la entrevista de **Playboy** parecen ser individualismo y sexismo, adquieren un significado diferente en Macondo. Aquí son producto de la catástrofe, de sucesos históricos que aislaron a Latinoamérica del resto del mundo y que aislaron todavía más algunas regiones donde se formaron subjetividades ajenas al capitalismo. Este mundo de Macondo es mítico no porque quede fuera de la historia, sino porque transmite gracias a la narración fantástica, la explicación de este aislamiento y su *excentricidad* y no desde el punto de vista de la metrópoli (que codifica su exotismo), sino desde el punto de vista de los marginados.

La formación de este lugar mítico en la imaginación de García Márquez puede trazarse hasta sus primeros escritos en los años cincuenta, cuando trabajaba como periodista joven en Barranquilla y Cartagena. En uno de sus artículos describe su encuentro con un hombre de una región cono-

cida como *La Sierpe*. Esta región pantanosa y remota de Colombia estaba habitada por gente hostil a los extraños, que creía en milagros y sobre todo en la leyenda de La Marquesita. La Marquesita había sido una terrateniente blanca española y una matriarca de poder extraordinario. Dueña de inmensa fortuna y enormes rebaños, tenía la potestad de vivir todo el tiempo que deseara y escogió hacerlos unos doscientos años. Ya en su lecho de muerte, formó el pantano que rodea *La Sierpe* haciendo que sus rebaños de ganado hollaran el área alrededor de su cama. Su fortuna desapareció con su muerte, pero se rumoraba que estaba enterrada en medio de un pantano bajo un árbol protegido por un mar de anémonas y una atmósfera de misterio. La única crónica de este lugar mítico era la historia de un viajero solitario.

La leyenda de la Marquesita puede leerse como una leyenda de los marginados, dado que explica su mundo, ideológicamente, de acuerdo a *lo que existe* (la inaccesibilidad de la región, el pantano), de acuerdo a *lo que es bueno* (*La Sierpe* es mejor que otras regiones por su historia milagrosa) y de acuerdo a *lo que es posible* (la recuperación eventual de la fortuna de La Marquesita). Funciona, entonces, como ideología (de acuerdo a la definición de Goran Therborn en su libro **The Ideology of Power and the Power of Ideology**, 1980). Es además una ideología utópica, que no sólo explica a los habitantes de *La Sierpe* por que viven en un área de malaria y pantano, sino que les da un sentido de solidaridad contra el mundo exterior. Es no sólo un mito, sino un acto de desafío.

Parece difícil, a primera vista, combinar el mito popular con la estructura de la tragedia griega. Sin embargo, estos son los dos pilares de las novelas de García Márquez. Este declaró en una ocasión que el mito griego poseía la clave de todos los misterios; el héroe griego que sobresale del coro, que actúa de acuerdo al destino o a la *naturaleza*, sin duda no está tan alejado de la clase de heroísmo y de la clase de causalidad que predomina en la cultura popular transmitida oralmente (romances y leyendas). Tanto la cultura griega como la cultura popular derivan sus repertorios imaginarios de una sociedad anterior al estado moderno, una sociedad que registró (en la memoria o por escrito) acciones *heroicas* y *olvidó* la vida cotidiana que fue el material de la novela realista. Ambas pertenecen a un período en que se formaron subjetividades diferentes a las subjetividades capitalistas, en el que la lealtad y la traición eran importantes y los individuos no temían desafiar la totalidad del orden social. (El epígrafe de **La hojarasca**, la primera novela de García Márquez, es una cita de **Antígona** de Sófocles). Lo que impide a esta extraña pareja de la cultura popular con sus rituales (carnaval, circo y espectáculo) y el mito clásico, convertirse en un mero anacronismo, es que gradualmente se ha ido forjando no sólo en mito de los marginados, sino también en mito del estado dependiente moderno.

Este último mito se desarrolla gradualmente en la obra de García Márquez. Sus primeras novelas (**La hojarasca**, **La mala hora**, **El coronel no tiene quién le escriba** y aun **Cien años de soledad**) y muchos de sus cuentos tienden a presentar el conflicto de la figura o la familia solitaria contra el grupo (el coro) o contra el estado como tal. El *coro* que aparece en **Cien años de soledad**, por ejemplo, no es más que el fondo, la masa amorfa de víctimas, curiosos, testigos que esparcen rumores, manifiesten u olvidan pero no tienen un perfil visible. Vargas Llosa señaló hace algunos años en **García Márquez: Historia de un deicidio** esta tendencia *aristocrática* en las novelas de García Márquez. Pero constituiría un error considerar esto aisladamente del resto de su obra dado que la soledad del héroe aristocrático, que lo separa del grupo, le permite adquirir talla sobrehumana como representante de la masa y las leyendas de los héroes están ligadas a la relación mítica del estado moderno, contra el cual sus virtudes anacrónicas se erigen como un reproche. Es este último desarrollo de la ficción de García Márquez la que me interesa ahora. Por qué en un grupo de novelas y cuentos, *Los funerales de la mamá grande*, *Blacamán el bueno vendedor de milagros*, *La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y de su abuela desalmada*, y **El otoño del patriarca**, ha construido una leyenda completa que traza el desarrollo de un estado despótico/oligárquico.

Hay dos etapas principales en este desarrollo. Una etapa primaria en la que el territorio del estado se concibe como un vasto organismo femenino que, a diferencia de la madre tierra, no es abundante y generoso, sino más bien absorbe toda la plusvalía (como la abuela de Eréndira y *la mamá grande*). En esta etapa, el sujeto es deudor del estado (como en el feudalismo); como Eréndira, quien paga una deuda porque se suponía que había quemado la casa de su abuela, mediante la prostitución: la plusvalía es convertida en lingotes de oro que la abuela lleva en su propio cuerpo. En *Los funerales de la mamá grande* este *socius* primitivo o maquinaria social (para usar la expresión de Giles Deleuze y Félix Guattari en **Anti-Oedipus**) se hace más complejo ya que el cuerpo del estado ha sido sobrecodificado por un discurso nacional. El cuento de García Márquez describe la muerte de Mamá Grande, esa virgen/territorio monstruosa a través de quien hay que hacer todas las alianzas y en la que se han cifrado todos los significados de Macondo. Pero la Mamá Grande es más que un territorio material, ya que cuenta también entre sus activos invisibles:

La riqueza del subsuelo, las aguas territoriales, los colores de la bandera, la soberanía nacional, los partidos tradicionales, los derechos del hombre, las libertades ciudadanas, el primer magistrado, la segunda instancia, el tercer debate, las cartas de recomendación, las constancias históricas, las elecciones libres, las reinas de belleza, los discursos trascendentales, las grandes manifestaciones, las distinguidas señoritas, los correctos caballeros, los pundonorosos militares, su señoría ilustrísima, la corte suprema de justicia, los artículos de prohibida importación, las damas liberales, el problema de la carne, la pureza del lenguaje, los ejemplos para el mundo, el orden jurídico, la prensa libre pero responsable, la Atenas sudamericana, la opinión pública, las lecciones democráticas, la moral cristiana, la escasez de divisas, el derecho de asilo, el peligro comunista, la nave del estado, la carestía de la vida, las tradiciones republicanas, las clases desfavorecidas, los mensajes de adhesión.

Estos son los clichés periodísticos y oratorios del estado nacionalista codificados en el cuerpo primitivo de la madre/territorio. El cuento captura un momento de cambio en el que el viejo cuerpo territorial muere dejando una caparazón exterior —la nueva clase de estado burocrático que, de hecho, ya tiene su representante en la persona

Archivo Argentino de Revistas Argentinas | www.amra.com.ar

de un presidente remoto, *calvo y rechoncho*, a quien la gente ha elegido sin saber quién es. La madre/territorio que ha perpetuado su poder a través de la memoria y el espectáculo y cuyo verdadero historiador es el narrador muere y es reemplazada por una maquinaria social más abstracta.

De esta manera, las novelas de García Márquez registran el hecho de que en América Latina la democracia no se instaló conjuntamente con el capitalismo, sino que más bien éste último alimentó el cuerpo despótico que entonces adquirió el discurso del estado moderno y el poder hasta producir su propia versión de la historia. Este proceso se convierte en un cuento de hadas en *Blacamán el bueno*... Contado por Blacamán el bueno, triunfador sobre su antiguo jefe Blacamán el malo, el cuento asume la posición Nietzcheana de relacionar lo bueno con la posición del poder. Se describe a Blacamán el bueno como un potentado amante del lujo con flamantes automóviles y una escolta de reinas de belleza, al estilo de Batista o Pérez Jiménez. El poder de Blacamán es producto de una inmensa fortuna adquirida *curando* gente, pero como cualquier otro déspota ha tenido que inventar un discurso legitimador. Este es el que compone *la trama* del cuento. De acuerdo a su relato, él era una víctima que se había liberado a sí mismo, el esclavizado aprendiz de un mago cuyos logros mayores habían tenido lugar durante el período colonial:

En sus tiempos de gloria había sido embalsamador de virreyes, y dicen que les componía una cara de tanta autoridad que durante muchos años seguían gobernando mejor que cuando estaban vivos, y que nadie se atrevía a enterrarlos mientras él no volviera a ponerles su semblante de muertos...

La magia de Blacamán el malo está íntimamente conectada con la legitimación carismática del estado colonial en el que el cuerpo del virrey es inmortal. Sin embargo, su fortuna declina con la colonia, y finalmente desciende hasta convertirse en un mero mago de feria que se ve forzado a huir hasta de esta ocupación y esconderse en un lugar remoto y árido debido a la llegada de los *marines* (esta llegada de una amenaza desde el mar y la migración forzosa hacia la soledad, es otra versión de la huída de los Buendías en **Cien años de soledad**). Creyendo que su mala suerte ha sido causada por Blacamán el bueno, lo castiga haciéndolo padecer hambre y torturándolo. Es en este momento que Blacamán el bueno toma el poder y le cambia los papeles a Blacamán el malo. Gana, no solamente una inmensa fortuna, sino que cuando muere Blacamán el malo lo entierra en un magnífico mausoleo y después lo resucita para tener el placer de escuchar sus perpetuos lamentos. El cuento puede leerse como una alegoría de la legitimación del estado despótico que entierra el pasado y al mismo tiempo lo mantiene vivo como escarmiento.

Hasta su novela más reciente, García Márquez le había permitido al coro hablar sólo en la persona del narrador como testigo perpetuo, no como sujeto de la historia. Por primera vez en **El otoño del patriarca** la voz del narrador es una voz múltiple que cuenta *el otro lado de la historia* (aunque no en el sentido de **Playboy**):

... cuando se convenció en el reguero de hojas amarillas de su otoño que nunca había de ser el dueño de todo su poder, que estaba condenado a no conocer la vida sino por el revés, condenado a descifrar las costuras y a corregir los hilos de la trama y los nudos de la urdimbre del gobelino de ilusiones de la realidad sin sospechar ni siquiera demasiado tarde que la única vida vivible era la de mostrar lo que nosotros veíamos de este lado que no era el suyo mi general, este lado de pobres donde estaba el reguero de hojas amarillas de nuestros incontables años de infortunio y nuestros instantes inasibles de felicidad, donde el amor estaba contaminado por los gérmenes de la muerte pero era todo el amor (...)

Quizás hayamos llegado a la oposición esencial que se encuentra en la obra de García Márquez: la incompatibilidad entre los individuos vivientes y la *eternidad* del poder, que se mantiene a sí mismo, como Blacamán el bueno, en y a través de la muerte. En este sentido, *la individualidad* es algo muy distinto del individualismo de celebridad que la maquinaria capitalista ha fabricado (y en la que como escritor exitoso comercialmente, García Márquez no puede evitar colaborar). No obstante, el concepto de individualidad en la ficción de García Márquez está ligado a la limitacion misma del lapso de la vida humana, a un ego formado interiormente pero en oposición a discursos discriminadores que lo olvidan o lo subyugan. Esta distinción entre *individualismos* ayuda a explicar el contraste entre la maquinaria de muerte del capitalismo y la utopía de vida que él menciona en su discurso ante la Academia Sueca en el que pide:

Una nueva y arrasadora utopía de la vida, donde nadie pueda decidir por otros hasta la forma de morir, donde de veras sea cierto el amor y sea posible la felicidad, y donde las estirpes condenadas a cien años de soledad tengan por fin y para siempre una segunda oportunidad sobre la tierra.

Aunque suene un poquito como John Lennon cantando *Give Peace a Chance* antes de que la fama lo llevara a convertirse en ermitaño, estos gestos no dejan de tener significado. García Márquez podía haber rehusado el premio Nobel como lo hizo Sartre, pero esto hubiera sido solamente una forma alterna de publicidad en este mundo de hoy mediatizado por las comunicaciones de masa. Al igual que todos nosotros, él ayuda a que la maquinaria funcione (todos lo hacemos reproduciéndola en nuestras vidas diarias, yendo a la tienda, participando en instituciones). Pero sus novelas también nos ayudan a entender cómo las subjetividades que desafían el capitalismo dependiente se han formado y se han nutrido. Y si bien es verdad que su obra se enfoca principalmente sobre los *cien años de soledad* entre la independencia y la década del cincuenta, no es menos cierto que ilumina la resistencia (y la persistencia) popular quizás más que muchas novelas abiertamente políticas e históricas. Sería interesante ver, sin embargo, si el coro que hizo una entrada tardía en **El otoño del patriarca** puede ser incorporado en su ficción de alguna forma que no sea la de un no vencido vestigio de los aspectos más arcaicos de la imaginación latinoamericana.

JEAN FRANCO

(publicado en *Areito*, Vol. VIII, Nro. 32, 1983)

Archivo Académico de Escritores Argentinas | www.ahi

ENTREVISTA

LUIS GUSMAN

Luis Gusman, la escultura (premio) de Coca Ocampo y J. C. Martini Real, miembro del jurado.

—En 1980 diste a conocer algunos textos que luego formarían parte de *En el corazón de junio*. ¿Es en ellos donde se origina la novela?

—Sí, ese relato de la mujer en videncia, publicado en "Arte Nova", fue el primer eslabón de una cadena de cartas, espiritista y literaria. Ellas se corresponden entre sí. Después, durante un viaje a Dublín, comienzo a elaborar el material leído en el libro *Mi hermano Joyce*, las coincidencias en torno al 16 de junio, la muerte de Estanislao por una enfermedad del corazón.

Luego es R. Piglia quien me cuenta acerca de Wilcock. Trabajaba, según parece, en una traducción de Joyce cuando descubre que sufre del corazón. Se encierra y comienza a leer libros de medicina. Así lo sorprende la muerte. A partir de ese dato se organiza el resto, si bien traspongo esa lectura científica a la de textos literarios en los que el corazón, de algún modo, constituye un tópico.

Recuerdo también, una carta de O. Masotta, algo más que debo agregar a su pródiga amistad, fechada entre los años '74 y '75 en la que decía que alguna vez podíamos viajar juntos por el Támesis, tomar café, visitar el Museo Británico para deleitarnos con los manuscritos de Joyce y W. Scott. Pienso que en esa carta están prefigurados ciertos elementos de mi novela. La sombra fantasmal del "Nellie" anclado en el estuario envuelto en brumas y la voz de Marlow dejando caer alguna historia acerca del "Corazón de las tinieblas". O esos manuscritos que años después sin saberlo evocaría en mi libro.

Lo que presentó más dificultad fue el tramado de todos esos materiales, la resolución de algunas cuestiones técnicas, por ejemplo, las relativas a la posición del narrador, para no repetir algo que percibo como forzado en "Cuerpo velado": cierta confusión en relación al lugar de enunciación del relato.

—Esa ambigüedad, ese borrado, ¿no es intencional?

—Sí, fue intencional. Pero ahora, esa primacía de la enunciación del relato en desmedro de la historia, me resulta excesivo.

El soporte de esa opción por la enunciación (y la escritura) fue una concepción de la literatura en la que confluyo, junto a un grupo de escritores, a comienzos de la década del '70. El propósito era establecer una diferencia en relación a la literatura que se escribía en aquella época, provocar una ruptura frente a la hegemonía del discurso "populista". A partir de ese primer acuerdo, o en torno a él se originó "Literal". Por supuesto que la revista no se reducía a eso y el término, originó, es excesivo. Pero la apuesta a esa vertiente "experimental", apuesta en el sentido mallarmeano de la palabra, implicaba una marca de diferencia ante la literatura que se producía en ese momento y fundamentalmente la manera en que pensábamos la literatura y la escritura.

Hoy pienso que se cedía el territorio de la ficción a quienes escribían en otra línea, a los que —se suponía— traducían la realidad. Se optaba por la escritura como instrumento de ruptura y se dejaba de lado la historia, el personaje. No se podía hablar de un efecto de vaciamiento de esos elementos, si no se había pasado por ahí. Hablo por supuesto de mi "experiencia literaria".

Es por eso que, al menos en lo personal, se me hace como necesario replantearme la cuestión, en tanto que cada vez que se escribe un libro estos elementos están en juego. Y que encontrarse con el "espacio literario" donde se va a inscribir lo que uno escribe no se puede definir por un mero gesto de rechazo o de diferencia coyuntural. Ni siquiera respecto a uno mismo, escribir un libro diferente al anterior, no repetirse. Creo que es imposible planear esto de manera tan "intencional" aunque sé que en cada libro ninguna palabra puede quedar librada al azar. Quiero decir, que había para mí una idea "intencional" de literatura transgresiva y a esto llamo vanguardia. Creo que si esa escritura transgresiva se produce, va más allá de las intenciones o propuestas del autor.

—Parece excesivo pensar que tu primer libro, *El frasquito*, sea meramente un ejercicio vanguardista.

—Pensaba más en *Brillos*. Aunque en algún lugar me doy cuenta que el libro excede estos reparos. Justamente por su improcedencia que iba más allá de los procedimientos supuestos. La escritura de *El frasquito* en cambio, se me impuso. Ese estilo tan cercano a lo oral, no contaminado por lo literario, escrito en una "lengua mítica" excedía la verosimilitud del procedimiento literario como ejercicio vanguardista. En cambio, no sentí que se me imponía la estructura del libro, quiero decir la disposición de sus partes.

—Respondiendo a una entrevista de "Cuestionario", en 1976, vos afirmabas que ni Freud ni Lacan se contaban entre tus lecturas previas a la escritura de *El frasquito*, ¿por qué pensás que se ha insistido en vincular, tanto ese libro, como los posteriores, con el saber psicoanalítico?

—Bueno, primero que si ese supuesto "saber" estuviese en ese libro, se podría decir que su fantasmagoría es absolutamente "kleiniana". Pero más allá de eso es porque leen en los libros aquello que ya leyeron en otro lugar. Es decir, algo extraliterario. El

Archivo Argentino de Revistas Argentinas | www.anira.com.ar

lugar de pertenencia del autor. Por lo tanto toman como referencia mi trabajo en el campo del psicoanálisis ("Conjetural") o mi inserción en "Sitio", por lo tanto: lo que escribo es... y pueden agregarle los lugares comunes que quieran. Una lectura fuertemente condicionada.

Se trata, creo, de un problema más amplio: no hay lectura para los textos que se están escribiendo. En cuanto a *El frasquito*, por ejemplo, se lo ha leído privilegiando lo marginal, y disiento. Creo, en cambio, que lo más importante es el trabajo con lo residual, con restos de lenguajes muy constituidos: el espiritismo, el tango.

Pocas personas se han detenido en toda la influencia del tango en los libros que escribí. Letras, escenas de películas de tango. Y eso da cuenta de un prejuicio de la lectura.

—Nuevamente: pareciera excesivo afirmar "no hay lectura..."

—Supongo que hay mucha gente que individualmente leo. Me refería, más bien, a un contexto social, al registro de comentarios que dominan en los suplementos literarios. Están al servicio, cada vez más, de las coyunturas.

Se discrimina atendiendo al mercado y a una estrategia de legitimación en la que el suplemento juega su peso institucional. Por el otro lado, y como contrapartida, están los autores exclusivamente preocupados por obtener reconocimiento, por ocupar un lugar social. De allí que la literatura se haya convertido en un problema de reconocimiento y que esa primera página de la revista de "La Nación" que antes publicitaba actores y cantantes, ahora esté masivamente ocupada por escritores.

Sencillamente no se lee. En cierta oportunidad me invitaron a compartir una mesa redonda con José Donoso. El tenía interés en conversar con escritores jóvenes. "Escritores jóvenes" me parece una categoría abominable. Pero, de cualquier modo, ¿Donoso había leído estos escritores? Entonces, ¿de qué íbamos a hablar?

—Apartándonos del comentario de libros, ¿qué sucede con otros registros de la crítica?

—Se puede observar lo que produce el estructuralismo, filtrado por el discurso universitario, como se lo aplica indiscriminadamente: a Felisberto Hernández, o Arlt, da lo mismo. El texto se convierte en un simple objeto de aplicación y, entonces, es inevitable que el resultado derive en —lo que algunos llaman— un reduccionismo. Creo, además, sobre este punto, que el estructuralismo "divulgado", se transformó en ese estereotipo, en un modelo de lectura que impuso un análisis mecánico y expulsó la lectura.

No hay una crítica que se detenga en la construcción, en el lenguaje mismo, sino que los análisis se aplican al contenido. Pienso en Macedonio, en Borges, en Viñas, en quienes pudieron leer la literatura que los precedía. Reivindico a quienes eran *literatos*, en el sentido que le da Leiris en *La edad del hombre*. Me gustaría leer la cita: "Mi actividad principal es la literatura, término éste bastante desacreditado hoy en día... De nada sirve inventar otros términos para justificar ese gusto que se tiene de escribir: *es literato todo el que se complace en pensar con una pluma en la mano*. Los pocos libros que he publicado no me han valido notoriedad alguna. Cosa de la que no me quejo ni tampoco me jacto pues tanto horror me inspira un escritor de éxito como un poeta menospreciado".

Es una preocupación que ya estaba presente en "Literal", aunque me parece que en aquel entonces todavía estábamos muy marcados por el aparato crítico, al punto que el método dificultaba la lectura.

—Confrontando la época de "Literal", el año 1972 o '73, con la presente, parece más difícil reconocer, en este campo cultural destruido, dónde y cómo se produce el gesto de ruptura.

—De acuerdo. Los campos en aquel momento se recortaban más nítidamente. "Literal" polarizaba frente a una hegemonía: la del discurso populista. Discutíamos, a menudo frontalmente, oponiendo una estética diferente a esa manera de pensar la literatura.

Estábamos bastante influenciados por las lecturas: el psicoanálisis, el estructuralismo, pero siempre manteníamos la dispersión de los discursos como efecto de descentramiento. Un instrumental teórico que nos permitía leer, pensar los textos de otra manera. Y en la polémica esa diferencia de lectura se hacía evidente.

Ese afán polémico se ha perdido, o ha estallado. Sólo en algunos, muy pocos escritores, puedo suponer a través de conversaciones la continuidad de una reflexión sobre la literatura. Hablo de una pasión, de un proyecto que va más allá de cualquier coyuntura. En algún momento, abandonaron el terreno de la reflexión en beneficio, supuestamente, de los críticos, adoptando una actitud *naif* respecto a su producción.

En 1973, en cambio, introducir a Blanchot o Bataille suponía estimular el debate, era romper con cierto código de lectura. Un gesto homólogo, hoy, resultaría indiferente porque todo, insisto, se dirime en términos del reconocimiento social.

—En tu contestación a nuestra encuesta del número anterior, previo a las elecciones, señalabas la vigencia de una política orientada, precisamente, a paralizar la discusión, a "reducir la contradicción al silencio". ¿Qué sucede ahora?

—Antes, un par de años atrás, bastaba ir a una mesa redonda para verse enfrentado de inmediato a determinados sintagmas: "la tortura", "los desaparecidos". A partir del rechazo, obviamente compartido, a la represión, se deducía que entre los asistentes no había diferencias, dado que todos nos manifestábamos en contra de la dictadura. Un acuerdo retórico que encubría las diferencias reales. De ese modo se eludía la discusión. Ahora el disenso se ha ubicado en una retórica vacía que exhalta "los valores" del ciudadano, creándose un efecto teatral (psicológico intimista) hacia adentro y supuestamente popular hacia afuera.

El Centro Cultural San Martín, es un buen ejemplo. Se trata de un teatro oficial que, por su mismo carácter, incluye al mismo tiempo en su programación homenajes a escritores desaparecidos, presentaciones de libros, congresos, quedando hechos tan diferentes neutralizados y homogeneizados bajo el rubro de: *acto cultural*.

—"Literal" se articulaba con determinadas prácticas de escritura que disputaban un lugar en el sistema literario. "Sitio" aparece como otro proyecto. ¿Qué relación ves entre una y otra?

—"Literal" era un espacio más compacto en cuanto al ideal de una práctica más homogénea, desde el punto de vista de la escritura y de la lectura, por supuesto que esto no podía medirse en términos de "performance". Estábamos en un período de formación intelectual, al menos yo lo sentía así, digo como iniciación, porque uno nunca deja de "formarse" justamente porque no tiene en ese sentido un ideal. Pero debíamos constituirnos como polo homogéneo y sin fisuras; ésta era una referencia fuerte, pero por otra parte los textos que cada uno escribía excedían los límites de esta propuesta. Si quiero encontrar alguna relación es fundamentalmente la que hace a que lo que se publicaba o escribía excedía el sistema literario en circulación. La preocupación por la lectura de textos que se producían en nuestra lengua. La diferencia la encuentro en que en "Sitio" la lectura que se hace de los textos no es esclava de un método o modelo previo que determina servilmente esa lectura. En ese sentido uno siempre es un "recién llegado" a aquello que lee. Por eso, en ese sentido la *marca* de la revista no pasa por un método o escritura que predomine sobre el resto, una marca personal que a veces suele confundirse con la línea o política de una revista. Creo que justamente la diferencia consiste en permitir que las haya y que estén explícitas como ha pasado en varios números de "Sitio". Se podrían decir más cosas de la revista pero traté de responder la pregunta.

Por otra parte las revistas aparecen en contextos culturales bastante diferentes.

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

Hoy se ha expandido la práctica de la literatura como actividad social y de reconocimiento social. Creo, en ese sentido, que hace unos años, si bien la literatura aparecía acompañada siempre de un sucedáneo ideológico, el reconocimiento social, era menor, al menos en los escritores de mi generación. Tal vez porque todavía no se habían "hecho su lugar".

Por otra parte yo considero decisiva la existencia de revistas literarias. Como espacio de lectura y escritura, reflexión acerca de los distintos discursos que circulan en el contexto cultural, como la única posibilidad de poder intervenir en esa inflación discursiva, desde otro lugar. Ya sea *a pie de página*, desde *otro punto de vista*, o aquellas más específicas, como *Ultimo Reino*, *Xul*, o la *revista de (poesía)*. Justamente en esta última se reproduce un reportaje de Lezama Lima en que de manera deslumbrante define la política o el lugar de las revistas literarias y quizás de todo lo que veníamos hablando hasta ahora. Ahí dice Lezama (contestando a una pregunta respecto a cuándo había empezado a escribir y dedicarse a la poesía): "En realidad empecé muy joven, después viendo las dificultades de publicación me dediqué a hacer revistas para ir publicando nuestras cosas; por ejemplo mi poema *Muerte de Narciso*, fue escrito a los 22 años y publicado en "Verbum" en 1936. A mí nunca me ha interesado publicar sino hacer, como aquel noble inglés que escribía sus poemas en un papel y después se los fumaba y exclamaba: lo interesante es crearlos". Si me extendí en leer la cita es porque realmente me parece que muchas veces las revistas literarias tienen esa función de "publicar nuestras cosas" y que una vez que cada uno tiene otro lugar donde publicar, la revista literaria pasa a ser un rito de iniciación por el que alguna vez pasó todo escritor. Por eso me parece que la inquietud de Lezama excedió siempre una preocupación que acompañaba su carrera literaria.

—En ese marco, ¿qué expectativas de circulación tenés respecto de tus propios libros?

—Yo no me planteo un lector real. No es que no tenga mis ambiciones. Pero éstas están más bien dirigidas a la literatura que a los lectores. A la literatura que algún día me gustaría hacer y que suelo imaginármela como aquella que leo y me gusta. Escribir una página de "Luz de agosto" es más importante que cualquier lector inmediato. Por supuesto que no es un problema de "performance". Sino de una convicción. Por supuesto que uno se va a morir sin saberlo. Pero esta convicción es la única alternativa ante esos destinos que propone la frase de Leiris que cité antes. Cuando a Faulkner le preguntaron qué era su obra literaria, respondió que era una pequeña partícula en el universo, pero eso sí, si retiraban esa partícula, el universo se venía abajo. Admiro esa convicción que sólo da la soledad de la propia obra y que no admite concesión alguna ni especulación personal, que no dependen en absoluto del reconocimiento social o se hacen serviles de la última teoría literaria. Al revés, tienen que inventar una teoría para poder leerlas. Y los diarios de Kafka son el mejor testimonio de esa convicción y de esa apuesta, aun en sus vacilaciones y en su sufrimiento.

—Pero esa circulación es, también, un efecto del texto.

—Por supuesto, Pero no creo que un texto se pueda reducir a su circulación por el mercado literario. En este momento una literatura que no refleje la realidad, o no ocupe un lugar de "denuncia" o testimonio tiene difícil entrada en este mercado. Salvo que el nombre de autor (en ese sentido la conferencia de Foucault que publicamos en "Conjetural 4", *Qué es un autor*, aclara muchos sobreentendidos) se imponga sobre el texto y la lectura posible. Se lee N. Mailer o M. Yourcenar. Y lo escrito va a entrar en relación de subordinación con ese nombre propio.

Mi estilo arcaizante, mis imágenes "surrealistas" (según "La Nación") no encuentran lugar en ciertos medios. Pero puedo definir mi proyecto en relación a esa hermosa frase de Milner cuando define el hermetismo: "es arrancar palabras de su circulación ordinaria". Bien, ese "estilo hermético" está, por suerte, presente en mis libros.

Está presente, digo, pero no como ilustración de alguna teoría o determinada postura teórica. Hay una alteridad radical, un abismo entre el texto escrito y aquello que seguramente uno intentó escribir. Bueno: en ese abismo está la literatura, ahí se escribe. No porque ese proyecto se puede mejorar o perfeccionar, sino porque está destinado al fracaso.

Hay requerimientos, claro, no sólo del público, sino también de la crítica. Tengo presente un reportaje que ustedes le hicieron a Juan José Saer donde él afirma estar interesado por la literatura que tenga que ver con el procedimiento. Creo, por mi parte, que esa literatura del procedimiento responde a una demanda de aquello que la crítica espera leer, resulta del predominio de ciertos modelos, de la traslación mecánica de esos modelos hegemónicos.

—Pero, paradójicamente, allí Saer niega que él traslade modelos.

—No digo que él cumpla con ese requerimiento, me limito a tomar su opinión. No digo que ésa sea su práctica. Sucede que frente a esa literatura construida a la sombra de modelos que impone la crítica en ciertos momentos (paródicos o barrocos), sigo apostando al intento que subyace en la literatura "imprdcedente".

Pienso en Beckett, en Kafka, en la absoluta coherencia de sus proyectos, aun siendo tan distintos; en la independencia de Kafka respecto de los modelos hegemónicos de su época, en aquellos que "crean un universo simbólico nuevo". Y es cierto: antes de Kafka no había un "sujeto kafkiano". Pero él construye su obra totalmente solo, aislado. Y en cuanto a Beckett, creo que es el modelo más ejemplar de la literatura moderna, en tanto sus textos culminan la ruptura del artificio, el quiebre de la representación. Textos casi ilegibles, balbuceos.

—¿Cómo se articula esa apuesta por la literatura experimental con tu replanteo acerca de la pérdida que suponía ceder la ficcionalización?

—Esa es una cuestión absolutamente personal, en tanto la circunscribo estrictamente a los libros que yo escribo. Yo señalaba que nuestro intento fue más allá del límite que proponían los textos que se publicaban en aquel momento (el *Fiord* y *El frasquito* se inscriben en esa línea). Sucede que empecé de algún modo por el final y no por el principio. Rompí con "el personaje" cuando aún no lo había creado. Ahora quizás quiero crearlo pero para introducir ese personaje, desde la economía vacilante desde la escritura, el delicado equilibrio de la estructura y decidir su destino por la intromisión de detalles irrisorios (no como figura retórica de la descripción, ni como adorno) sino como elementos irrisorios que cumplen una función de desacomode semántico, y a la vez a los que hay que darles, una vez que están ahí, un lugar riguroso en la estructura del relato.

—A modo de cierre atengámonos al verosímil periodístico: ¿puede usted dar a nuestros lectores la primicia de lo que está escribiendo ahora?

—Una novela, el personaje vive en Avellaneda, es polaco, y posee un uniforme de la *Legión extranjera*. No se sabe si en realidad perteneció a la *Legión* o si posaba como modelo para las hojitas de afeitar. Lo cierto es que la gente deslumbrada va a mirar el uniforme que él para algún santo se digna mostrar. Eso sí, por las tardes, frente a una laguna, los jóvenes, le piden que cuente espejismos del desierto. Cuando cuenta los espejismos utiliza "una lengua" que alterna entre P. Loti, Beau Geste, o San Antonio. Es decir, diferentes matices "de las formas del desierto", por supuesto literario. Aquí los detalles o elementos irrisorios son por ejemplo los pelos, hay varias historias alrededor de los pelos. Y el otro es una mano de madera que perteneció a un legionario y que la perdió en Mexico City. Por ahora se escribe bajo el título de: *Desierta*.

Creo que el libro no se inscribe bajo la rúbrica de ninguna novedad. Trato de ser fiel a esos detalles, que al fin de cuentas repiten un rasgo común en mis libros anteriores, de los *brillos*, pasé a la mano de madera. Creo que siempre se escribe la misma historia alrededor de pequeños detalles que van cambiando, pero que tampoco son muchos. Mi única fidelidad, es a una mitología personal, a un estilo, a una idea que tengo de lo que es la literatura. Es decir, mi propia "obsesión del espacio".

ALBERTO CASTRO
(Asistieron al encuentro junto a ***Pie de página**
Daniel Link y Carlos Mangone)

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

XUL

signo viejo y nuevo
REVISTA DE POESIA

Nro. 7: COLECTIVO DIFERENCIAL

"CAMPAÑA POETICA AL DESIERTO"

Escritos de:
Bizzio - Capella - Caramés - Carrera - Cerdá - Cerro - Cignone - Di Marco - Ferro - Ladaga - Lépore - Loeb - Perednik - Perlongher - Poujol - Rondan - Rössler - Santana - Thonis

Nro. 8: LA TRADUCCION

Goethe: Prometeo - *Lord Byron*: Prometeo - *Vladimir Nabokov*: Sobre la traducción del "Eugene Oneguin" - *Nahuel Santana*: Sonetos sobre Camoens - *Luis de Camoens*: Sonetos castellanos y portugueses - *Amalia Sato*: La literatura japonesa: del ideograma masculino a la escritura fonética femenina - *Sei Shonagun*: Libro de la almohada - *Antonin Artaud*: Poema - *Giles Deleuze*: Esquizología - *Louis Wolfson*: El joven estudiante de lenguas - Poesía galesa e irlandesa, con una transcripción al celta de hace 2.000 años - Traducciones de Ramón Alcalde, Jorge Santiago Perednik, Nahuel Santana, Amalia Sato, J. J. Bajarlía, Luis Thonis, Florencia Dassen e Higinio Martínez

PALABRAS

Por supuesto estas palabras no son improvisadas. Se podría decir que están hechas para la ocasión. Tal el sentido que Gracián supo darle a este término. El artificio por el que se encuentra la verdad en el dominio de las apariencias cuando al hablar de la prontitud Gracián se da cuenta que ésta escapa a todo cálculo: "Es la prontitud oráculo en las mayores dudas, esfinge en los enigmas, hilo en los laberintos". La prontitud no es entonces ni antes ni después, sino la ocasión en cuanto se presenta y hay que apresarla antes que se vuelva a cerrar.

Es en esta ocasión que quiero agradecer este premio. Ni "progresista" ni marginal, para nombrar dos estéticas dominantes. La primera, eleva un rasgo de "moral" a un valor estético o político, encontrando así su razón de ser. La segunda, se inspira en una moral de la transgresión, midiendo los efectos de un texto por su circulación en el mercado literario. Ambas se encuentran en aquel punto en que pretenden controlar los efectos que un texto puede llegar a producir.

Por eso este "antipremio" como lo definiera Martini Real, me sorprende en cierto lugar que preferiría llamar intersticial. Y es en esa línea que se inscriben los libros premiados anteriormente. Y también en esa lista se podrían incluir El Fiord *de O. Lamborghini,* En Breve Carcel *de S. Molloy, los cuentos de M. Briante, alguna novela inédita de R. Zelarrayán. Por supuesto estos libros no entran en el tópico: "literatura latinoamericana" y cada uno de ellos podría llevar como epígrafe estas palabras de Gombrowicz: "Por supuesto que siento polaco, incluso muy polaco. Sólo que no hago ningún esfuerzo por serlo. Debe ser a pesar mio. Y como es a pesar mio, resulta ser auténticamente polaco. Si me esforzase en hacer el polaco, en jugar a serlo, todo se iría al diablo. Por ejemplo, toda la literatura latinaomericana, que se propone encontrar un tipo: Quiénes somos nosotros? Quiere definirse así. Naturalmente eso no tiene ningún sentido". Y este anti-premio me remite a Gombrowicz, al antifilifor que producía efectos irrisorios, expulsaba la literatura de la solemnidad, la volvía practicable. Un texto se transformaba en un "resto" en relación a un "mundo cultural superior".*

Es decir que un texto no tiene otro lugar que aquel en que sus propias palabras lo colocan. Siempre a destiempo.

En referencia al Corazón de Junio *es lo que queda de ciertas lecturas de ciertas reescrituras, de algunos libros, por supuesto absolutamente residuales, vaciadas de cualquier performance literaria, alimentada por una mitología personal y por una pasión por la literatura. Pasión que a través del tiempo se pudo llamar Faulkner, Conrad o algún otro nombre, algunos incluso debidos a alguna amistad que supo hacerme llegar a esos libros y debo agradecer. Es todo lo que puedo decir del libro, no por que lo sitúe a nivel de lo inefable sino en un lugar imposible ahí donde Gide supo ubicar su* Tratado de vano deseo: *"Nuestros libros no habrán sido relatos muy verídicos de nosotros mismos, sino más bien nuestros lastimeros deseos, la necesidad de otras vidas para siempre prohibidas, de todos los ademanes imposibles".*

Es por eso, que les agradezco a todos que hayan venido. Aquellos que no ignorando el Sitio *desde el que hablo comparten esta pasión por la literatura. Que nadie como Gide supo situarla, al decir: "escribir es poner algo a salvo de la muerte... y cada libro es una tentación postergada". He juntado una frase de los Diarios de Gide con otra de alguno de sus libros que he olvidado. ¿Acaso es otra cosa la literatura?*

LUIS GUSMAN

(Texto leído en ocasión de la entrega del premio "Boris Vian" 1983.)

sitio

REVISTA SITIO Nro. 4

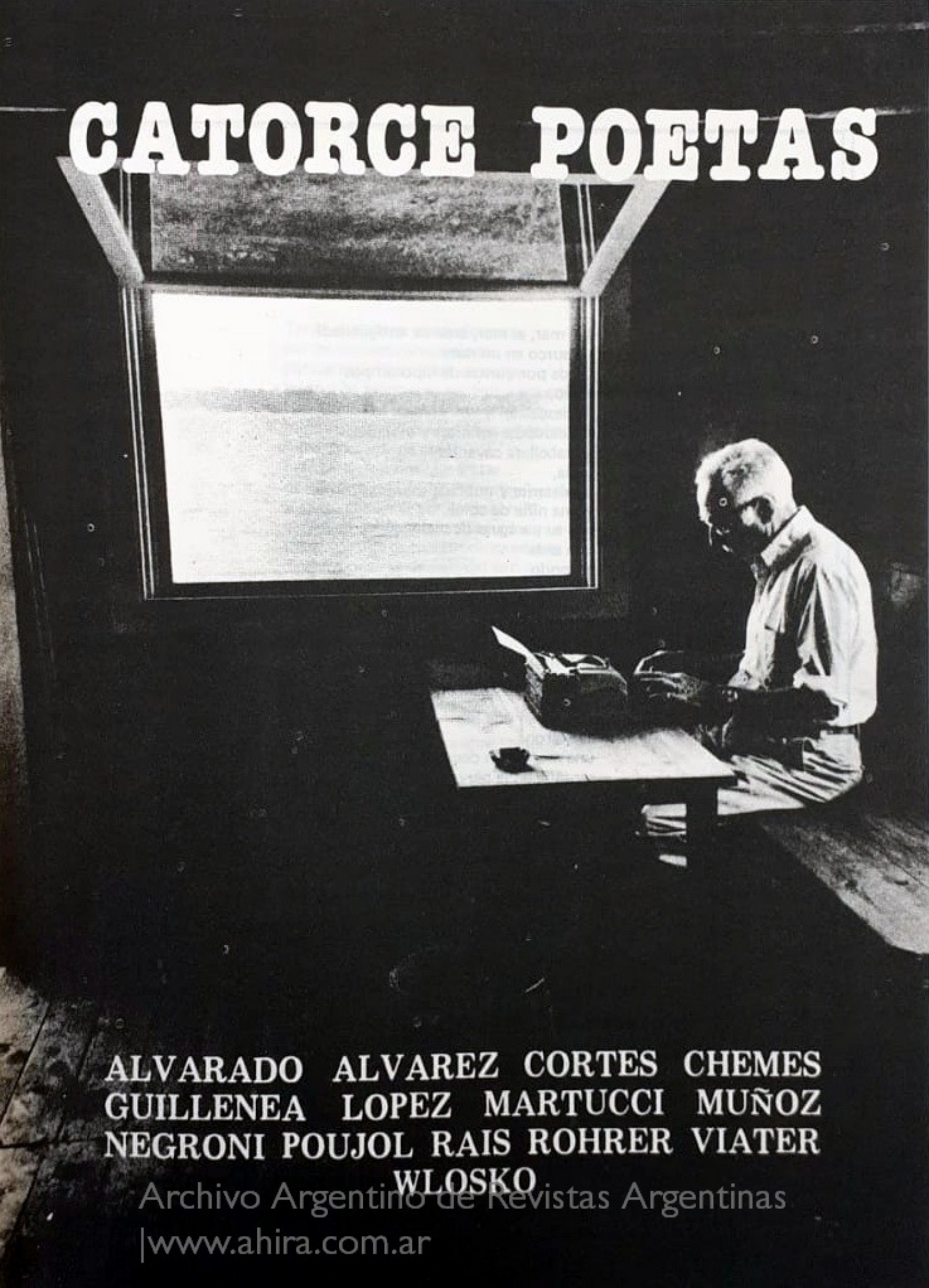
Alcalde, Gusman, Gruner, Savino, Jinkis, Pezzoni, Zoppi, Joyce, Passolini, Panesi, Link, Zelarrayán, Gentili, Chitarroni, Monteleone.

Aparece Abril 1985

Distribuidora exclusiva: Catálogos SRL
Av. Independencia 1860 (1425) Buenos Aires

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

CATORCE POETAS



ALVARADO ALVAREZ CORTES CHEMES
GUILLENEA LOPEZ MARTUCCI MUÑOZ
NEGRONI POUJOL RAIS ROHRER VIATER
WLOSKO

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

(MARINAS)

I

¡El mar, el mar, arde de antigüedad!
Lo surco en mi nave
tirada por yuntas de hipocampos
y veo,
ya descalza,
sus ciudades infinitas y mojadas,
su cabellera cayendo,
sabia,
persistente y nublada sobre las torres
y una niña de coral
con su paraguas de melancólica tarde
que arde
al fondo

y una niña de coral
con su paraguas de melancólica tarde
que arde
al fondo del mar.

X

Por fin en una isla
avistaron
una mujer con decoro
sentada en la playa.
A sus pies enjaezados
todo:
el oro del mundo,
el obsceno fulgor del clarinete,
las mil canciones nocturnas,
el roce de los muslos,
una
lenta lagartija escurriéndose
a sus pies enjaezados.

Todo
hasta la arena
en vertiginosa espera
del amor
del barco
de la botella
del náufrago.

MAITE ALVARADO: (1953). Nació en Banfield, provincia de Buenos Aires. Es profesora de Letras, egresada de la UBA en 1979. Formó parte del grupo *Grafein*. Su libro *Del catalejo* (inédito) recibió una mención de honor en el concurso de poesía organizado por la Fundación Isidoro Steimberg en 1979, y el 2do. premio en el concurso de poesía Gules, de la editorial Prometeo de Valencia en el mismo año. Escribe poesía y también prosa para niños. Actualmente coordina los talleres de escritura en la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA.

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

(TANTO QUE DOLER NOS ENFERMAN...)

Tanto que doler nos enferman
perros tuertos ronquecinos
parcos maleficios para un vulgo
asido a su mano a su agujero a sus cojones inagotables
País donde se asienta uno y amasa
hijos huerfanitos vengadores cortejos
hilos de atar y de coser
heridas trampas sucias tretas
donde uno está de luto o vive
y canta al alba al por venir al hijo
al cómo han de morir
los viejos perros tuertos ronquecinos
Turbios pasares de país del sur
—tan rico como podría y feliz—
de hombre con hombre con mujer con niño con perrito
pedacitos de historias contadas
en húmedos terruños
en manos pavorosas de amor
de vientre de dentro de amor parido a lo bestia
abrazado en odio
amasado en realidad
en odio en amor de hombre tosco
empecinado en arrastrar
el viento de una historia
donde nunca se acabaría
donde jamás se acabaría
su sangre su mano abierta
su corazón todo
su humano amor de bestia

SILVIA ALVAREZ: (1956). Nació en Bahía Blanca, provincia de Buenos Aires. Dio a conocer sus poemas en revistas como *Ultimo Reino, La danza del ratón, Punto de vista* y diversas antologías. No tiene libro publicado. Obtuvo la 2da. mención en el concurso de poesía organizado por las organizaciones de derechos humanos.

Archivo Argentino de Revistas Argentinas www.ahira.com.ar

PRETTY BABY
(también ése, también)

otra vez llorar
me invierno lunoso lunatar en la luna lunera de
federico pero hervido en plomo
voy
de granada tierramujeres
una escultura a bailar arando
eras
enamoradísimo noche
trébol flauta pájaro espiar
pobrecito muerto mío RojO tirado
como un águila pordiosera que ahogan los
borrachos
¡ay federico de ala!
niña resplandor de niña
¿te asustan las degolladas?
¿te puman los whitman que gacelan?
¿te rompe el polvo entre los ojos cantar?
¡ay con guerra!
Sol Aureliano baja en su cabalgadura enorme
grita:
"fusilado no es ido
es poemar la muerte"

ceniza de música
al pie del empire
state yo me acuer
do
mientras nadie duerme por el cielo
la vida va en reloj

caballo secura mierda
NO
no me rindo nada

ALBERTO CORTEZ: (1957). Nació en Ameghino, provincia de Buenos Aires. Tiene un poemario inédito, sin título aún. Cursa actualmente la carrera de Letras en la UBA. Esta es su primera publicación.

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

CUATRO POEMAS

en qué nos parecemos
tu hambre
mi espalda
la cueva donde se esconde la mujer

no te asomes
en todos los blancos hay un ojo.

el espejo repite
la carne se hincha
calles enteras de trompetas

dónde pusimos el grano de arena.

dicen que explota siempre
en la puerta del bar
no se sabe si la luz
o el gas
no se sabe qué
y cruzan miedos
y cruzan

ya nos vamos a olvidar.

Trato de atrapar a
mano abierta
no sé qué
pero trato

resulta que habito
en una mano abierta
que atrapó la muerte.

MARIA CHEMES: (1962). Nació en Buenos Aires. Tiene tres poemarios inéditos: *En acto vivo, Por la grieta* y *Páramo y olvido*. Es maestra de iniciación musical.

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

UANSELF AY SIN

a propósito
hoy (24.5.84
me compendio y zambullo
fatuo
esquinero o atentado
por las tuyas
puñala el sangre
/ cruz de luz
Camilo (no se cela?
artístico mastico
cuando manual
el informe cáustico de la mariposa tenebra
desvergonzadamente he nativeado sones por
embarazo
no obstante: lo antedicho
sesiono y asisto como los grecios
pero hay que CONFUSIONAR
rápido o nos confunden
y
desenfunda el poderoso
guitarra arrabal nos matan
cual quier cosita nos matan puratra dición
a propósito
me/o - lviden
aniquilado cajón
SILABES
es hora de
:sal / va / guardar
ah según

SANTIAGO GUILLENEA: (1952). Nació en Montevideo. Está radicado en la Argentina desde 1974. Ha publicado en varias revistas y en 1981 su libro *Con/textos* obtuvo el Primer Premio en un concurso de poesía en Uruguay. El texto que integra esta separata pertenece al poemario *Demisferios*, de próxima edición.

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

(FORMAS Y MANERAS...)

Formas y maneras
de este delirante oleaje
que baja sobre nosotros
l e n t í s i m a s
heridas transtornando las horas
un otoñal navío
entre despilfarros de dictadores
agitadas esquirlas se adueñan del silencio
y le pesa la apariencia
por culpa en eso que se derrumba
inevitable /
como la soledad
como huesos viejos de tanto exilio
tardía ebriedad (con otros gestos
racimos de sombra
nos alimentan
rostros familiares /
locamente aleteando
noche jadeante
que vuelve a casa
(con una cárcel
((atada en la boca

TO WALK

Un lunes lento
mareado de gris
esconde un amanecer pequeño
sobre un confuso montón de castigos
nos espían amarrados de trozos
amarillos de alarmas
hasta en las lágrimas
comiéndose los dientes de un sueño
o el abandono del otoño
lanza /
sobre la panza de los días
y las negras tinieblas
que se tragan los vidrios que duelen
como el viejo fakir
viaje de la angustia para ver
ese tiempo / los ojos /
un pibe chapoteando en el frío
tira un carrito de basura /
me da

LIDIA MARGARITA LOPEZ: (1949). Nació en Remedios de Escalada, provincia de Buenos Aires. No tiene libro publicado. Es inédita hasta la fecha.

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

DE JUNTACADAVERES

turbios al espejo triturado
mutil
desapáre imagen
sida como astillas o
hueca mnemis
de respiración agujereada
nombra los huesos ojos
impúdicos ráptiles discurri
otra vuelta
como lagañas negras
en la comisura de la memoria

gira mujeres ajenas tajeado
arrastra como un carro de fétidos
las silentes furias
los trozos la ob
sesión idiota de los nombres

olvidar prendas en el barro, generaL ?

ronda a las niñas redondas
elegantas
con hilacha de camisones
afierra locura de garras
mano prieta mamaria amártilláda
NEMIS SUSUR MALDITOS
a la plaza nadie lavar
manchas rojas ropa
las locas lágrimas
¿lamentables?

DANIEL MARTUCCI: (1957). Nació en Buenos Aires. Ha colaborado en diversas publicaciones. Integra la antología compilada por Mónica Giráldez. Integra el consejo de redacción de *Pie de página-Revista de literatura*. Cursa actualmente la carrera de Letras en la UBA.

Archivo Argentino de Revistas Argentinas
www.ahira.com.ar

HABLA EL BOTICARIO DE LA CALLE BOEDO, GONZALEZ SERVIDOR

González, servidor
boticario a vuelta de padre médico
he recetado a las gentes
con este látigo de dios inferior
todo contra el mal.
Tome usted señora su jalea
y rodará hasta que la muerte la separe,
tome señor quinina y hierro
y para la lumbre, queme alcohol.
Servidor. Huelo el almizcle
la rama del otoño
y allá el silencio
me abre una mujer con quien a duelo
reviento en el amor como una rosa.
Tengo el rostro comprimido
y contengo como principio 80 miligramos,
pirimidina, almidón de maíz
y la canción para la luna de Lorca
agosto de 1920:
    ¡Luna dormida!
    vas protestando
    seca de brisas
    del gran abuso
    la tiranía
    de ese jehová
    que os encamina
    por una senda
    ¡Siempre la misma!
Servidor. González, boticario.
Me da cierta cupidilla confesar
que detrás de los frascos y tapones
tan enjuto, blanco y estirpado
soy un hombre de letras. Amo la literatura
soy un hexagrama de cartón y bastardilla,
un hexagrama chino, ¡señor léame en el alma
cuando engulla la jalea! léame así, que me place:
    El león ordenó su sitio
    y dejó que los hombres buscaran lejos
    agua para beber y cielo para quedar
    tranquilos.
Si hubiera algo más que un hombre solo
yo sería eso.
¡Léame señora en su catarro, míreme de cerca!
amo la gran literatura, glicolato de sodio
del almidón de papa, esterato de magnesio, Joyce
James Joyce, yo soy James Joyce.
¿Sabe alguien que Florencio Sánchez
firmaba como Jack the Ripper y Luciano Stein?
¿Sabe alguien lo que le produjo a la reina Ana
el cuento del barril de Jonathan Swift?
"Ve caminante e imita si puedes
a quien defendió su libertad
hasta la fatiga" escribió en su lápida
y yo lo sé, lo supe siempre.
¿Sabe alguien quién dijo: "No te creas ballena
que yo no soy lechón para esa teta"?
Yo lo sé. Siempre he sabido
cada 100 miligramos
contengo gel
de hidróxido de aluminio.

La Frontera. Nov. 82

ALBERTO MUÑOZ: (1951). Nació en Buenos Aires. Publicó en 1979 *Floresta poemas* y en 1981 *La compañía mágica del circo*, obra músico-teatral donde es responsable del argumento y los textos siendo co-autor en la parte musical Lito Vitale. Esta obra fue representada por el grupo MIA al cual perteneció también como músico. También editó *Almagrosa* (1981) y *Tierra Balestra* (1984).

Archivo de Poesías Argentinas
www.ahira.com.ar

LA PIEDRA NO DEJA PASAR EL AIRE

la piedra
no deja pasar el aire
ella no puede perforarla aunque
si tuviera una aguja una gillette
siente que la aplastan
son toros moribundos
coagulándose
hacia el fondo
tanto psicoanálisis
ni mísero empujón
capaz de explicar nada
está despierta
cómo justificar si no
el cuello tenso la marca
la absurda convicción
de estar pegada a
inmundo nudo
hábito en gris en trapo
tiento de ningún color
no poder volver sobre la
oscura voz caliente
seduciéndola
en otro lado otro registro
tenue percepción
no más mujer-normal-con-hijos
como quien
ve la punta del ovillo
fugaz
desmembrarse
en casi goce

RELIQUIAS

"toda locura es un sueño que se fija"
rayuela

al pie de la escalera
baba blanda
bruma
rejas rejas
un mundo a punto de
caerse
una piedrita lenta
siempre en
trayecto que va
no emboca ni
deja de embocar
vuelve a ser lanzada
por el único gesto
que no puedo ver
toco la piedra pero no
el cielo
ni el tablón
donde debiera decidir
si avanzar
o no
entonces el impulso
ascendente del vómito
aquêllo contenido-ordenado
con paciencia
para desanudarse enseguida
y la piedra en el aire
suspendida
obsesiva como la
fidelidad al miedo

buenos aires 13-2-84

MARIA NEGRONI: (1951). Nació en Rosario. No tiene libro publicado. Es abogada y actualmente estudia la carrera de Letras en la UBA.

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

(EL GENERAL JUSTO JOSE...)

El general Justo José
descorrió el tapiz
Una risita
Manuela enjoyada entre
encajes
morena de
carnes prietas
nubes mirtos
viejos ritos
acallan mosaicos y espejos
del palacio san José
"la abuela fue hembra del
General"
se estremecen los caireles
Mediodía de domingo
y el mantel de hilo
Calor de
provincia
Orgullo de la última
de la estirpe de las Manuelas

Paraná, noviembre de 1866/1983

DE
SOR JUANA

Los hombres no son tan
necios
¿me creísteis?
Tampoco las mujeres
Causa es
seducción
y no diligencia
murmura
Juana de Asbaje
y sonríe:
otro baile de disfraz
el Virrey olvidó su
máscara
y llaman a la puerta

SUSANA POUJOL: (1950). Nació en Necochea, provincia de Buenos Aires. Publicó *Palabra y creación en Los Pasos Perdidos*, en *Historia y mito en la obra de Alejo Carpentier*, en 1972, y *Sobrevivencia* (poemario) en 1983. Colaboró con diversas publicaciones, entre ellas *Xul* y *Revista de (Poesía)*.

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

PASAJES, MOVIMIENTOS

Qué es lo que escapa hacia el lugar de niebla?
Las manos
la boca
la mirada
merodean el pozo de palabras
van a cambiar deseo en escritura,
van a volver a crearlo.

CAZA MENOR

Trampa de la oscuridad
ya no sabe
si apaga la luz para escuchar mejor
los rumores
cantar un salmo
deshacer arduamente los bordes
o adormecerlos
acunarse
borronear trazos deformes
ya no sabe
si está o no está
adónde
si continúa
si vale la pena.

FIGURA

La figura se desarma
y nunca ha sido más que pequeñas figuras
con sus correspondientes nombres
y resonancias
que nunca han sido más que pequeños fragmentos
de otra cosa
a la cual aluden con cierto misterio
con las cuales jugar como en la infancia
y ya sin el deseo
de arribar al completo diseño
que nunca ha sido más que una figura
dibujada por otros.

HILDA RAIS: (1951). Nació en Tandil, provincia de Buenos Aires. Participó en *Diario colectivo*, libro testimonial de creación colectiva en 1982 y publicó *Indicios*, poemario, en 1984. Ha colaborado con *La Nación*, *Mutantia* y *Revista de (Poesía)*.

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

DES > . < COMPONER TANTA (H)ARMONIA

Si tuviéramos el
labio
opuesto a los manzanos < relamer
como por lo
santífico, cargar un
pomo
hasta que todo se expresive, retomar
el poema por sus
recurrentes
costados
(in)explícitos > PROLIJAMENTE < disolver
la radio que sí está
en el punto
.
como por umbrales entre
tu voz y lo clásico.
Sentenciar la escena
en Malher o en New York
o en 19setentaytresseis o ya para
tantos.
Ubicar
los no
cuerpos
la no
victoria
y
las mil consecuencias
y
por coherente es que se
va
ubicando el hilo
que decimos
que se hilvana texto

entre un recorrido
como de por puntas
> . . .<
de la noche.

DANIELA ROHRER: (1954). Nació en Río Cuarto, provincia de Córdoba. Tiene un poemario inédito: *Canter por desexilios*. En 1976 se radicó en los Estados Unidos donde cursó el Doctorado en Letras. Se le puede considerar inédita.

Archivo Ar... Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

EN/VOLVER

Después de la fiesta
incendiaste banderas
paño cielito derrumbado?

izaste los ojos crespón de lata
veintinco de mayo patria doméstica
trigal nenita violada?

quién habló de la esperanza
como un perro húmedo/impune
te mecías con ella
acariciabas el pecho de su madre?

ésta no es otra casa aunque
como un domingo viejo
estemos más cansados
de ficciones mudanzas
un sueño pesadilla gallo ciego
nave quemada?

NORA VIATER: (1958). Nació en Buenos Aires. No tiene libro publicado. Integra la *Antología de la nueva poesía argentina*, compilada por Daniel Chirom. Ha colaborado con diversas revistas de literatura y poesía. Pertenece al consejo de redacción de *Pie de página-Revista de literatura*.

Archivo Argentino de Poesía Contemporánea www.ahira.com.ar

(SI SE LLAMARA JOSEFINA PERO NO...)

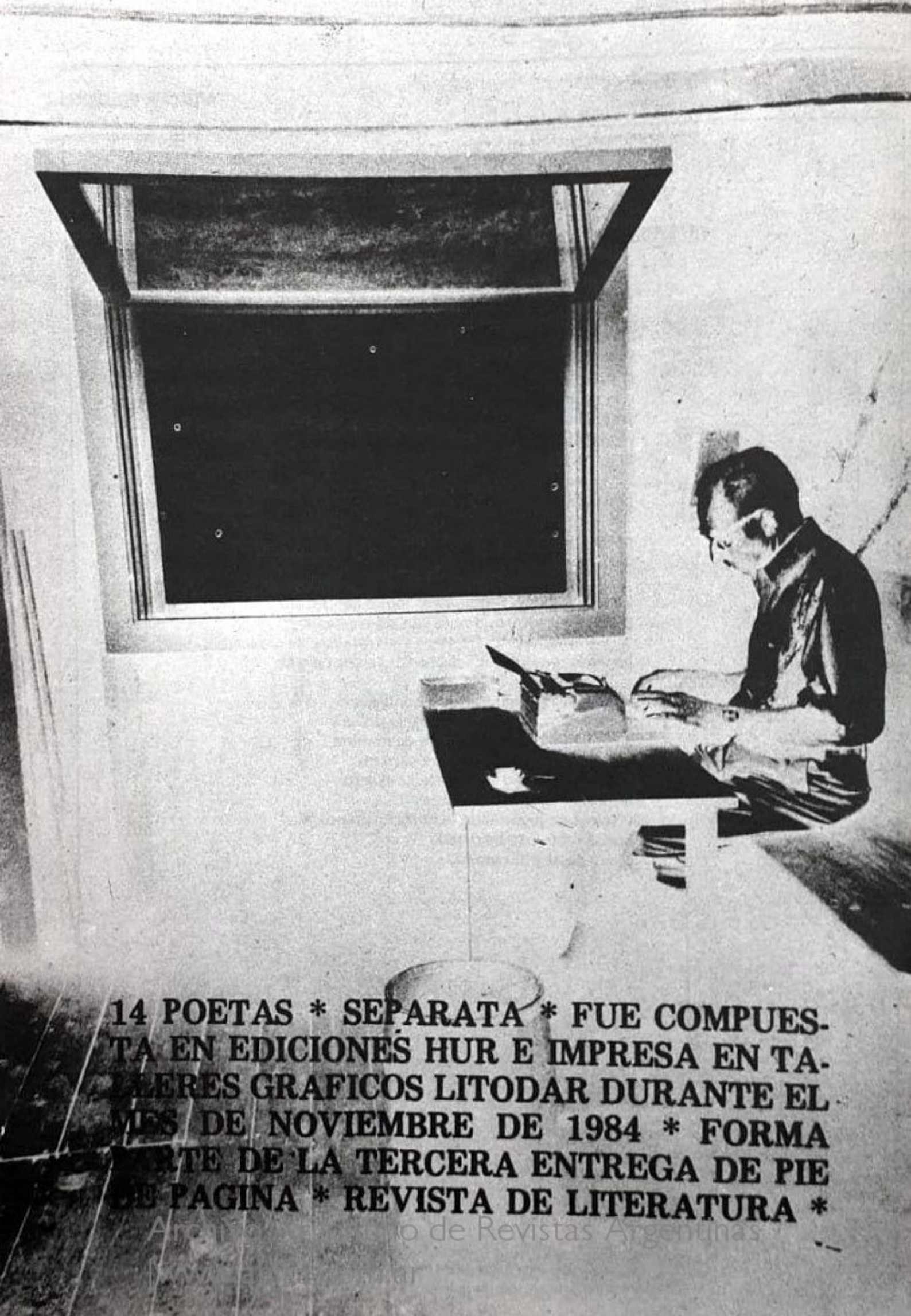
Si se llamara Josefina pero no
se llamaba la llamaban con trinchete
con tenues desafinados de toser
y la señora le tiraba de la garganta
amablemente amablemente
planchándole el marroncito de los hombros
le iba domando los animales le auscultaba el ruido
soledad
pero principalmente le hacía orden de labios de
pubis
orden de pechos amarillos
para cuidarle el nombre.

Un arrullo un clandestino al fondo del pocillo
para clavar incertidumbre ella quería llamarse
Josefina
amando muy por opaco con los verdes bajo el
brazo
se pensaba los gorgoritos escondidos
los eróticos oscuros detrás de la pollera
ella quería borrar los ácidos de nombre
por su nombre si se llamara pero no
sentada al medio del atardecer exacto
le venía una grande tristeza
y tomaban té mirando la hornalla prendida
quedándose pasaba pasaba
cómo pasaba el tiempo.

MIRIAM WLOSKO: (1963). Nació en Buenos Aires. Algunos de sus textos han sido publicados en revistas underground. Es estudiante de psicología. No tiene libro editado.

BUENOS AIRES 2006 BIBLIOTECA NACIONAL

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



14 POETAS * SEPARATA * FUE COMPUESTA EN EDICIONES HUR E IMPRESA EN TALLERES GRAFICOS LITODAR DURANTE EL MES DE NOVIEMBRE DE 1984 * FORMA PARTE DE LA TERCERA ENTREGA DE PIE DE PAGINA * REVISTA DE LITERATURA *

Archivo de Revistas Argentinas

ENTREVISTA

CORTAZAR LECTOR

"Escrito por Morelli en el hospital:

La mejor cualidad de mis antepasados es la de estar muertos; espero modesta pero orgullosamente el momento de heredarla. Tengo amigos que no dejarán de hacerme una estatua en la que me representarán tirado boca abajo en el acto de asomarme a un charco con ranitas auténticas. Echando una moneda en una ranura se me verá escupir en el agua, y las ranitas se agitarán alborozadas y croarán durante un minuto y medio, tiempo suficiente para que la estatua pierda todo interés."

Rayuela, Capítulo 107

Esta entrevista, de la que ofrecemos una versión abreviada, fue originariamente publicada por *Cuadernos Hispanoamericanos* en su número homenaje a Julio Cortázar.

SARA CASTRO KLAREN

—Tal vez sería interesante empezar por hablar de tus hábitos de lector en un sentido físico-social. ¿Cómo llega un libro a tus manos? (...)

—Mis primeros libros me los regaló mi madre. Fui un lector muy precoz y en realidad aprendí a leer por mi cuenta, con gran sorpresa de mi familia, que incluso me llevó al médico porque creyeron que era una precocidad peligrosa y tal vez lo era, como se ha demostrado más tarde. (...) Con las ideas que había en la gente de mi generación, las lecturas de los niños se graduaban mucho. Hasta cierta época eran los cuentos de hadas y después las novelas rosa, y sólo en la adolescencia los muchachos y las muchachas podían empezar a entrar en un tipo de literatura más amplio. Yo franqueé mucho antes todas esas etapas, y la verdad es que mis primeros recuerdos de libros son una mezcla de novelas de caballería, los ensayos de Montaigne, por ejemplo, que creo leí a los doce años, fascinado. No sé hasta qué punto podía comprenderlos. Pero recuerdo que los leí íntegramente en dos enormes tomos encuadernados y en traducción española. Y eso se mezclaba con novelas policiales, las aventuras de Tarzán, que me fascinaron en aquella época; Maurice Lebianc, y luego la gran sacudida de Edgar Allan Poe (...)

—Una vez que el libro está dentro de tu ámbito físico, ¿qué le pasa? (...)

—Cuando el libro está en mis manos, desgraciadamente le pasan cosas malas casi siempre, porque estoy en una época de mi vida en que cada vez tengo menos tiempo. (...)

Además, desde muy joven adquirí una especie de deformación profesional, es decir, que yo pertenezco a esa especie siniestra que lee los libros con un lápiz al alcance de la mano, subrayando y marcando, no con intención crítica. En realidad alguien dijo, no sé quién, que cuando uno subraya un libro se subraya a sí mismo, y es cierto. Yo subrayo con frecuencia frases que me interesan en un plano personal, pero creo también que subrayo aquellas que significan para mí un descubrimiento, una sorpresa, o a veces incluso una revelación y a veces también una discordancia. Las subrayo y tengo la costumbre de poner al final del libro los números de las páginas que me interesan, de manera que algún día, leyendo esa serie de referencias, puedo en pocos minutos echar un vistazo a las cosas que más me sorprendieron. Algunos epígrafes de mis cuentos, algunas citaciones o referencias salen de esa experiencia de haber guardado, a veces durante muchos años, un pequeño fragmento que después encontró su lugar preciso, su correspondencia exacta en algún texto mío. (...)

Desde luego en mi juventud en la Argentina, mis hábitos de lectura eran, obligadamente, diferentes. Tenía mucho más tiempo en mis días de maestro o profesor de provincia o de traductor oficial, y eso, evidentemente, me ha obligado actualmente a seleccionar de una manera mucho más draconiana lo que leo. Por ejemplo, hubo una época de mi vida en que, al margen de la literatura para mí importante —la gran poesía, la gran novelística—, yo encontraba tiempo y momentos para leer una incontable cantidad de tonterías. Por ejemplo, entre los dieciocho y los veintiocho años me con-

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

vertí en un verdadero erudito en materia de novela policial. Incluso, con un amigo, hicimos la primera biografía crítica del género de la novela policial, que dimos a una revista cuyo primer número no alcanzó a salir; lo cual es una lástima, porque era bastante interesante. Sobre todo porque le habíamos hecho un prólogo firmado por un falso erudito inglés (nosotros dos, naturalmente) y que hubiera impresionado profundamente a muchos intelectuales argentinos. Llegó un día en que la novela policial completó su ciclo y la abandoné después de haber leído, creo, todas las obras maestras del género en aquella época.

Hay ciertos campos de la literatura, como eso que llaman la ciencia ficción, que ignoro profundamente. He leído tres o cuatro de los libros más famosos porque me parecía necesario, e incluso encontré buenas cosas en ellos. Pero como no es un género que me parezca fundamentalmente importante en la literatura, también lo deje de lado.

—¿Leés o leías muchas revistas y periódicos? Al estudiar *Rayuela*, pongamos por ejemplo, como mapa de tus lecturas, me llevó la impresión de que seguías lecturas sobre física, química y matemáticas. Mencionas cosas de Planck y de Heisenberg. Un colega mío me ha observado de que eso podría ser una especie de turismo de la ciencia, hoy común entre muchos escritores. ¿Hasta qué punto te interesan las ciencias?

—No soy un gran lector de revistas y periódicos, pero llega una cantidad enorme a mi casa, que finalmente he comprendido que las revistas latinoamericanas, sobre todo, son importantes en la medida en que por lo menos una lectura en diagonal, una visión general del sumario y un vistazo a los artículos más importantes, son una puesta al día de un montón de cosas que los libros y la mera información no pueden darte. (...)

Ahora, al final de esta pregunta que me estás haciendo, decís algo que quiero aclarar porque me parece que es una cuestión de honestidad: las menciones de físicos, de científicos como Planck y de Heisenberg que hay en *Rayuela* responden, sí, a eso que tu colega llama "un turismo de la ciencia". Pero es un turismo que no es completamente gratuito, porque a lo largo de mi vida, siempre que he podido acercarme a esos artículos de divulgación en donde problemas de física pura o de alta matemática son presentados de manera que alguien como yo que ignora la física y las matemáticas puede, de todas maneras, tener una idea global y general de la cosa, los he leído siempre apasionadamente porque su reflejo sobre la literatura me parece evidente y total.

Es el mismo caso de la filosofía: yo no soy capaz de leer en su texto original los grandes textos de la metafísica de Heidegger. Pero, en cambio, he podido leer conferencias de Heidegger en donde él simplificaba su punto de vista.

Como es el caso también de Einstein y su teoría de la relatividad. Y de ciertos textos de Heisenberg y de Oppenheimer. Esos textos que te ponen un poco más al alcance de la mano los grandes descubrimientos, las grandes entrevisiones de la matemática y la física moderna tienen una tal relación con nuestra visión literaria y poética, con nuestra nueva manera de sentir e interpretar la realidad como una cosa infinitamente más porosa y menos escolástica que en el siglo XIX y los precedentes, que estoy contento de haber hecho ese "turismo de la ciencia". Las citas que hay en *Rayuela* espero que no te den una impresión de pedantería; o sea que te puedan dar la falsa impresión de que yo pretendo conocer a fondo esos textos. No, desde luego que no los conozco. Son simples citas, referencias, frases que en un momento dado han sido para mí una revelación, una iluminación.

Es un poco el caso también de la metafísica oriental: el budismo Zen, por ejemplo, que durante muchos años, en la época de *Rayuela*, seguí a través de los textos de Suzuki que en aquel momento llegaba a Francia y podía ser leído en inglés y en francés, y que significó para mí una tremenda sacudida de tipo existencial. Y cuando digo existencial pienso también en mi paciencia bastante meritoria de haber intentado descifrar largos textos muy difíciles y abstrusos de Jean Paul Sartre. Y todo eso para mí ha sido una especie de coagulación de muchas cosas necesarias para la literatura. Creo que el novelista que sólo vive en un campo de novelas, o el poeta que sólo vive en un campo de poesía, tal vez no sean grandes novelistas ni grandes poetas. Creo en la necesidad de la apertura más amplia. En el fondo mi gran parangón, mi gran ejemplo ideal en este caso es alguien como Leonardo da Vinci; es decir, un Leonardo que lo mismo se interesa por la conducta de una hormiga que circula en una pared y cuyos movimientos le preocupan porque no los comprende racionalmente, y que dos minutos después está en condiciones de elaborar una teoría estética basada en altas matemáticas, en nociones de perspectivas,etc. Yo no soy Leonardo, mi plano es muchísimo más modesto, pero *Rayuela* es, de alguna manera, una tentativa de visión leonardesca. Es decir, esa nostalgia que fue la gran nostalgia, el gran deseo del Renacimiento; es decir, una especie de mirada universal que todo lo comprendiera. Yo no comprendo nada, pero el deseo estaba ahí y la intención también.

—En América Latina existen dos tipos de escritores en cuanto lectores. Los que leen poco o dicen leer poco y, por tanto, concluyen que su obra está exclusivamente forjada por la intuición. Los otros, como Borges, Sarmiento y tú, para mencionar sólo argentinos, son voraces lectores. Sin embargo, tú has dicho en más de una ocasión que escribes cuando en el momento más inesperado entras en el *swing*. También has dicho que te consideras un intuitivo. ¿Podrías hablar sobre lo que para ti constituye la relación entre ese *swing* o intuición y su trasfondo en tu conciencia o experiencia de lector?

—Aquí planteas una cuestión que puedo contestarte, creo, con bastante claridad. Es cierto que hay gente que pretende proteger su intuición manteniéndose en un cierto plano de ignorancia. Esa gente no tiene nada que ver conmigo. Tengo la impresión de que la intuición es una facultad que se gana, que se mantiene y, sobre todo, que se incrementa a base de una especie de honestidad profunda frente a la realidad; es decir, tratar en la medida de lo posible de estar abierto a lo que pasa, a lo que se ve, a lo que se siente sin anteponerle anteojeras de tipo erudito, de tipo escolástico, eso que se llama "la educación" e incluso "la cultura". Pero, dicho esto, pienso que un hombre culto que al mismo tiempo tenga esa honestidad, esa apertura franca y abierta, tiene mucha más ventaja que un hombre ignorante por lo que se refiere al alcance, en último término, de su intuición. Los niños son intuitivos por naturaleza, pero su intuición no va demasiado lejos. Lo importante es saber guardar esa calidad intuitiva del niño, esa virginidad de la mirada, del olfato, de los sentimientos, y reforzarla a lo largo de la vida con la cultura, con el paralelismo de millones de cosas que se van acumulando en la memoria, que se van entretejiendo entre ellos y que facilitan la intuición.

Es decir, que mi sentido de autocontrol, de la autocrítica, es un sentido absolutamente cultural que yo, por supuesto, no tenía cuando era joven. Me basta para eso releer textos míos escritos a los dieciocho años. En este momento el "swing" sigue operando porque yo cuido mi intuición por sobre todas las cosas y, por lo tanto, espero el "swing", espero ese sentimiento rítmico que me lleva al trabajo. Pero detrás de eso y, sobre todo, en el momento de darle el visto bueno está todo el aporte de muchos, muchos años de vida, de equivocaciones o de aciertos, de comparaciones, de paralelismos y unas cuantas decenas de miles de libros leídos que no puedo recordar en detalle, pero que están allí en esa memoria que, como la del Funes de Borges, en el fondo guarda todo, hasta la última hojita de un árbol.

—La obra de Borges ha sido calificada de ser un ejercicio de agotamiento de la literatura. Uno de tus personajes de *Rayuela* (p. 503) dice: "¿Para qué sirve un escritor si no puede destruir la literatura?

—Esto hay que entenderlo como una paradoja, si querés. Es decir, cuando se habla allí de literatura, se está hablando justamente de la literatura no intuitiva, de la literatura únicamente basada en la cultura. Lo que yo podría llamar la literatura de herencia. (...) En ese sentido, de ninguna manera tienes que entender en esa frase una intención ilícita; es decir, yo no soy alguien que quiere destruir la literatura por la literatura misma. Está implícita en esa frase la noción de lo que yo considero literatura mala o inútil; digamos literatura repetitiva. Y es por eso, te lo digo incidentalmente, a lo mejor más adelante me preguntás sobre eso, no sé, es por eso que siempre me ha fascinado, en la literatura y en las artes, todo lo que es marginal, todos los francotiradores: los pequeños escritores que en un libro o dos y a veces en muy pocos textos han conseguido lo que luego grandes académicos con 25 tomos no consiguieron jamás. Es decir, que la obra de un Alfred Jarry, con todo lo que tiene de mediocre en muchos planos, alcanza en algunas instancias lo que no consiguen las obras completas de François Mauriac. Y entonces Jarry y Daumal o tantos otros, o Boris Vian, me interesarán a mí infinitamente más que los François Mauriac. Y es por eso que, por ejemplo, en el plano del Río de la Plata, me interesa alguien como Felisberto Hernández.

—En *Rayuela* uno de tus personajes habla de que lleva el surrealismo en la memoria. La relación de tu búsqueda con la del surrealismo en cuanto ambas intentan una

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

integración de la filosofía con la literatura ha quedado ya establecida por la crítica. Lo que no se ha tomado en cuenta es la relación del surrealismo con los poetas románticos ingleses. Digo de los visionarios. ¿Qué lugar ocupan en tu biblioteca?

—Con respecto al surrealismo, tenés razón al decir que mucho de lo que me toca ya ha sido bastante bien estudiado y establecido por la crítica.

Ahora, con respecto a la relación del surrealismo con los poetas románticos ingleses, yo no la veo de una manera objetiva. Mi reacción ha sido diferente en los dos casos, aunque los leí paralelamente porque mi descubrimiento del surrealismo allá en Buenos Aires coincidió con el de los poetas románticos ingleses. Pero creo recordar, y es un sentimiento que mantengo hoy, una diferenciación bastante precisa. Lo que podemos llamar los visionarios de la poesía romántica inglesa no alcanzan, para mí, la especial dimensión que tiene el surrealismo francés, aunque van mucho más allá que él en algunos planos. Yo creo que los momentos más altos de William Blake, y en otro terreno de Shelley, y sobre todo de John Keats, van mucho más allá de lo que pueden haber escrito o entrevisto los surrealistas franceses contemporáneos. Pero es un más allá diferente; un más allá dentro de una línea, diríamos, tradicional, dentro de la noción humanística del hombre; como salir de la tierra para llegar a la luna siguiendo una continuación coherente. En el caso de los surrealistas franceses, no se trata de salir de la tierra para llegar a la luna, sino de salir de la tierra para volver a ella y encontrarla diferente o hacerla diferente: el "il faut changer la vie", de Rimbaud. Y si te cito a Rimbaud, sabés muy bien que aunque no se le puede incluir concretamente entre los surrealistas, estos últimos no existirían sin él. Y en el fondo Rimbaud contiene el árbol como lo contiene la semilla; es decir, todo está ya en él.

—¿Verlaine, Nerval, Mallarmé y compañía?

—También fueron paralelas las lecturas de los simbolistas franceses que citás después: Verlaine, Nerval, Mallarmé y todos los demás. Yo aprendí, es decir, me acordé del francés de nuevo porque lo guardaba evidentemente en el subconsciente por mi nacimiento en Europa. Recordé el francés al mismo tiempo que aprendí el inglés, y como me fascinaban los dos idiomas, la lectura de los simbolistas franceses se hizo paralelamente con mi lectura de los ingleses. Luego llegó el día en que entré en la literatura moderna francesa, y esto, aunque te parezca extraño, por la puerta de Jean Cocteau. Al azar compré un libro de Cocteau que se llama *Opio. Diario de una desintoxicación*, un libro para mí maravilloso porque Cocteau habla de sus amigos, de sus lecturas, de sus gustos y sus disgustos, y por la puerta de sus paradojas, de sus frases brillantes, de su admirable capacidad de síntesis de lo literario y de lo poético me metió de golpe en todo el mundo contemporáneo de Francia, salvo los surrealistas, con los que él no tenía la menor afinidad y que yo descubrí luego por mi cuenta y riesgo.

—Además de Wallace Steven, Poe, Whitman y Ginsberg, ¿qué otros poetas inglo-parlantes leés? ¿Los encuentras también visionarios?

—¿Qué otros leo? Oh, leo montones. Hace rato te cité a Robert Duncan; todo ese movimiento de San Francisco de los años cincuenta. Yo los seguí bastante de cerca. Sabes que yo fui muy amigo, como un hermano, de Paul Blackburn, y Blackburn, como poeta y como amigo, me puso en las manos montones de libros de los que yo no tenía idea y que me revelaron todo ese mundo, no sólo digamos de la escuela de San Francisco, sino de la llamada escuela de Nueva York. (...) No, no creo que sean visionarios, pero, acaso, en nuestro tiempo ser visionario sea justamente eso y no caer en la manera de ser visionario de Shelley, es decir, en la utopía irrealizable, en la extrapolación de esperanzas y de deseos que terminan siempre un poco evaporados, un poco abstractos y fuera de esta terrible pero siempre hermosa realidad en que vivimos.

¿A estos escritores, a quienes mencionas a menudo, los relees? ¿O es más bien que te persigue la memoria de una lectura única?

—Sí, soy fiel a ellos. En la medida de mis posibilidades, yo soy ese hombre que cada tres años relee *Los tres mosqueteros*. Esto tómalo como una especie de fórmula metafórica, porque ya cada vez tengo menos tiempo para eso. Además, me gusta leer cosas nuevas, pero en mi biblioteca hay libros a los que mi mano vuelve y vuelve cada vez que tengo algún momento. Thomas de Quincey, por ejemplo, es un escritor que me gusta abrir en cualquier página y releer diez o quince páginas. De William Hazlitt, por ejemplo, me fascina su estilo, y pienso también en *La vida de Johnson*, de Boswell. Te estoy citando sobre todo anglosajones porque vos me ponés en la pista. Pero luego, hablando de latinoamericanos, vuelvo a Felisberto, vuelvo a Borges, vuelvo a Neruda, vuelvo a Vallejo. Sí, una vez por mes o quince días yo sé que tengo en las manos durante diez o quince minutos algún texto de ellos o algún recuerdo, en todo caso, de ellos.

—En *Rayuela* uno de tus personajes dice: "No le atribuyamos a Morelli los problemas de Dilthey, Husserl y Wittgenstein" (página quinientas tres). ¿Es tu lectura de estos tres filósofos contemporánea a la escritura de *Rayuela*?

—Bueno, ya te expliqué antes que mi lectura de esos filósofos no es profunda y especializada, sino que conozco más bien la divulgación de su obra. Y luego algunos textos accesibles. Por lo demás, después de llegar a Francia he leído menos filosofía que en mis tiempos de la Argentina, por la misma razón que he leído menos de cualquier otra cosa, en la medida que tengo menos tiempo. Naturalmente hay una acumulación a lo largo de los años, pero, calculándola por horas o por días, he leído digamos menos en Francia que en la Argentina, donde, como Mallarmé, "J'ai lu tons les livres".

—¿Registran tus más recientes preferencias en filosofía, algún viraje distanciador de tus antiguos gustos (Kant, Spinoza, Vico)?

—No te puedo decir que lo que he leído de filosofía aquí haya podido producir un viraje con relación a mis antiguos gustos. No estoy demasiado al tanto de lo que sucede en la filosofía pura, que por lo demás, como vos sabés, ha salido un poco del circuito de

nunca nos traicionaste.

en corrientes y esmeralda, en otros tiempos, vi pasar a escritores que nunca dejaron el país y escribían como un francés cualquiera. yo entendí mejor a buenos aires leyendo lo que vos escribías en paris. así es tu grandeza, así tu amor.

también entendí mejor el mundo leyéndote. o sea, lo quise más. creo que no será difícil demostrar cómo y por qué tu literatura es más audaz que la de borges, más inicial, más misteriosa y perfecta, es decir, más abierta a todos los temblores por venir, más cariñosa del presente y, por eso mismo, más respetuosa o dolida del pasado.

a vos siempre te veo —como tu personaje— inventando un camino para ir de una ventana a otra ventana, del misterio de un puño a los crepúsculos de mozart, de un ser a otro, y otro, y otro, y otro.

siempre sentí que tu amor es infinito.

siempre supe que tu obra nos abriga, que tu mejor obra sos vos.

JUAN GELMAN

(Fragmento de un texto publicado en *Queremos tanto a Julio*, edición nicaragüense de homenaje.)

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

los legos, de los aficionados. En realidad yo pasé de la filosofía pura que leía en la Argentina: Aristóteles, Platón, Kant, pasé, digamos, a la antropología, un poco a través de Cassirer, a quien leí enormemente en mis últimos años de la Argentina y que me influyó mucho. Y luego la antropología en la línea de Lévy-Bruhl y luego, más tarde, Lévi Strauss. Yo pienso que ese tipo de antropología me mostró una serie de dimensiones que funcionaban dentro de la órbita de mis intereses literarios, que eran al mismo tiempo y son mis intereses de tipo vital. Esa nueva concepción de la mentalidad primitiva con todas las diferencias que hay entre los dos Lévi me fascinó y me fascina, porque la lectura de esos estudios amplifica enormemente la concepción cotidiana de la inteligencia humana, de la conducta humana, de la relación del hombre con su universo.(...)

—Entremezclada en el afán irónico de tu obra, ¿estaría acaso el mentar autores inexistentes?

—No sé, tal vez por ahí por divertirme habré citado a alguno, pero no lo hago con ese cuidado sistemático y a veces un poco excesivo de Borges. No, yo más bien lo que he citado mucho es bichos y cosas inexistentes, como "manscupias" y "cronopios" y ese tipo de cosas, pero autores no creo que demasiado.

—Felisberto Hernández se está poniendo de moda entre los críticos. El que tú lo menciones en *Ultimo Round* y *La vuelta* debe haber sido un factor en eso. Además de *Tierras de la memoria*, ¿qué has leído de su obra? ¿Verdaderamente la encuentras tan compenetrada con la tuya?

—Bueno, eso de que Felisberto se está poniendo "de moda" entre los críticos no me gusta nada, porque no es una cuestión de moda. Los críticos tienen con Felisberto una deuda muy grave y ya sería tiempo de que la pagaran. Uno de los que le está pagando muy bien es Angel Rama, que ahora en Caracas me pidió un prólogo para la gran edición que está preparando de Felisberto; y justamente en estos días tengo que ponerme a trabajar en eso: quiero escribir diez o quince páginas sobre él como presentación para la edición. Si yo menciono tanto a Felisberto es porque es un gran escritor. Felisberto es un hombre monocorde; es un hombre marginal; es uno de esos hombres, uno de esos escritores que, como te decía antes, me interesan porque no son los François Mauriac ni los grandes bonetes de la literatura; hombre humilde y marginal que escribió toda su obra en primera persona, hablando siempre de él, y que, a partir de eso, te saca de las casillas casi inmediatamente y te mete en otras casillas, en otras dimensiones, en otro mundo. No sé lo que vos pensás de él, pero haber escrito "La casa inundada", o "Las hortensias", o "Nadie encendía las lámparas", son textos que ya quisiera haber escrito yo, y muchos otros que pretenden ignorar a Felisberto.

—Al hablar de Jarry y la eliminación de la frontera entre lo sólito y lo insólito (La vuelta, página veinticuatro) también hablas de Macedonio, Ponge y Michaux. ¿Los leíste a todos más o menos en la misma época?

—Es difícil saberlo. Macedonio y Michaux, probablemente sí; Ponge, un poco después. A Macedonio lo leí porque es lo de siempre, las remisiones de un libro a otro. Leyendo a Borges me enteré de la existencia de Macedonio y entonces lo busqué. En esa época en la Argentina no te creas que era fácil conseguir a Macedonio porque las ediciones habían sido hechas probablemente por cuenta de él y no se la encontraba; pero ahí unos amigos me pasaban algunas cosas de él y lo leí con mucho cuidado. *No toda es vigilia la de ojos abiertos* me acuerdo que lo leí en Chivilicoy, y que como coincidí con mis lecturas de filosofía en esa época, y ése es el fondo un libro de filosofía, pero una filosofía como a mí me gusta, es decir, profundamente teñida de locura, me produjo una impresión tremenda. Me gustan mucho sus tentativas literarias; me gusta el Macedonio humorista y me gusta el Macedonio de *No toda es vigilia*.

En cuanto a Michaux, claro, leí *Plume*; fue el primer libro suyo que leí en la edición Gallimard en francés, y esos pequeños cuentecitos tienen que haber ejercido una influencia en mis cronopios que iban a nacer muchos años después. Son esas cosas de las que uno se da cuenta más tarde; no sé si algún crítico lo ha visto, pero yo creo que, sin esos textos de Michaux, a mí tal vez no se me hubiera ocurrido escribir a los "cronopios".

Ponge vino después, ya con toda la gran tanda de la literatura francesa que leí en esa época, y no ha tenido excesiva influencia en mí.

—Al humor tuyo se le ha llamado humor negro, lo que te situaría en esa antología de Breton que si no me equivoco pone tal nomenclatura de moda.

—Esto de que al humor se le pueda llamar "un humor negro" es sumamente relativo. Yo creo que tengo un alto grado de sentido del humor, y ese humor a veces puede ser negro. Pero, en general, pienso que no lo es: no sé si se puede hablar de "humor rosa" o "humor blanco"; yo lo llamaría humor en estado puro, es decir, simplemente el hecho de, ¿cómo decirte?, desacralizar situaciones más o menos sacralizadas en el plano del lenguaje, de la tradición, de las escalas de valores y colocarlas en una perspectiva que las vuelven divertidas y que, al mismo tiempo, no eliminan su profundidad, y su necesidad, y su seriedad. El humor negro es siempre mucho más agresivo y no creo que sea el mío.

En cuanto a esa antología de Breton que se llama *Antología del humor negro*, es tan mala, en mi opinión, que incluso en mi ejemplar que está en la biblioteca le cambié el lomo y en vez de llamarse André Breton, *Antología del humor negro*, ahora se llama Andrés Negro, *Antología del humor Bretón*, para mostrarle hasta qué punto me parece mala, porque mezcló lo bueno y lo mediocre; realmente, si algo le faltaba a André Breton era el sentido del humor; le faltaba a un extremo que se puede considerar como patético y que lo llevó a sus peores extravíos en el campo de la conducción del movimiento surrealista; todo lo cual no suprime sus grandes cualidades y su profunda calidad de poeta y de visionario en otros planos (...)

—Por otra parte, parece que te gusta el humor de Bioy Casares y de Albee en *Who is afraid of Virginia Woolf*. ¿En qué les encuentras parecido o cómo es que te gustan dos cosas que a mí me parecen tan distintas?

—El humor de Bioy, por ejemplo, me gusta mucho porque, al igual que el humor de Borges, es de directa raíz anglosajona, y no se puede negar que los ingleses son, no diré los inventores, pero sí los usuarios más geniales del humor en la literatura e incluso en la vida personal. Bioy y Borges, rechazando como rechacé yo eso que los españoles llaman humor y que no es nada más que el chiste macabro y en general de muy mala calidad, han sabido meterlo en la estructura mental y lingüística del español y darle una especie de derecho de ciudad que le quita, digamos, el fondo de anglosajón y lo vuelve perfectamente argentino y latinoamericano. En ese sentido yo encuentro una gran afinidad de mi propio humor con el de Bioy y con el de Borges.

—En uno de tus ensayos caracterizas a "lo fantástico de ser la aprehensión de lo subyacente, el sentimiento de que los reversos desmienten, multiplican, anulan los anversos, son la modalidad natural de lo que vive para esperar lo inesperado" (*La vuelta*, página cuarenta y cuatro). El libro de Todorov —¿lo has leído?— pone como requisito esencial del género el que cause terror en el espectador o lector. ¿Qué piensas al respecto?

—He leído el libro y me decepcionó, pero quizá la culpa no sea de Todorov, porque creo que nadie ha conseguido hasta ahora dar una explicación, una presentación coherente del mundo de lo fantástico. Sabés muy bien que en algunos ensayitos, más o menos marginales, yo lo he intentado también, pero lo único que se consigue es una especie de fenomenología exterior de la cosa; uno le anda dando vueltas a lo fantástico, pero realmente no se consigue explicar de una manera concreta cuál es la mecánica literaria o mental que desencadena, que determina lo fantástico. Es cierto que el hecho de que la mayoría de los relatos fantásticos se traduzcan en terror, en miedo, parece una pista o una guía para encontrar la verdad definitiva. Yo pienso, por ejemplo, que he escrito entre cincuenta y sesenta cuentos y no hay entre ellos ni uno solo que se pueda considerar un cuento feliz o un cuento alegre; todos ellos son trágicos, algunos de ellos son terroríficos; en todo caso, todos ellos son dramáticos; lo fantástico desencadena siempre, como en el caso de Edgar Allan Poe, la fatalidad, la muerte, la multiplicación de esos hechos que culminan en lo negativo, en la nada, en la desgracia.

Pero no, de ninguna manera está excluido que pueda existir otro tipo de literatura fantástica en la que los hechos se ven en esa misma dimensión y que no tengan que ser obligadamente terroríficos o trágicos. Es posible que algunos relatos de ciencia ficción respondan a eso, pero, como te digo, es un género que no conozco.

El problema de lo fantástico es que cuando no es trágico, cuando no es dramático, asume en seguida una especie de matiz que toca más lo maravilloso que lo fantástico; es decir, se va acercando, por así decirlo, vuelve un poco a la noción del cuento de hadas; las cosas son fantásticas, son divertidas, son bellas, suceden de una manera insólita, pero falta esa calidad que tiene *La caída de la casa Usher* o un gran cuento fantástico de Borges, en que esa misma juntura de los elementos de lo cotidiano y de lo llamado

Archivo Argentino de Revistas Argentinas www.fundacion.com.ar

normal desencadenan siempre una fatalidad a cuyo término esperan el horror o la muerte. Se diría que es la condición esencial para que, por lo menos en la literatura, lo fantástico funcione eficazmente hasta este momento.

—En *Ultimo round* tú dices que quieres abolir la idea del autor singular y añades que citar es citarse. ¿Te parecería que la empresa de mostrar el anverso del tapiz en tus libros es una forma de hacerle frente a la *anxiety of influence?*

—Puesto que, efectivamente, citar se citarse, para qué decir mal o disimulado lo que otro dijo ya mejor y de una manera definitiva. Es evidente que un escritor que lo sea cabalmente no puede trabajar en un clima de inseguridad y de temor frente a las eventuales y posibles influencias que podrían modificar o insertarse en su obra. Eso es una prueba de debilidad que sólo puede dar obras mediocres. La originalidad absoluta sabés muy bien que no existe; la originalidad relativa es la única a la que podemos aspirar. Pero dentro de eso relativo entra la noción exacta de originalidad, es decir, que lo que cuenta es que la suma de todas esas influencias, esa especie de caldo natural y vital de donde procede un escritor, se traduzca en una nueva apertura, en una nueva posibilidad, en una nueva visión. Y entonces, por qué tener miedo, por qué crearse *the anxiety of influence.*

—¿Dirías que tus libros, al proponer tus propios intereses y experiencia de lector como una posible lectura del texto, provocan la necesidad de pensar en libros como objetos abiertamente intertextuales?

—Creo que sí, que mis libros, al proponer más de un plano de lectura como posible lectura del texto, provocan la necesidad de pensar en libros como objetos abiertamente intertextuales. Pero creo que es también una cuestión de cultura. Una persona con un nivel cultural más o menos primario leerá un libro sin comprender la intertextualidad. Para él, todo lo que leerá es el texto de ese escritor, no se dará cuenta de las alusiones. En tanto en un nivel superior de cultura, con una pantalla, un horizonte cultural más amplio, todas las guiñadas de ojo, las referencias, las citas no directamente citadas pero evidentes, pues, deberán serle claras y además enriquecerán profundamente no sólo la experiencia del lector sino el libro que está leyendo. (...)

Pero eso yo creo que forma parte del placer literario, de la belleza, y no hay que olvidarse que en el siglo XVII o el XVIII hay que pensar en Montaigne o en el doctor Johnson, esa gente citaba con un infinito placer. Y ahí las citas eran perfectamente claras y constituían especies de trampolines para llevar adelante el trabajo personal de los escritores. Y nadie se sentía avergonzado de moverse en un mundo cultural heredado con influencias elegidas por el autor, insertadas, incluidas en su obra como especies de hormonas que lo echaban adelante en su propia tarea.

—Hace ya mucho tiempo dijiste que el poeta en el momento de la creación se adhiere a las cualidades ontológicas del objeto cantado y que este acto presupone conocimiento de parte del poeta. Esta actitud estética se parece mucho a la de la China clásica. El pintor o escritor chino tenía que pasar por un laborioso período de observación del objeto, por un cuidadoso aprendizaje antes de considerarse listo para empezar a trazar tan siquiera una línea o escribir una palabra. ¿Te parece que existe algún parecido entre este asunto chino y tu propia actitud? ¿Has leído textos chinos? ¿Te gusta la "pintura" china?

—Tu pregunta sobre la creación poética y la adherencia a las cualidades ontológicas del objeto cantado es muy interesante, pero la verdad es que desarrollarlo llevaría bastante tiempo. Tu alusión al mundo chino es muy justa porque, efectivamente, no sólo es una actitud de tipo poético en la China clásica, sino que se manifiesta particularmente en la pintura. También se nota del lado del Japón, en el caso de los haikú, porque la mayoría de los haikú llegan a esa síntesis prodigiosa de los tres pequeños versos por eliminación de todo lo que no es esencial en los objetos o en las cosas de que se habla y en las imágenes que luego los contienen poéticamente. Pienso que eso que llamas "laborioso período de observación del objeto" es una cualidad que se da en algunos poetas, pero no necesariamente en todos. Hay poetas que se manejan en un universo exclusivamente mental, nada experimental, nada pragmático, y, sin embargo, pueden ser grandes poetas. Tengo la impresión, por ejemplo, de que Neruda miraba profundamente los objetos; él los vuelve a nombrar, digamos, después de haberlos visto, y sentido, y tocado por todos lados. En cambio, tengo la impresión de que Vallejo se maneja en un plano en el que no le es necesaria esa observación telúrica, esa observación ontológica que sale de lo tangible para llegar a las esencias, que su verso nace de una intuición fulgurante en donde el contacto sensorial con las cosas es mucho menos importante que en Neruda; y tanto el uno como el otro son dos maravillosos poetas.

—El sentimiento de extrañamiento que habita en tu obra lo resumes en *La vuelta* citando unos versos de Poe: *From childhood's hour / I have not been as others were / I have not seen as others saw / I could not bring my passions from a common spring / and all I loved, I loved alone.* La gran aceptación que tu obra ha tenido, ¿ha moderado este sentimiento?

—Me conmueve que cites esos versos de Poe porque, no sé, siempre me tocaron profundamente, y la verdad es que la aceptación que haya podido tener mi obra no ha modificado ese sentimiento en absoluto. No estoy en la actitud romántica típica del señor que se considera aislado, abandonado y diferente de todo el resto. No, no se trata de eso; pero hoy sigo escribiendo exactamente en la misma posición mental, moral y sensible que cuando empecé a escribir a los veinticuatro o veinticinco años. No he cambiado en absoluto y estoy contento de no haber cambiado; estoy contento de que cuando me siento a la máquina o tomo un lápiz mi actitud frente a la página en blanco es exactamente la misma que la que tenía en un comienzo; nada ha podido cambiarme en ese plano. Por eso, como sabés bien, porque lo he dicho por ahí, no me consideraré jamás un escritor-profesional; yo soy un aficionado que escribe cuentos y novelas.

Yo soy medio bestiario para escribir y Julio Cortázar me obliga a acordarme hasta de los números de teléfono. No puedo nunca imaginar viéndolo escribir tan sólo siendo tan alto. Inconfundiblemente marino parece un periscopio con submarinos de zapatos. Se vestía de almirante para imitar a Gregory Peck. Era tan alto que por eso no tuvo más remedio que ser bueno. Escribió sobre los pescados por tener ojos muy separados. Unicamente con anteojos parecía una persona. Sin ellos sólo parecía real entre ballenas. Quiso jugar al ludo hasta que por ser del Sur decidió denunciar el hambre como única forma de la dignidad. Volvió a la profesión en tiempo de paz y se obligó a ser fidel contra todas las artimañas del Imperialismo. Visitaba su patria cada vez que hacía falta y parecía vivir en Boulogne Sur Mer para acordarse mejor de Paseo Colón. Como tenía muchos años, cosa que la lectura da a cualquiera, era formal tanto que mereció ser embajador pero le faltaba país. Magritte sería el único que podría pintarlo con sus pies en el fondo del mar y su cabeza entre las nubes.

NORMAN BRISKI

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

BAJTIN: IDEOLOGIA Y LENGUAJE

IDEOLOGIA Y LENGUAJE. ALGUNAS REFLEXIONES SOBRE LA OBRA DE MIJAIL BAJTIN

ARIANA VACCHIERI
y MARIA GRACIELA VILLANUEVA

La ruptura con el formalismo

Mijail Bajtín se formó y elaboró sus primeros trabajos en medio de los procesos de gestación y realización de profundos cambios en el campo político y en el campo intelectual. Desde principios del siglo XX, la crítica literaria en Rusia se hallaba hegemonizada por la escuela etnográfica, cuyo máximo exponente fue A. Veselovski, tendencia antropológico-culturalista que veía en los motivos literarios el reflejo de una realidad efectivamente existente.

Con la creación del Círculo Lingüístico de Moscú en 1915 y la OPOIAZ (Sociedad para el estudio de la lengua poética) en 1916, surge una corriente nueva: el formalismo, que postula la ruptura con la estética de lo bello y con la escuela etnográfica, a través de la desontologización de los rasgos característicos de la literatura y su reemplazo por rasgos que no son sino propiedades de posición. V. Shklovski, líder de la corriente más "formalista" del formalismo, sostiene que en el arte, la "trama" (o "historia") es sólo motivación para introducir un "argumento" (o "discurso"). El arte es procedimiento, indiferente al significado ideológico de sus materiales, que son infinitamente sustituibles; por lo tanto el arte más puro es el menos motivado, el que pone al desnudo el procedimiento, el que más se acerca a la palabra "trasmental" que buscaron los futuristas.

Contra esta posición a la cual ve como hegemónica dentro del formalismo, reacciona Bajtín en *El método formal en la ciencia de la literatura,* con una sólida argumentación.[2] Sin embargo, es indudable que en el tono del debate se leen las marcas de la época.[3]

En esta obra, Bajtín sostiene que el formalismo, cambiando los términos, no hace sino retomar el binomio tradicional contenido/forma, invirtiendo el elemento al que le adjudica valor autónomo (la lectura ingenua y la interpretación tradicional, al contenido; los formalistas, al procedimiento). Shklovski afirma: "el contenido de una obra literaria es igual a la suma de sus procedimientos estilísticos" (M, 1978, 248). A partir de esta afirmación y con los elementos que le brinda el formalismo, Bajtín intenta responder a la pregunta: ¿qué se percibe en la literatura? La respuesta resulta paradojal: "se percibe el procedimiento, cuyo único contenido es crear la perceptibilidad" (M, 1978, 248). De acuerdo con ello, la esencia del arte radicaría en un elemento vacío, válido únicamente por su novedad, por su capacidad de "diferenciarse de" los procedimientos de las otras obras y del lenguaje práctico cotidiano.

La herencia del formalismo

Cuando Bajtín afirma que la interpretación del arte como procedimiento tiene su origen en la incapacidad formalista de reconocer la perceptibilidad del material, es indudable que la polémica provoca también en él, una incapacidad de percibir matices en el formalismo.

Juri Tinianov, que trabajó dentro del formalismo desde la fundación de la OPOIAZ, había planteado ya en 1927, en "Sobre la evolución literaria", una definición de la literatura que desarrolló más tarde en su artículo "El hecho literario",[4] y que difícilmente podía ser encuadrada dentro de los límites de la concepción de Shklovski: lo que define la literatura es el *principio constructivo,* princípio estructural que consta de dos elementos en interdependencia dinámica: el factor constructivo (estructura formal) y los materiales (estructura lingüística e ideológica). En el reconocimiento del carácter ideológico y constructivo de los materiales, se produce un desplazamiento de Tinianov respecto del formalismo a la Shklovski.

El carácter, heterogéneo por definición, de la literatura también es reconocido por Bajtín; pero éste avanza un paso más en la consideración de los materiales ideológicos, cuando reconoce que éstos sólo entran en la literatura como discurso. En la década del '60, Julia Kristeva realizará un nuevo desplazamiento a partir de esta afirmación de Bajtín, al postular el carácter *literario* de todos los discursos representados en la literatura.[5]

Otra noción implícita en la reflexión bajtiniana es la de "serie",

Archivo Argentino de Revistas Argentinas www.aldiri.com.ar

concebida por Tinianov a partir de dos categorías de raigambre netamente formalista: la noción de *función* (sinónima y autónomal y la noción de *sistema*. Un hecho cualquiera —y en especial un hecho literario, que es un *compositum* de elementos formales y materiales ideológicos— sólo puede comprenderse en relación con las series vecinas, todo texto recibe una *orientación* a partir del carácter dinámico de su principio constructivo.

Algunos conceptos muy cercanos a esta teoría de Tinianov están presentes en el debate de Bajtín con los formalistas. En efecto, para escapar a cualquier concepción reduccionista de la literatura, Bajtín buscó un elemento que uniera la exterioridad de la palabra con su significado y llamó a este elemento *evaluación social* (concepto cercano a la *orientación* de Tinianov). La evaluación social es "la actualidad histórica que reúne la unicidad del acto de habla con la generalidad y la plenitud de su significado, que individualiza y concretiza el significado y comprende el sentido de la presencia fonética de la palabra aquí y ahora" (M, 1978, 266). Por eso, Bajtín juzga imprescindible considerar cada acto de habla en el contexto valorativo de su ambiente ideológico, ya que su material no es la palabra —como sostenía Tinianov— sino las valoraciones sociales implícitas en ella.

Desde tal punto de vista, la resistencia del material es la resistencia de las valoraciones contenidas en él y las potencialidades del lenguaje resultan limitadas en su nacimiento y desarrollo, según el marco de evaluaciones que inevitablemente se van formando en cada grupo social. El "procedimiento" distinguido por los formalistas, no trabaja en un ambiente lingüístico neutro, sino profundamente cargado de evaluaciones sociales. La valoración penetra en todos los aspectos del material, volviéndolos igualmente necesarios e insustituibles y organizando toda la construcción, tanto en la manera de ver y entender los hechos como en la forma de contarlos.

La importancia de la enunciación: hacia una lingüística pragmática

El sujeto productor de la literatura es, sin duda, para Bajtín un elemento constitutivo de la forma artística, ya que su actividad productiva y valorativa se da justamente en la forma. La afirmación del carácter axiológico de la orientación del sujeto productor respecto de la forma es otro punto de desplazamiento de Bajtín respecto del formalismo. Por otra parte, el proceso constitutivo de la forma artística es el proceso de la enunciación, y de allí surge en Bajtín la necesidad de una lingüística pragmática.

En efecto, en 1929, año de publicación de la primer versión de su *Dostoievski*, Bajtín ya intuye una serie de problemas que resolverá la pragmática mucho más adelante, y a los que él denomina "metalingüísticos" (B, 1968, cap. 5). La necesidad de estudiar los géneros discursivos y la convicción de que la falta de este estudio conduce a un formalismo y una abstracción excesivos en los estudios lingüísticos y filológicos, lo llevan a dos replanteos típicos de la pragmática: el de la comunicación y el del enunciado (B, 1982, 248-93). Bajtín observa que los cursos de lingüística de su época (incluso el de Ferdinand de Saussure) adolecen de un excesivo esquematismo en el planteo de la situación comunicativa, que los lleva a considerar solamente las unidades de la lengua (la palabra y la oración) y no las unidades de la comunicación discursiva (los enunciados). Bajtín define los rasgos distintivos de todo enunciado: la remisión a determinado hablante, la plenitud de sentido, la capacidad de generar posturas de respuesta, la intencionalidad y la expresividad.

A partir del análisis de la expresividad del enunciado, Bajtín saca interesantes conclusiones acerca de la experiencia discursiva individual y formula una primera definición del *dialogismo*, concepto fundamental en todos sus trabajos acerca del discurso novelesco. "Nuestro discurso, o sea todos nuestros enunciados (incluyendo las obras literarias) están llenos de palabras ajenas, de diferente grado de 'alteridad' o de asimilación, de diferente grado de concientización y de manifestación" (B, 1982, 279). Las fronteras entre el discurso propio y estas palabras ajenas no son siempre claras. Los discursos ajenos pueden estar ocultos, semiocultos o implícitos. "La expresividad de un enunciado nunca puede ser comprendida y explicada hasta el fin si se toma en cuenta nada más que su objeto y su sentido. La expresividad de un enunciado siempre, en mayor o menor medida, *contesta*, es decir, expresa la actitud del hablante hacia los enunciados ajenos, y no únicamente su actitud hacia el objeto de su propio enunciado (...). Un enunciado

está lleno de *matices dialógicos...*" (B, 1982, 282). Estas relaciones dialógicas, totalmente distintas de las sintácticas y gramaticales, son relaciones análogas a las que se dan entre las réplicas de un diálogo.

La crítica de la estilística tradicional: hacia una teoría de la recepción

El análisis del enunciado sirve de base a la argumentación de Bajtín contra la estilística tradicional: el análisis estilístico sólo es posible como análisis del enunciado y, por otra parte, toda consideración del enunciado debe plantearlo como un eslabón de la cadena de la comunicación discursiva. En esta cadena, el receptor es siempre activo, su posible respuesta orienta el enunciado.

La importancia del receptor en el proceso de la comunicación será retomada por Bajtín en sus trabajos acerca de la novela. En el segundo capítulo de *Du discours romanesque* (B, 1978, 103-4), Bajtín sostiene que la semiosis sólo se produce a partir de la "comprensión activa" del receptor, que distingue de la "comprensión pasiva", que sólo aprehende el sentido fonético, léxico y morfológico del enunciado. Al destacar este papel decisivo del destinatario en el discurso, Bajtín realiza una doble tarea: ataca los principios de la estilística tradicional, a la vez que sienta los cimientos de la futura estética de la recepción.

Hans Robert Jauss, en una ponencia de 1979,[6] al definir la noción de "recepción", también postulará la existencia de un doble sentido, activo y pasivo. Jauss sostiene que la recepción es "un acto de doble faz que incluye el efecto producido por la obra de arte y el modo en que su público la recibe" y, a partir de este concepto, desarrolla la tesis central de su teoría: "el sentido de una obra se constituye siempre de nuevo como resultado de una coincidencia de dos factores: el horizonte de expectativa (o código primario) implicado en la obra, y el horizonte de experiencia (o código secundario) suplido por el receptor".

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

La teoría de la novela

Todas estas nociones (enunciado, comunicación discursiva, comprensión activa y pasiva, dialogismo) constituyen la base a partir de la cual Bajtín desarrolla lo que puede considerarse el núcleo de su problemática: la teoría de la novela, tanto desde el punto de vista genérico como histórico.

En *Du discours romanesque,* Bajtín define a la novela como fenómeno "plurilingüístico, pluriestilístico y plurivocal". Su lenguaje es un sistema de lenguas. La novela resulta entonces de la diversidad social de los lenguajes, lenguas e incluso voces individuales, organizadas literariamente.

Para la filosofía del lenguaje, para la lingüística y para la estilística tradicional, no existen más que dos polos: el lenguaje único y el individuo que lo utiliza. Este lenguaje único es —según Bajtín— el resultado de las fuerzas de unificación y centralización de las ideologías verbales, relacionadas con los procesos de centralización política y cultural. Y a estos procesos no son ajenas la misma lingüística, la filosofía del lenguaje y la estilística tradicional que, absolutamente ciegas al plurilingüismo, crean, en el interior de una lengua nacional multilingüe, el nudo lingüístico del "lenguaje oficial".

La concepción de Bajtín va más allá de la acepción del lenguaje como sistema de signos que asegura un *mínimo* de comprensión en la comunicación corriente. El lenguaje está ideológicamente saturado y garantiza un *máximo* de comprensión mutua en todas las esferas de la vida ideológica.

La estilística tradicional sólo veía un discurso directo orientado hacia su objeto y cuya única resistencia era el objeto mismo, no comprendiendo que todo discurso se elabora estilísticamente con otros discursos sobre el mismo objeto. En esto reside el dialogismo interno de la palabra. El sentido real de la palabra (que no coincide con su sentido lingüístico) se aprehende a partir de los otros enunciados y esto es esencial para la comprensión de la novela. En ella, la dialogización constituye la conceptualización misma de su objeto y su expresión, que se vuelve fuerza creadora en tanto es expresión del plurilingüismo social —no meramente retórico—, en tanto nace espontáneamente del diálogo social de las lenguas, donde el enunciado de otro comienza a sonar como un lenguaje socialmente "extranjero".

Estableciendo un tipo de relación que recuerda el concepto de "retombée" de Severo Sarduy en *El barroco,*[7] noción que expresa la resonancia de ciertas teorías científicas en el quehacer no científico, Bajtín afirma que "la novela es la expresión de la conciencia galileana en el lenguaje que, rechazando el absolutismo de una lengua sola y única, no aceptando ya considerarla como único centro verbal y semántico del mundo ideológico, reconoce la multiplicidad de los lenguajes nacionales y, sobre todo, sociales, susceptibles de volverse tanto *lenguajes de verdad,* como lenguajes relativos, objetables, limitados: los de los grupos sociales, las profesiones, los usos corrientes. La novela presupone la *descentralización verbal y semántica del mundo ideológico*" (B, 1978, 183). Por todo esto, la estilística de la novela no puede ser más que una estilística sociológica.

El plurilingüismo en la novela: la palabra como ideologema

Bajtín estudia algunas de las variadas formas de introducción y organización del plurilingüismo en la novela: la estilización, la parodia, el pastiche, la motivación pseudo-objetiva, la construcción híbrida, la introducción de un autor o narrador supuesto, las palabras de los personajes y los géneros intercalares.

El concepto bajtiniano de parodia es de indudable filiación tinianoviana,[8] pero más allá de la originalidad en la definición de todos estos recursos, lo que Bajtín aporta es la relación entre ellos y la relativización de la conciencia lingüística, que es el correlato de la conciencia galileana en el lenguaje. "El plurilingüismo introducido en la novela (sean cuales fueren las formas de su introducción) es el discurso de otro en el lenguaje de otro, que sirve para refractar la expresión de las intenciones del autor (...). Este discurso (bivocal) sirve simultáneamente a dos locutores, y expresa dos intenciones diferentes (...) dialógicamente relacionadas. El discurso bivocal implica siempre un diálogo interior (...) de dos voces, dos concepciones del mundo, dos lenguajes." (B, 1978, 144-5)

Cada una de estas voces, ya sea que se encarne en las palabras y acciones de un personaje, ya sea que se introduzca por cualquiera de los procedimientos antes señalados, siempre tiene un locutor. Ese locutor es siempre un ideólogo y sus palabras son "ideologema", es decir, son la expresión de la realidad a través del prisma del ambiente ideológico. Bajtín sostiene que sólo en tanto "ideologema" puede el discurso volverse objeto de representación en la novela y no ser un mero juego verbal, abstracto, esteticista y puramente formalista.

Las palabras y las acciones del héroe novelesco, a diferencia de las del héroe épico, no expresan una posición ideológica única e incuestionable. En la novela existe siempre más de una ideología posible y todo mundo ideológico se vierte en la novela como discurso. Lo que la novela representa "no es la imagen del hombre en sí (...) sino la imagen de su lenguaje" (B, 1978, 156)

Hacia un estudio de la cultura popular

La extensa obra de Bajtín no sólo ha sido retomada por la teoría literaria o la lingüística sino también por las ciencias sociales, que centraron su interés en las relaciones ideología-discurso y, más particularmente, en el estudio de las culturas populares que Bajtín realiza en *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. Rabelais.* Un ejemplo especialmente interesante es el trabajo de Jesús Martín Barbero *Cultura popular y comunicación de masas* que estudia la relación entre lo popular y lo masivo y cuya tesis, en parte, tomamos para este ensayo.[9]

Bajtín interpreta el devenir ideológico del hombre a partir de la palabra. La conciencia ideológica individual no sería sino el resultado de los conflictos e interrelaciones dialógicas entre dos tipos de palabras: a) la palabra autoritaria, ligada al pasado jerárquico, inmóvil, acabada, monosémica, esclerotizada, incapaz de entrar en construcciones híbridas, encarnación del dogma, el tradicionalismo, el universalismo; b) la palabra interiormente persuasiva, estrechamente enlazada a la palabra personal, abierta, capaz de revelar nuevas posibilidades semánticas en cada nuevo contexto dialógico. Es interesante en este punto remitirnos a la concepción bajtiniana del origen histórico de la novela, ligado a las violaciones y transgresiones de la palabra autoritaria por parte de las culturas populares y observar de qué modo el conflicto entre palabra autoritaria y palabra persuasiva sigue vivo, tanto en los mecanismos por los cuales la cultura popular se transforma en cultura masiva como en las posibilidades de respuesta de los sectores populares a las imposiciones de la cultura "culta".

En el *Rabelais,* Bajtín estudia la génesis de la novela en las formas populares de la baja Edad Media y el Renacimiento. Con este objeto toma a Rabelais y parte de la imposibilidad de abordar un autor excepcional y solitario como éste (Siglo XVI) con los instrumentos tradicionales y el pensamiento ideológico de la Europa burguesa. Para crear otro campo metodológico apela a la observación que Michelet hiciera en su historia de Francia: "Rabelais ha recogido directamente la sabiduría de la corriente popular de los antiguos dialectos y refranes, proverbios y farsas estudiantiles de boca de la gente común y de los bufones".

Bajo el régimen feudal la fiesta no oficial, el carnaval, al abolir transitoriamente jerarquías y privilegios, reglas y tabúes, produce varios fenómenos cuya comprensión es imprescindible para situar el origen de la novela. Bajtín estudia el vocabulario de la plaza pública, las formas e imágenes de la fiesta popular, el banquete, lo "inferior" material y corporal y concluye en que éstas son las manifestaciones marginales donde resuena el plurilingüismo y a partir de las cuales nace la novela.

La represión de estas formas marginales se inicia ya en el medioevo, en función de la constitución de los estados nacionales que trae aparejado un proceso de centralización política sobre el que converge otro más antiguo: el de la unificación religiosa.

"El Estado-Nación es incompatible con una sociedad polisegmentaria, con un sistema social compuesto de subgrupos, clases, linajes, familias, corporaciones, etc.", es decir, las diferencias culturales conspiran contra la unidad nacional que está sustentada desde el poder estatal. Frente a la horizontalidad y multiplicidad, de las manifestaciones populares se imponen "relaciones verticales, mediante las cuales cada sujeto es relegado a la autoridad central" y el Estado y la Ley se alzan como garantía de la seguridad de todos reemplazando las culturas populares por una "cultura nacional". La fiesta popular, lugar de la proliferación y multiplica-

Archivo Argentino de Revistas A

ción se transforma en espectáculo, "algo que ya no es para ser vivido sino para ser mirado, admirado y en su lugar se instala una nueva modalidad: el trabajo. (...) La nueva sociedad erigirá bien altas las barreras entre los que trabajan y los otros: los improductivos, que de ahora en adelante serán los marginales".

¿Cómo actúa este proceso de centralización política y de imposición de una nueva moralidad en el terreno de la cultura?

Martín Barbero introduce en su tesis el concepto de masificación que designa (en el siglo XIX) un proceso económico y político: la aparición de la masa en la escena social. En el terreno de la cultura la masificación consiste en "el proceso de inversión de sentido mediante el cual pasa a denominarse popular en el siglo XIX la cultura producida industrialmente para el consumo de las masas, es decir, en el momento histórico en que la cultura popular apunta a su constitución en cultura de clase".

Esta cultura va a ser atacada en su interior hasta hacerla imposible. La cultura de masa no aparece repentinamente sino que se gesta desde lo popular, toma de allí sus formas. Por eso es un error considerarla como un proceso de vulgarización de la cultura "culta". El origen y desarrollo de los mecanismos y dispositivos fundamentales de la mass-mediación se hallan ligados —como lo señala Barbero citando a Gramsci— "a los procesos de desplazamiento de la legitimidad social que conducen a la imposición de la sumisión a la búsqueda del consenso". "El consenso se alimenta y vive de una mediación que racionaliza, que cubre-oculta la brecha que se ahonda entre las clases."

Es en este mecanismo de la mass-mediación donde el conflicto entre dos tipos de palabra señalado por Bajtín cobra vigencia. La palabra autoritaria se presenta como palabra persuasiva para obtener el consenso. Y este nuevo tipo de palabra abre a la vez dos posibilidades en la cultura popular: por un lado, por el hecho mismo de ser consensual, penetra y moldea profundamente las estructuras de los sectores populares, pero como contrapartida, al ser capaz de revelar nuevas posibilidades semánticas en cada nuevo contexto dialógico, permite la réplica y por lo tanto la resignificación de los mensajes por las culturas populares.

NOTAS

1 Para establecer una cronología de las obras fundamentales de la producción bajtiniana, es preciso hacer algunas aclaraciones previas. La crítica coincide en atribuir a Bajtín la autoría casi absoluta de los trabajos publicados por Medvedev y Voloshinov. Así lo señala Augusto Ponzio en su introducción a la versión italiana de *El método formal* de Medvedev, donde también atribuye al proceso de creciente stalinización en la Unión Soviética, tanto la desaparición, en la década del 30, de Medvedev y Voloshinov, como el largo silencio de Bajtín, que va desde 1929, año de publicación de su *Dostoevskij*, hasta 1963 en que se publica la segunda edición.
A continuación, proporcionamos una lista de los trabajos fundamentales de Bajtín, en las versiones que hemos manejado. Todas las citas de este artículo remitirán a la inicial del autor y a las fechas de edición de estas versiones.
Voloshinov, Valentín,
—1976, *El signo ideológico y la filosofía del lenguaje*, Buenos Aires, Nueva Visión.
—1980, *Il linguaggio come practica sociale*, Bari, Dedalo Libri.
Medvedev, Pavel,
—1978, *Il metodo formale nella scienza della letteratura; introduzione critica alla poetica sociologica*, Bari, Dedalo Libri.
Bajtín, Mijail,
—1968, *Dostoevskij. Poetica e stilistica*, Turín, Einaudi.
—1974, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento: el contexto de François Rabelais*, Barcelona, Barral.
—1978, *Esthétique et théorie de roman*, París, Gallimard. (Su primera parte, "Du discours romanesque" es de 1934-5.)
—1982, *Estética de la creación verbal*, México, Siglo XXI.

2 Ponzio registra algunos juicios críticos contemporáneos acerca de esta obra de Medvedev; V. Erlich la considera "una de las críticas más rigurosas y constructivas al método formal desde el punto de vista marxista" y H. Günter, "el estudio crítico más penetrante y competente sobre la escuela formalista".

3 "Es necesario hacer una operación de despejamiento para captar mejor la novedad que el ensayo aporta: leerlo también desde sus condiciones de producción" (Altamirano, Carlos y Sarlo, Beatriz, *Literatura/Sociedad*, Buenos Aires, Hachette, 1983, p. 34). Para comprender tales condiciones de producción, es útil recordar algunas observaciones de Augusto Ponzio. La primera edición de *El método formal en la ciencia de la literatura; introducción crítica a la poética sociológica*, publicada por Medvedev en 1928, se ubica en el debate que se desarrolla hacia el final de la década del 20, entre el marxismo y el formalismo, ubicación que determina su tono muy polémico pero esencialmente constructivo. La segunda edición, en cambio, publicada como *El formalismo y los formalistas*, en 1934 —cuando el debate ya se consideraba cerrado y el método formal, liquidado— presenta, además del significativo cambio de título, supresiones notables, una total ausencia de valoraciones positivas y un prefacio autocrítico del intento de discutir con el formalismo en su propio terreno.

4 Tinianov, Juri,
—"Sobre la evolución literaria", 1927 (en Todorov, *op. cit.*)
—"Il fatto letterario" (en su: *Avvanguardia e tradizione*, Bari, Dedalo Libri, 1968).

5 Kristeva, Julia, *Semeiotiké; recherches pour une sémanalyse*, París, Du Seuil, 1969. Acerca de la lectura kristeviana de Bajtín, cf. Altamirano, Sarlo, *op. cit.*, pp. 46-51.

6 Jauss, Hans R., "Estética de la recepción y comunicación literaria", ponencia presentada ante la Asociación Internacional de Literatura Comparada, Insbruck, 1979. (En: *Punto de vista*, año IV, Nro. 12, jul-oct, 1981.)

7 Sarduy, Severo, *El Barroco*, Buenos Aires, Sudamericana.

8 Altamirano, Sarlo, *op. cit.*, p. 42.

9 Martín Barbero, Jesús, *Cultura popular y comunicación de masas*, Lima, IPAL, 1984. Las citas encomilladas pertenecen al cuadernillo que recoge la ponencia de Barbero en el Primer Foro Internacional sobre "Comunicación y Poder" realizado en Lima en junio de 1982.

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

AzuL

NESTOR PERLONGHER

"...colmado ahora de una serena conmiseración."
Juan José Hernández

...de una serena conmiseración. Colmado. Recorrió los salones —gastando la goma de los zapatos— y a la salida de las toilettes halló sobres de plástico con un polvillo blanco
y bombachas de nylon desperdigadas en la moquette —algunas, manchadas de ceniza o barro. ¡Era la policía! ¡La que los había puesto! ¡En su recorrido! / Dorado bajaba las nieves del karma, severo, con una serena conmiseración. En derredor, miraba: y veía los ojitos ardientes de los perseguidores en las zarzas, confundidos entre los brillos de ópalo y ese difuso humo de las calles, donde los carros de los ángeles, con sus farolas azogadas, neón y lentejuela, en el rechifle de vidriosas miradas: desde los carros, ellos ven: voyeurs de luciérnagas, malditos / Son Unos Hijos de Puta / como si tuviesen una estaca del ano, por esa firmeza de aluminio —y el sueño de la bala escrachándolos—, escamosos como la membrana de peces pláteos, alongados: es el color que da la yuta. Qué ácido: ese sabor de boca de comisario que huele a tabaco viejo y a cuartitos, cuartitos azules donde ella cuelga sus tapados de conejos furtivos y se dispone a orar, como quien mea; y uncida comadreja: unto de ratas, de ratas comiéndose el pan de los presos que juegan en el campo, y un aire de calzones embolsados. Y las esposas de los presos —madre presa— les llevan tomates y patas de polla los domingos; y ellos fuman en las escaleras, con una sola mano. A las visitas las desnudan, las yerguen sobre un potro y las someten a la prueba del ano: que es deslizar por el ano un bastón —y sin vaselina— "para mostrar la firmeza" / "que tiene la policía" —un ano canta; los uniformes pasamanerados y esos botones de oropel, contra los que la bala —oropelados— choca. Pero no son insensibles al fuego: al fuego de los anos, a las diarreas de la cabeza, al napalm de los huevos. No Hay Otra Manera de Acabar con Ellos. Es un problema de método.

Recorría —en un solo pie— las graderías de la 15, saltando al trote, y chorreaba un hilillo del ojo, avizor —avizorado—: o sea, si habían visto: que él había mirado a un ligero muchacho, y visto una cobra de cristal fumée enroscada en los muslos; o imaginado el ano de ese muchacho, en una amable reunión, mullido, contra una barandilla. Y ello era visto desde algún visillo. Por los vitrales empapados, flotan las diestras jinetas de Toxi, hendiendo el zumo con campanas: con un deseo conmovedor: ...el de encontrarte cuando lo haces. Reconócelo, sí, lo haces, y no tan a escondidas: ¿te oyó el imaginaria rasguñar las alfombras del living? ¿Y tu madre? ¿Qué será de ella cuando lo recuerde? Bailabas una danza española, con un solero de volados y unos tacos de tul; y te clavaste un taco en el pescuezo, tonta, mariquilla estaqueada. Desde niña. Desde chica que están detrás tuyo, nena, y vos que salís sin un saquito, echado así sobre los hombros, por el sereno, viste. Lo estás haciendo de nuevo. Te he dicho que no volvieras a intentarlo. Siempre lo haces. Te lo pasas haciéndolo a todo trapo, hasta que llega el lobo y dice: lo haces, a ver, hazlo otra vez, muéstrame cómo lo haces. No lo hago de ninguna forma, no, nunca lo hice. Es un problema de método:

— el método largo, llamado "acanalado", recomienda yacer como un lagarto y lamer las pezuñas de los perros, la boca de las cuevas, la yerta glacialidad de las cancelas, cascabel, cascabel;

— el método corto, llamado "lilas", consiste en corolar como una flor hasta que la tronchen —aunque sabiendo que lo harán: trebole y revoleo. Esto último da un furor melancólico, cierta rabia de viejas. Ellos lo saben: habrá que arratonarse, ser cada vez más mosca, más araña; y que enrollarse en los armarios, como una boa humedecida, puesta a pender drapeada, y moho: de ese foulard. (¿Y si ellos en las rancias gasas?) Y que embotarse en pavoneos —"oh, claro, estabas sola"—, mientras el mate se licúa, azul.

O sea: si cada cual tirara su granada, una granada diminuta que se portara como un dije —y lo dijiste, deberías haberte mantenido callada, ¿debía haber mentido?—; y estallaran trizándoles como pelotas chinas. Tampoco soporto la visión de la sangre. Hay entre ellos cabos que atar, majos troperos. ¡Cual si sobraran! ¿Y aquel encanto de sus recamadas, de sus chapas? Quién no ha soñado con esos chalecos, ojalados y brines. Son dos sueños, se dividen en dos grandes sueños, como un mancha de betún, son ellos:

— el sueño de la cárcel: el rancho escoge a uno, y lo que presta, el pije amancebado, el amor a los pises, el tufo de esos pises musculosos que pillan: el mambo de la pillapillar o ser pillada —y a veces depilada con alambres de red, que cuadriculan los pedazos, nubios— y los morochos vanle entrando, a saco: reja y ponga;

— el sueño del burdel: que es como un patio de la cárcel, donde ellos sirven bacardí a encapuchados marineros, y uno le pilla el anca, con una manopla enguantada de carne: rugoso roce el de esa pilla contra los caños del lavabo, desaguadero atasca esa presteza de honda rígida que arremetida se hunde: esos tapones
...que se abrochan. Recorría —conmiserada y suave— las estancias, paseaba el ming entre jarrones de otra dinastía, que tuvo la virtud de ser vencida sin presentar batalla: la ninfas se desbandaron ante el ejército de sátiros, chulos sombríos con un disparo en la portañuela, y las madamas destrenzaron su tocado de cales y rosas, y se marcaron la permanente! En esos bucles tornasolados, la moda blue. Lo haces. Era verdad lo que ases. Lo haces ahora, antes ya lo has hecho, cuánto hace. Díle que en estos chales los cintillos se anudan en la espalda, y dejan flotando como babiecas los senos amoratados, y termina en un amplio ruedo de margaritas. Recorrías así, pinzada por la araca, los pasillos de la comisaría.

Archivo Argentino de Revistas Argentinas | www.aphra.com.ar

BIBLIOGRAFICAS

Medi (t) aciones de lo real en *El entenado*, de Juan José Saer

1. Hacia mil quinientos setenta y tantos, un español decrépito, cerca de la muerte y consumido a fuerza de malalimentarse con aceitunas y pan, escribe una narración: explica su experiencia entre ciertos indios santafesinos que sesenta o setenta años antes tomaron prisioneros a algunos de los que, junto con Solís, buscaban todavía la quimérica Isla de las Especias, y los devoraron con morosidad y deleite ante los ojos de aquel, elegido durante diez años como testigo, narrador e intérprete de la realidad, de la existencia, de la *esencia* de esta tribu, los *colestiné*. Explica también su vida posterior (reintegrado ya a la civilización europea, como miembro de un convento, como miembro de una compañía de teatro ambulante) en función de esa permanencia, de esa persistencia. Hay otro libro, perdido, que presumiblemente trata el mismo tema: la *Relación de abandono* del padre Quesada, a partir de cuyas referencias podría inferirse el sentido (o la verdad) de estas páginas, escritas por un narrador anónimo y sobre el que Menéndez y Pelayo nada ha podido decir. Pueden señalarse, a partir de las páginas de *El entenado*, su erudición, su estilo en más de un sentido ripioso (¿producto de su larga permanencia entre quienes no compartían su lengua, *id est*: el mismo sistema de representación y semiosis?), su agnosticismo inusual, su conocimiento del latín (hay rastros en la escritura: períodos, conectores, libertad —que a veces es confusión— en la colocación de las estructuras nominales —sujeto, objeto— respecto del verbo).

Es sorprendente que hasta ahora nadie haya señalado este texto como una de las más evidentes fuentes de las ficciones borgeanas: pienso en el "Tlön..." y en "El inmortal" pero sobre todo en el "Informe de Brodie", cuento que parodia con felicidad el texto que nos ocupa y que en el *incipit* cita discreta pero inequívocamente (Borges declara omitir "un curioso pasaje sobre las prácticas sexuales" de los indígenas, si bien miente descaradamente cuando señala que el manuscrito no fue dado nunca a la imprenta).

No había hasta hoy una edición moderna de *El entenado*; se la debemos a Saer.

2. *El entenado* es, desde el epígrafe, una novela extra-vagante: postula el desierto no a través de los innumerables textos de la literatura argentina que lo tematizan sino a través de Heródoto: *ostranienie*, diferimiento y mediatización que se volverán recurrentes en toda la novela y que, inclusive, aparecerán metafóricamente referidos cuando el narrador defina 'choza', 'pieles' y 'fuego' como *mediaciones* respecto de *lo real* (pg. 72). Metáfora de lo real, incesante mediación de lo real, la escritura retrocede doblemente ante ese problemático y (para decirlo con Saer) espeso y chirle objeto: mezclar el relato de aventuras con el *roman philosophique* es no sólo crear un objeto textual (nuevamente) extravagante en la literatura argentina, sino determinar el lugar de la enunciación (sólo el género 'Memorias' permite ese cruce: narrar, a la vez, el hecho y su sentido desde un saber adquirido con posterioridad; en esa tradición, se sabe, se inscribe *Don Segundo Sombra*: Fabio Cáceres es otro 'entenado') y, lo que es más importante, mediatizar doblemente la referencia que, así y sólo así, eclipsada tras sucesivas capas de sombra (la metáfora de un mundo, la percepción problematizada de esa metáfora, la interpretación ambigua de esa percepción) se vuelve maleable para la escritura. No es casual, entonces, que precisamente la descripción de un eclipse cierre el texto.

¿Qué hacer con lo real? se pregunta una y otra vez el narrador de este extraño relato, con erudición filosófica que lo lleva a interrogar las articulaciones (probables, improbables, necesarias o arbitrarias) entre significante y significado, entre sentido y referencia (cf. 31, 58, 72, 116, etc...) y que incluso lo lleva a citar (erudición fantasmagórica, incluye los textos del porvenir) el célebre ejemplo que Frege[1] utiliza para poner en escena la problemática de la referencia: "Sobre los cables y los mástiles (...) brillaba, fija y enorme, la estrella de la mañana" (pg. 24).

Referencia y sentido, constantemente tematizados, parecerían estar relacionados, en esta versión, por implicación mutua y en relación, también de implicancia, con la experiencia (pg. 25). Nuevamente, el único discurso que puede *soportar* estas articulaciones es el recuerdo; el género: las 'Memorias'.

Hay, por otro lado, una clara relación entre verdad y sentido; ante la indecibilidad, el universo del recuerdo se declara equivalente al del sueño (pg. 32); esto es: mundos posibles y alternativos cuya coincidencia con el mundo real (actual) es esporádica y casual, en el mejor de los casos: "mi relato puede significar muchas cosas a la vez" (pg. 124).

A veces, los signos no son señales (pg. 23). Ultima hipótesis filosófica, los signos se desprenden del circuito de la comunicación (ya no inapelable): el texto se abre a la disputa, se ve, sobre teorías del significado (sentido y verdad, sentido y uso, sentido y contexto) y también sobre prácticas de significación (¿literatura y realidad?). *El entenado* propone (tal vez como nunca antes otro texto de Saer) una ética, una política y una estética de la significación (por cierto no en términos precisamente atribuibles al siglo XVI).

Del lado de la estética, las mediatizaciones sucesivas e infinitas, la sintaxis quebrada, escandida (a veces sin felicidad: avatares de la experimentación), arcaísmos latinizantes (anteposición de modificadores del verbo, uso de construcciones absolutas, enunciación laberíntica, conectores discursivos acentuados: en suma, "nostalgias del latín" para citar a Borges).

Del lado de la política hay toda una estrategia destinada a excitar (literalmente) la capacidad alegórica del lector, excitación que el texto frustra, incesantemente (¿histéricamente?): no se legitiman nunca esos sentidos fragmentarios que, apenas enunciados, no forman sino un perfil incompleto y borroneado de esa *otra* referencia. ¿Cómo resistirse, sin embargo, a la aplicación más o menos arbitraria de esos patrones alegóricos que revelarían la equivalencia indios/sociedad civil argentina de determinado período?

Pero no. La resistencia a lo real es, también, ética: no dejarse invadir por lo real, no seducir al lector con esas nunca fascinantes transposiciones en que un Donoso, por ejemplo, cae reiteradamente. Si el entenado es el testigo y el narrador, Saer es el entenado (el punto 1. sostendría esa hipótesis) y el testigo. Pero si hay un testimonio, éste es oblicuo, inestable. El narrador de *El entenado* propone hacer de la literatura un campo de reflexión (lingüís-

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

tica, filosófica, literaria). Esto es: una nueva flexión, otra mediación que haga que la realidad (chirle, espesa, casi al borde de la disolución) recupere su productividad estética.

Todo esto implica (¿o presupone?) la puesta en escena de la percepción (y su cuestionamiento sistemático) y la legitimación del recuerdo y de las 'Memorias' como acceso a lo real, como método de conocimiento.

Novela, decíamos, extravagante; construida sobre un patrón genérico infrecuente en la literatura argentina y con un narrador en más de un sentido problemático, en más de un sentido extranjero (el tratamiento de la luz —solar, lunar— que articula todo el relato señala al otro *Extranjero*, el de Camus), este texto sobre la distancia de lo real se propone llenar el vacío del *roman philosophique*, así como *Respiración artificial* se proponía llenar el vacío de novela epistolar.

DANIEL A. LINK

Nota:

[1] Fregue (1892). "Sobre sentido y denotación" en Simson, T.M. (ed.) *Semántica filosófica: problemas y discusiones*. Buenos Aires, Siglo XXI, 1973. Fregue razona que las expresiones "el lucero de la mañana" y "el lucero de la tarde" tienen el mismo referente (el planeta Venus) pero sentidos evidentemente distintos. Más abajo señala que "las palabras 'el cuerpo celeste más distante de la Tierra' tienen un sentido, pero es muy dudoso que tengan también denotación (...) El aprender un sentido no nos asegura, por cierto, que haya una denotación", donde denotación equivale a referencia. ¿Palabras de Saer?

SUSCRIPCION

3 números: $a 1500.-
Exterior: U$S 15.-

Cheques o giros a nombre de Alberto Castro

Bessiere, Irene, *Le recit fantastique*, Paris, Larrouse, 1974.
La poetique de l'incertain

Es indudable que el género fantástico ocupa un importante lugar en la literatura desde el siglo XVIII. Mucho más difícil es, sin embargo, determinar cuáles son sus rasgos y procedimientos característicos, las causas que motivan su génesis, su auge o su decadencia y los límites que lo separan de otros géneros. Tales son las cuestiones tratadas por Irène Bessière, en un trabajo cuya extensión y complejidad no son sino el correlato de la profundidad de sus planteos. Lamentablemente, la obra no ha sido traducida al castellano, lo que constituye una enorme pérdida ya que, si bien circulan en nuestro medio una larga serie de trabajos sobre el tema[1], ninguno de ellos ofrece tanta riqueza en su tratamiento desde el punto de vista sociohistórico.

Le récit fantastique de Irène Bessière profundiza, en efecto, una de las líneas críticas ya existentes: la que relaciona el relato fantástico con la problemática cultural de la sociedad en que surge. En un ambicioso trabajo, Bessière cumple con los tres requisitos fundamentales de todo estudio riguroso sobre literatura: realiza una exhaustiva crítica de los estudios anteriores sobre el tema; desarrolla su propia tesis, que abarca tanto el aspecto teórico como la ubicación histórica del género; aplica sus conclusiones en el análisis de obras concretas. Esta última parte incluye un detallado análisis de las obras que dan comienzo a la literatura fantástica y un original estudio acerca de lo fantástico alemán, inglés y estadounidense. Luego Bessière dedica un capítulo al tema de la renovación del relato fantástico en las obras de Jorge Luis Borges y Julio Cortázar, y al final del trabajo incluye también algunas reflexiones acerca de la obra de Adolfo Bioy Casares, revelando una actitud que, salvo excepciones, es poco frecuente en los críticos europeos, respecto de la literatura latinoamericana.

En su estudio de la génesis del relato fantástico, Irène Bessière sostiene que, con excepción de la inverosimilitud codificada de lo maravilloso, la literatura narrativa, desde el siglo XVI, se elabora sobre la base del principio de verosimilitud, que somete la obra a la prueba de verdad y supone que sus mecanismos y sus enunciados pertenecen a otros discursos no específicamente literarios: historia, convenciones, creencias religiosas, etc. En una sociedad unitaria y jerarquizada, se exige una literatura verosímil, índice del acuerdo entre el arte y el medio. En cambio, cuando el verosímil de una cultura dada se vuelve falto de sentido, el lazo de la obra con los elementos extratextuales se vuelve arbitrario. Hasta el siglo XVIII la Iglesia reunió de manera coherente los discursos sobre la naturaleza y la sobrenaturaleza. Con el Iluminismo, estos discursos se vuelven antinómicos y aparece el relato fantástico, que reúne elementos de los verosímiles excluyentes. En tanto *la constitución de un verosímil explícito o codificado requiere una madurez cultural, (...) toda civilización que no posea una imagen global de sí misma no puede afirmar la unidad de los discursos de lo real de donde deriva la obra literaria, aunque más no sea para rechazarlos.*[2] Por eso se explica el nacimiento del relato fantástico en el siglo XVIII en Europa y su continuidad desde entonces, elaborándose a partir de la desconstrucción de un verosímil de origen religioso fracturado por la actividad de una racionalidad supuestamente común al sujeto y al mundo.

La refutación de las conclusiones de otros críticos que se han ocupado del tema constituye, como ya lo hemos señalado, otra parte importante del trabajo de Irène Bessière. Al abordar el problema central —¿qué es un relato fantástico?— la autora no acepta la definición psicológica de toda una línea crítica en la que ubica a Noël, Castex, Célier y Milner, según la cual el origen de lo fantástico radicaría en el surgimiento de la cuestión del inconsciente. Bessière ve a estos estudios como un desarrollo de la propuesta hecha por Nodier en 1850, en la cual se veía a lo fantástico en relación con la libertad subjetiva y se lo asimilaba al desarreglo de la conciencia, la psiquis individual y el sueño.

Las definiciones de Roger Caillois y Louis Vax[3], en cambio, constituyen para Bessière un aporte fundamental en tanto invalidan la reducción subjetivista, al proponer lo fantástico como lo "inadmisible" o lo "inexplicable" para todos los códigos. Estas posturas reubican el problema en el plano de lo cultural, que este trabajo considera el único válido para la dilucidación de la cuestión.

Bessière se detiene particularmente en la crítica a algunos estudios, entre

Archivo Argentino de Revistas Argentinas | www.anira.com.ar

ellos, la ya clásica *Introducción a la literatura fantástica* de Tzvetan Todorov.[4] Este crítico define lo fantástico como vacilación entre dos órdenes, el natural y el sobrenatural, a partir de la aparición de un hecho aparentemente sobrenatural en un marco absolutamente cotidiano y "real". El género fantástico resulta entonces un género evanescente entre lo "extraño" y lo "maravilloso", y es posible sólo en tanto se deje de lado la lectura poética o la alegórica. En la parte final de su trabajo, Todorov analiza la relación del género con la serie social y descubre que la aparición de lo sobrenatural en un texto supone una transgresión de la ley y que gran parte de los temas fantásticos giran en torno de los tabúes de nuestra civilización. Pero esto no lleva a Todorov a un replanteo de la cuestión en términos socioculturales, sino que infiere, de manera bastante mecánica, la muerte de lo fantástico en el siglo XX, a partir de la liberación de ciertos tabúes por medio del psicoanálisis.

Las críticas de Bessière a Todorov son múltiples: su estudio rechaza la ubicación cronológica del género fantástico hecha por Todorov, objeta la metodología de trabajo y señala incluso cierta confusión terminológica. Pero su crítica fundamental apunta a la definición misma de Todorov; para Bessière, lo fantástico no resulta de la vacilación entre dos órdenes, sino de su contradicción mutua e implícita: *Todorov, retomando en forma velada las tesis de Caillois y Castex, ve un juego de dualidades: naturaleza-sobrenaturaleza, razón-ilusión, lucidez-locura, allí justamente donde hay neutralización de todas estas nociones.*[5]

Llegamos aquí al núcleo del planteo de Bessière: *el relato fantástico no posee una lógica narrativa a la vez formal y temática que (...) refleja, bajo el aparente juego de la invención pura, las metamorfosis de la razón y de lo imaginario comunitario.*[6] Mitología, religión, psicología normal y patológica son en definitiva los componentes externos que lo fantástico utiliza pero a los cuales no se lo puede reducir. Bessière afirma que *el relato fantástico utiliza los cuadros socioculturales que definen los dominios de lo natural y lo sobrenatural, de lo banal y de lo extraño, no para concluir en alguna certeza metafísica, sino para organizar la confrontación de los elementos de una civilización relativos a los fenómenos que escapan a la economía de lo real, cuya concepción varía según la época.*[7] Es decir que para Irène Bessière, *el relato fantástico no se define por la inverosimilitud de por sí inasible o indefinible, sino por la yuxtaposición y las contradicciones de los diferentes verosímiles, es decir, por las vacilaciones y las fracturas de las convenciones comunitarias sometidas a examen.*[8] Por eso, no existe un lenguaje fantástico en sí mismo, sino que, según la época, *el relato fantástico se lee como el reverso del discurso teológico, iluminista, espiritualista o psicopatológico y no existe más que en función de este discurso que él deshace desde su interior.*[9] *La yuxtaposición de dos probabilidades externas, una empírica y otra metaempírica igualmente inadecuadas, debe sugerir la existencia de aquello que, en la economía de la naturaleza y la sobrenaturaleza, no puede ser (...). Lo imposible es el lugar de la polisemia (la de los cuadros sociocognitivos) y de la inscripción de un nuevo sentido que no puede decirse.*[10]

Nada más alejado entonces, según Bessière, de lo fantástico que el cuento maravilloso, relato de lo que debe ser, que apunta a una moral religiosa o social y permite definir los cuadros sociocognitivos como universalmente válidos y ubicándolos fuera de las expresiones o metamorfosis de la historia. En el relato maravilloso, el "había una vez" nos separa de toda realidad y nos introduce en un universo autónomo e irreal, explícitamente dado como tal. La intemporalidad del cuento maravilloso es la que se quiere dar a su ideología.

Por todo esto, Bessière sostiene que el maravilloso es un relato "no-tético", es decir, que no postula la realidad de lo que representa. En cambio, el relato fantástico es "tético", pero su realidad es una hipótesis falsa. Por esta falsedad velada, el relato fantástico no resulta ser la línea divisoria entre lo extraño y lo maravilloso —como sostenía Todorov— sino el lugar de la convergencia de la novela de los "realia" (narración tética) y el relato maravilloso, el cuento de hadas (narración no tética). No es entonces casual que el género fantástico del siglo XVIII haya surgido de la contaminación de los métodos de composición de los dos tipos de narraciones florecientes: los cuentos de hadas y la novela realista. Bessière sostiene entonces que el relato fantástico, contrariamente al relato maravilloso y a la novela realista, *se elabora sobre la dialéctica de la norma, que (...) no es necesariamente la de una armonía y cuyas prescripciones son un problema. (...) Alimentado del escepticismo y el relativismo de la creencia, muestra (...) el rechazo de un orden que es siempre una mutilación del mundo y del yo, y la autoridad que explique y legitime todo orden.*[11] La ambigüedad ideológica de lo fantástico consiste en señalar lo arbitrario de toda razón y de toda realidad y al mismo tiempo sugerir la constante tentación de llegar a un orden superior.

La obra de Irène Bessière es rica en cuestionamientos, análisis de textos y propuestas de trabajo. Pero su mayor aporte consiste sin duda en la profundización de una línea crítica. Roger Caillois sostiene que lo fantástico es lo inadmisible para todos los códigos, Bessière indaga el sentido de esta inadmisibilidad. Gérard Genot sostiene, al referirse a las ficciones de Borges, que el procedimiento fundamental de esta literatura consiste en el juego de los posibles[12]; Bessière se pregunta qué significa presentar simultáneamente más de un posible narrativo. Casi toda la crítica fecha el nacimiento de la literatura fantástica en el siglo XVIII; Bessière estudia este contexto histórico para dilucidar cuáles son los fenómenos culturales a los que responde esta nueva literatura y concluye en que *lo fantástico es el relato de los límites*, que *relativiza las normas y los códigos recibidos* y cuya antinomia constitutiva parece ser *la imposibilidad de toda mímesis.*[13]

El enfoque histórico de Irène Bessière abre muchas puertas y no cierra prácticamente ninguna. La identidad entre un joven motociclista y un guerrero azteca, la minuciosa enumeración de las instrucciones para subir una escalera, la detención del tiempo o su vertiginosa marcha hacia atrás son algo más que fantasías oníricas o ficciones ingeniosas. Los códigos con los que una sociedad interpreta la realidad podrían ser otros. Tal vez la luna sea, como imagina Borges, un "aéreo claro sobre oscuro-redondo" o un "anaranjado-tenue-del cielo".[14] Cuáles son las categorías que entran en juego en un relato y hasta dónde llega su cuestionamiento es algo que debe ser dilucidado en cada caso.

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

Notas

[1] El problema de lo fantástico ha sido tratado, desde muy diversos puntos de vista, por numerosos escritores y críticos que van desde Sade a Foucault, pasando por Nodier, Caillois, Vax y Todorov, por citar sólo a algunos de los más importantes. Muchos de estos estudios han sido traducidos al castellano y utilizados por nuestros críticos en sus análisis de texto. También han sido el punto de partida de algunos trabajos teóricos sobre el tema, entre los cuales es preciso destacar las reflexiones de Ana María Barrenechea: "Ensayo de una tipología de la literatura fantástica", en su *Textos hispanoamericanos. De Sarmiento a Sarduy*, Caracas, Monteávila, 1978; y "La literatura fantástica: función de los códigos socioculturales en la constitución de un género", en su *Texto y contexto en la literatura iberoamericana*, Madrid, 1980 y en *Sitio*, año I, Nro. 1, 1981.

[2] Bessière, Irène, *Le récit fantastique. La poétique de l'incertain*, Paris, Larousse, 1974, p. 69. (La traducción siempre es nuestra.)

[3] Caillois, Roger, *Au coeur du fantastique*, Paris, Gallimard, 1965, p. 191.

Vax, Louis, *La séduction de l'étrange*, Paris, P.U.F., 1965, p. 88. (Cf. Vax, L., *El arte y la literatura fantástica*, Buenos Aires, Eudeba, 1965.)

[4] Todorov, Tzvetan, *Introducción a la literatura fantástica*, Buenos Aires, Editorial Tiempo Contemporáneo, 1972.

[5] Bessière, Irène, *op. cit.*, p. 58.

[6] *ibid*, p. 10.

[7] *ibid*, p. 11.

[8] *ibid*, p. 12.

[9] *ibid*, p. 13.

[10] *ibid*, p. 62.

[11] *ibid*, p. 23/4.

[12] Genot, Gérard, "La escritura liberadora: lo verosímil en la *Jerusalem Liberada* del Tasso", en *Lo verosímil*, Buenos Aires, Editorial Tiempo Contemporáneo, 1970, p. 55.

[13] Una visión semejante acerca de lo fantástico presenta el último trabajo de Ana María Barrenechea sobre el tema, leído en Pittsburg en 1979 y publicado en la revista *Sitio* Nro. 1 en 1981, donde señala que *la trayectoria histórica del género* (fantástico) *va acentuando cada vez más su trabajo en la experiencia de los límites y en el relativismo de todo saber* y concluye que en muchos textos fantásticos, se observa *una subversión de la tradición mimética y del respeto a las reglas de verosimilitud seguidas anteriormente aun en la literatura fantástica.*

[14] Borges, Jorge Luis, "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius" (en su *Ficciones*, Buenos Aires, Emecé, 1956, p. 21).

MARIA GRACIELA VILLANUEVA

* * *

Carol Dunlop y Julio Cortázar
Los autonautas de la cosmopista.
Muchnik Editores, Buenos Aires, 1983

"Il mio supplizio / e quando / non mi credo / in armonia /." Contraponiéndose a estos versos de Ungaretti citados en el capítulo 42 de *Rayuela* que, desde la lectura hecha por Cortázar, son la expresión de una básica insatisfacción frente a la búsqueda de algún posible pero inalcanzable centro, Carol Dunlop y Julio Cortázar construyen en *Los autonautas de la cosmopista* su propia metáfora sobre el atemporal espacio de lo armónico. Para ello, los escritores se proponen como los protagonistas-expedicionarios de una aventura experiencial-textual que organizan entre los puntos París-Marsella por la conocida autopista del sur cuyo primer objetivo es el de descubrir a partir de este espacio absolutamente obvio en el mundo desarrollado, la fisura que llevaría al conocimiento de un "otro" espacio, el de la autopista paralela, reiterándose, así, la clásica problemática de Cortázar sobre la distancia que existe entre toda verdad aparente y su verdad profunda.

"Curioso —se afirma en 'Las armas secretas'— que la gente crea que dar la mano es siempre lo mismo que dar la mano, que abrir una lata de sardinas es abrir al infinito una misma lata de sardinas." De un modo similar, ahora lo curioso es que la autopista sea siempre esa entidad inexistente en sí misma, puro lazo de cemento que se recorre como quien al zambullirse, permanece sin respirar hasta volver a la superficie.

Para lograr olvidarse de los puntos de origen y destino (A-B) y centrar la atención en el espacio mismo del recorrido, es decir, para revertir la estereotipada relación que se tiene con el objeto "autopista" y tomarla "para no ir a ninguna parte", se la convierte en el protagonista de un viaje emprendido siguiendo la mejor tradición de las expediciones de descubrimiento; claro está que la reactualización de tales empresas en estos "tiempos pálidos y raquíticos" que corren, sólo puede lograrse desde una perspectiva que comprenda lo considerado "loco", las metáforas de lo absurdo, las lecturas desde el surrealismo, como elementos integrantes de cualquier acercamiento de tipo científico que pretenda dar cuenta de la realidad contemporánea.

Esta aventura como las demás a las que se hace explícita referencia en el eje de su lectura intertextual, va acompañada de un diario que se convierte en la versión de Dunlop y Cortázar, en un collage estructurado en tres bloques cuya sección central, "La expedición", se divide en treinta y dos unidades (como toda clásica agenda de expedicionarios, en concordancia mimética con la cantidad de días que tardan para llegar a destino), en las que se reitera una misma estructura básica: un organigrama de actividades y observaciones (meteorológicas, gastronómicas, etc.) destacables en cada jornada, fotos relacionadas con los acontecimientos que se narran, entre uno a tres textos que conforman la narración propiamente dicha, y un dibujo que ilustra los distintos "habitats", a cargo de Stèphane Hèbert, hijo de Carol Dunlop.

Este collage, sostiene Cortázar, se hubiera visto enriquecido si, además, hubiese sido posible "incluir cassettes en las ediciones corrientes", con lo cual reafirma su convencimiento acerca de la necesidad de un quehacer intelectual "abierto en todas direcciones", acorde con la realidad de sociedades cuyos medios de comunicación efectivos son, precisamente, los sistemas audiovisuales.

Los textos centrales (cuyos títulos por lo general juegan paródicamente con el modelo clásico de Cervantes) se articulan sobre tres ejes principales que tienden a confluir en el núcleo sémico /Armonía/. Son estos ejes:

1) La narración que apunta a describir el cotidiano paisaje microcósmico que "tanto el uno como la otra" van descubriendo e imaginando interpretativamente, una vez establecidas las reglas del juego, por detrás o por encima, y sobre todo, a través de la aparencial continuidad de la ruta al convertirla en "brochette" de autopista.

2) Las reflexiones que los autores presentan de forma alternada sobre el valor y los alcances del juego, sus reglas y transgresiones, reflexiones éstas que se abren a un diálogo intratextual incorporando prácticamente todos los elementos ya conocidos de la poética de Cortázar: el valor de las figuras, la inminente presencia de lo desconocido, los "demonios", siempre al acecho, las fisuras, etc.

3) La inclusión en el mismo nivel de verosimilitud que la presentación de las fotos, los amigos visitantes, etc., de historias estrictamente organizadas a

Archivo Argentino de Revistas Argentinas, www.

partir de su origen en la zona de los sueños así como también en el ámbito de la ficción (aparición de personajes de otros textos de Cortázar, inclusión de cinco "Cartas de una madre", las cuales, además de hacerse cargo de su propia historia independiente, se conectan a la principal al identificarse a la madre-escritora de cartas a su hijo viajero, como la testigo de la aventura "absurda" en la autopista, etc.).

De este modo, se van eliminando barreras y se amplía el concepto de "lo real" a todo aquello soñado, visto e imaginado.

Existe un segundo objetivo (mencionado prácticamente al final de la aventura) en la realización de este proyecto: el de verificar la existencia de Marsella. A partir de esta afirmación, la lectura se abre en un nuevo registro localizable dentro de la problemática epistemológica.

Si bien ni por su estructura ni por su problemática general, *Los autonautas* se aparta del programa narrativo ya trazado por Julio Cortázar, la presencia de Carol Dunlop como co-autora del mismo, permite el establecimiento de un diálogo novedoso cuyos rasgos distintivos son el humor y la profundización de la alegría, sentimiento, por lo general, de difícil utilización en tanto que sostén temático de un extenso texto en prosa.

Qué sucede cuando el encuentro se produce. Qué sucede, además, cuando el encuentro (no ya presentado como efímero instante entre espacios de soledad y angustia) se reactiva realimentándose sin altibajos para convertirse en el eje movilizador del texto. El eje semántico de este diario de ruta se va inventando por "un camino lleno de sol", donde "abundan las pruebas de la existencia de la bondad humana", donde se repite incansablemente el adjetivo "hermoso", donde apoyo y amistad cumplen una función primordial, y donde, se reconoce al mágico dragón Fafner como el albergue redondo, perfectamente protector y cómplice del amor: el eje semántico del texto se construye a partir del núcleo sémico /Libertad/: "Esa libertad muy pronto asumida de rehusar el mundo en caso necesario". En la mayoría de los textos de ficción, el lector está acostumbrado a enfrentarse a una situación determinada (conflicto, misterio, rompecabezas de montaje, etc.) que deberá resolverse tanto en el nivel de su discurso como en el de su historia. En *Los autonautas* la diferencia surge frente a la propuesta contraria, es decir, la de tomar distancia de toda problemática del mundo exterior como interior originada en la insatisfacción y la desarmonía para colocarse de lleno en la reflexión-acción del placer: desde el placer de profundizar en el placer y el deseo.

En los puntos París o Marsella podrán filtrarse la enfermedad, la guerra, la muerte; entre esos dos puntos se está atemporalmente a salvo en "ese mes interior donde supimos por primera y última vez lo que era la felicidad absoluta".

Hay en *Rayuela* una acusación a Oliveira que se repite como *leit motiv* en toda la obra de Cortázar: "Vos sos como testigo, sos el que va al museo y mira los cuadros... Vos creés que estás en esta pieza pero no estás. Vos estás mirando la pieza, no estás en la pieza". Creo que es en *Los autonautas* donde Cortázar logra abolir con nitidez (tal vez hasta llegar a nuevo puerto) este obsesivo cuestionamiento acerca de su dicotómica manera de enfrentar-reflexionar el mundo.

Hay un *"Post scriptum"* de Julio Cortázar a su compañera fallecida en 1982 que modifica la lectura del diario, la conecta a la tristeza al desplazar el enfrentamiento "vida-muerte" del abstracto ámbito de lo posible al de la inminente realidad como si, dirían las osas y los lobos, los demonios los hubieran estado esperando nuevamente en París.

Hay un *post scriptum* nuestro, hoy, repensando cerca de Cortázar, incansable cuestionador de sí mismo y de nuestra realidad latinoamericana, como si quisiéramos decir, entre otras cosas, que no, que los demonios no pasarán.

DANIELA ROHRER

YA APARECIO EL NUMERO DOBLE 12-13 DE LA REVISTA DE POESIA ULTIMO REINO, QUE CONTIENE POEMAS Y TEXTOS DE FRANCISCO MADARIAGA, PABLO NARRAL, CLAUDIA SCHLIAK, SUSANA VILLALBA, JOSE KOZER, OVIDIO, MARIO MORALES, ANA BECCIU, DIANA BELLESSI, MIRTHA DEFILPO, LEWIS CARROLL, BERNARDO SCHIAVETTA, JEAN BAUDRILLARD, MIRTA ROSENBERG, DANIEL CHIROM, MARIA ROSA LOJO, JULIO SALGADO, CARMEN BRUNO, MARTA CHEMES, FLORENCIA MARTINEZ, VIOLETA LUBARSKY, EMETERIO CERRO, CARLA ISAAK, JOSE MARIA VARGAS VILA, JUANA CIESLER, JORGE RICARDO, NINI BERNARDELLO, MANUELA FINGUERET, DOLORES ETCHECOPAR, ALEJANDRO PALERMO, MARCELO VELISONE, Y OTROS. TAMBIEN ACABAN DE APARECER VARIAS NOVEDADES DE EDICIONES ULTIMO REINO: CIRCE, CUADERNO DE TRABAJO 1979-1984, DE VICTOR F. A. REDONDO; DANZANTE DE DOBLE MASCARA, DE DIANA BELLESSI; COMPOSICION, DE LILIANA PONCE; EL RITO Y EL DESEO, DE CARLOS SCHVARTZ; IDOLO DE NIEBLA, DE ENRIQUE BLANCHARD, Y OTROS. (Juan B. Justo 3167, 1414 BUENOS AIRES)

Rivera, Andrés, *Nada que perder*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1982.
Las nuevas propuestas / 2

Esta novela de Andrés Rivera recoge y amplía ciertas zonas temáticas que ya había adelantado en textos anteriores, y es a la vez una confirmación de ciertas formas, ciertos "modos" de la escritura que se han ido estableciendo firmemente a través de sus diferentes obras. En este caso, como ya sucedía en cuentos como "La paz que conquistamos" (de *Una lectura de la historia*, Buenos Aires, Libros de tierra firme, 1982), el texto se afirma sobre una historia personal, la de Moisés o Mauricio Reedson, que se articula con la de su familia y amigos (una verdadera historia de inmigrantes judíos pobres radicados en nuestro país), y que permite a la vez la consideración de más de medio siglo de historia política, europea y argentina.

Desde este último punto de vista *Nada que perder* aparece con una serie de similitudes temáticas con la última novela de David Viñas (*Cuerpo a cuerpo*, México, Siglo XXI, 1979); si bien Rivera, al revés de Viñas (que cede el espacio de la escritura a un discurso caótico, delirante), impone un riguroso control a lo narrado, y mantiene así sobre el lector un efecto final propio del realismo, del texto que se clausura inequívocamente, ajeno a los cabos sueltos. Este riguroso control se establece también sobre la materia con que se trabaja, el lenguaje; Rivera usa y abusa de la ultracorrección, deja flotando sobre el texto las señales del trabajo sobre la palabra, la huella de una profesionalidad demasiado marcada.

Es realmente eficaz el armazón del texto montado sobre los testigos que garantizan una identidad: identidad que desde que comienza a ser "contada", recordada (legalizada en tanto individual; éste es el juego que propone la novela), se muestra como una identidad esencialmente histórica, que se define a sí misma como tal. Un hueco al que la historia llena y da sentido, y que sólo cobra fuerza individual (ética, moral, política) a partir de las elecciones que realiza en función de ella. Al contrario de lo que Rivera recuerda en un reportaje (*El Tiempo*, 22/1/1983), que "son los hombres quienes hacen la historia", en *Nada que perder* pare-

Archivo Argentino de Artes Digitales | www.malba.com.ar

ciera dramatizarse el fenómeno opuesto, un punto de vista invertido: el modo en que la historia conforma a los sujetos; o quizás, para ser más justos, deberíamos hablar de un fenómeno doble donde historia personal e Historia se apoyan y alimentan constantemente uno a otra.

Hay una lectura posible de *todo* desde la historia: desde los individuos hasta los procesos sociales más complejos. En este sentido se inscribe el epígrafe de S. Freud que abre el texto, y que además, citado por Rivera, se enfrenta con otras apropiaciones más "tradicionales" de Freud que se efectúan desde otras zonas de la narrativa argentina actual. Así también puede leerse el título de la novela que, detrás de la cita de Marx/Engels y de su profundo sentido clasista, revive y afirma la elección de Rivera por un modo de hacer literatura, por una forma y una zona de representación, por un tipo de personajes. *Nada que perder*, más allá del reconocimiento de la cita, puede leerse de otro modo (aunque coincidente con el anterior): en cuanto al conjunto del texto, referido al *continuum* histórico, "nada se pierde" de la historia, todo encuentra en ella su explicación última, su posibilidad.

Señala María Teresa Gramuglio que: "En estos relatos donde la presencia de lo ideológico impregna todo, la literatura impregna a su vez lo ideológico, que suele aparecer mediado, refractado, relativizado, por un sistema de citas y alusiones a textos literarios cuya eficacia reside en sustraerlo a una suerte de cristalización dogmática, característica de buena parte de nuestra literatura de tesis" ("Escritura política y política de la escritura", en *Punto de Vista*, nro. 16, Buenos Aires, 1982). Estas observaciones que podrían ser verificables en *Una lectura de la historia*, el libro que Gramuglio analiza, operan de una manera diferente en esta novela. Si bien es cierto que paralelamente al recorrido histórico que la novela realiza aparecen una serie de autores y textos (los que han formado a los personajes principales, los escritores europeos de mayor peso e importancia, los escritores "de sindicato" —Romain Rolland, Máximo Gorki, León Tolstoi, Emilio Zola—, aquellos que leían en busca de la confirmación de sus sueños de liberación; y por detrás la figura de dos escritores nacionales que marcan especialmente la escritura de Rivera: Borges y Arlt, que aparecen incluso como motivos temáticos sobre los que se vuelve una y otra vez para nombrarlos, señalar sus textos, sus personajes —Silvio Astier, por ejemplo—, ciertos espacios de representación —el suburbio borgiano— y formas propias de sus escrituras), y su presencia determina cierto juego de mediaciones frente a lo ideológico, la literatura de Rivera cristaliza esencialmente en estructuras de sentido cerradas. Hay un sentido central alrededor del cual, a manera de *camouflage* y apoyo, giran otros sentidos menores posibles, pero todo aparece finalmente subordinado a ese sentido mayor, único. Aunque en su novela haya abundante cantidad de citas, menciones y evocaciones que "dialogan" entre sí, que modalizan y sirven de apoyatura al texto para alejarse del mero enunciado pedagógico o dogmático, éstas convergen sin embargo en un sentido último que las engloba.

El texto aparece como un espacio de discusión, de recorrido ideológico que rastrea cincuenta años de historia de la lucha de clases, y se interna en cierta problemática ideológico-política que, otra de las virtudes de la novela, nuestra narrativa siempre ha dejado prolijamente de lado. Así el texto plantea la cuestión judía y enjuicia las diferentes actitudes adoptadas frente a la persecución nazi; y desde una posición crítica, asiste y denuncia el proceso de degeneramiento del estado soviético y los partidos comunistas nacionales, proceso en el cual cada hecho histórico importante aparece como una confirmación ("España no la ganó Franco, la perdió Stalin").

Privacidad e historia; individuo, partido y clase; éstas son las coordenadas en las que se mueven los personajes de la novela. Parias con respecto a su raza (de la cual Reedson ha blasfemado comiendo carne de cerdo frente al templo), marginados con respecto al partido, que los acusa de desviacionistas y anti-soviéticos. Historia de soledades y pequeñas amistades donde lo que justifica (y realiza) es la seguridad de estar trabajando para la Historia, para "ser libres en un mundo de hombres libres". Sobre esta frase ideológica básica y expresada a veces hasta con ingenuidad, Rivera construye el mundo de su novela: un mundo profundamente ideológico donde la discusión política se encuentra en primer plano y define las zonas más amplias de su conformación; un mundo que Rivera ha ido creando a lo largo de años y libros, desde *Cita* (1966), o tal vez ya desde *El precio* (1957), y donde "el mundo humano" se impone por sobre dogmatismos y falsas apropiaciones (esa esperanza que permanece más allá de derrotas momentáneas, de la que Rivera habla en el reportaje antes mencionado), y aparece como fin ético básico, en el marco del cual la lucha por poner en pie las organizaciones de masas (única garantía de existencia en tanto sujeto social) pasa a ocupar ese lugar fundamental donde el destino individual se integra.

A través de la visión del personaje-narrador (el hijo) —que toma un distanciamiento irónico sobre lo que se cuenta (él también es "testigo"), sobre todo en la primera parte de la novela, aunque aún en su fingimiento lleva la marca del padre, la de la Historia, la de la potencialidad (poder amar)— encontramos el arquetipo de los personajes que Rivera crea: sin heroicidades, tratando de evitar los clisés retóricos (elementos que marcan la elección ideológico-literaria que Rivera ha efectuado hace más de dos décadas), vuelve una y otra vez el eficaz movimiento textual de entretejer historia y vida personal y familiar, y que, por debajo de las acciones, permite a los personajes aprender a deletrear las pasiones que les son propias: la amistad, la traición, el abandono, la soledad, el amor, la muerte.

JORGE A. WARLEY

AREITO

Tenían estas gentes una buena y gentil manera de memorar las cosas pasadas y antiguas, y esto era en sus cantares y bailes, que ellos llaman **areito**, que es lo mismo que nosotros llamamos bailar cantando. Sus cantares, que ellos llaman **areitos**, es su libro o memorial que de gente en gente queda de los padres a los hijos y de los presentes a los venideros.

Gonzalo Fernández de Oviedo
Historia general y natural de las Indias.

AREITO (ISSN: 0360-0467) es una publicación trimestral del Círculo de Cultura Cubana, Inc., G.P.O. Box 2174, New York, New York 10116.

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

revista de (poesía)

revista de (poesía) — Nro. 0

Reportaje: Lezama Lima: una poética / *Figuras del Barroco* por Luis Gusman / *Propuesta liminar sobre (poesía)* por J. C. Martini Real / *Cadáveres* por Néstor Perlongher / *Diccionario de (poesía)* por Nicolás Rosa y Noé Jitrik / Poemas de Castilla, Ananía, Genovese, D'Anna, Pidello, Klein, Ventura, Alvarez, Bellessi, García Sabal, Colombo, Cerdá, Freidemberg, Giulano, Alonso, Russo, Moisés, Boccanera, Romero, Cófreces, Szpunberg, Perednik, Rais, Villalba / *Lecturas*: Nicolás Rosa sobre Héctor Piccoli, Delia Pasini sobre Marcelo Di Marco.

Dirección: J. C. Martini Real
Nro. 1: APARECE EN ABRIL

Ediciones de la Flor s.r.l.

Anchoris 27 - Tel. 23 - 5529
1280 Buenos Aires, República Argentina

ESTAMOS DE BUEN HUMOR

porque *El sexo de Fontanarrosa* (Fontanarrosa), *Diógenes y el Linyera* (Tabaré, Guinzburg y Abrevaya), *Inodoro Pereyra* y *Boogie* (Fontanarrosa), *Mundo Quino* (Quino), *Teodoro y Cía* (Viuti) y *Mafalda* (Quino) nos hacen reír.

y porque *De profesión periodista* (Silvia Rudni), *El cine: cara y ceca* (Simón Feldman), *Operación Masacre* y *¿Quién mató a Rosendo?* (Rodolfo Walsh) y *Teatro. Tomo 1* (Griselda Gambaro) nos hacen pensar.

Aproveche sus vacaciones: piense y ríase con nosotros.

Diseñamos un hábito.

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.

Archivo Argentino de Revistas Argentinas | www.abira.com.ar

LOS NUEVOS DEMOCRATAS (O EL CIRCULO DE TIZA DEL DISCURSO LIBERAL) (3) * LA YANQUI Y EL POLACO por ELVIO GANDOLFO (9) * GARCIA MARQUEZ Y EL NOBEL por JEAN FRANCO (11) * ENTREVISTA a LUIS GUSMAN (15) * SEPARATA: CATORCE POETAS * ENTREVISTA a JULIO CORTAZAR (19) * BAJTIN: IDEOLOGIA Y LENGUAJE (24) * AZUL por NESTOR PERLONGHER (28) * BIBLIOGRAFICAS (29) *

COLABORAN EN ESTE NUMERO:
Elvio Gandolfo - Luis Gusman - Daniel Link - Néstor Perlongher - Daniela Rohrer - Ariana Vacchieri - Jorge Warley

COLABORAN INVOLUNTARIAMENTE:
Sara Castro Klaren - Jean Franco

CONSEJO DE REDACCION:
Daniel Martucci - Nora Viater - Graciela Villanueva

DISEÑO:
*Pie de página y Mónica Cattuogno

DIRECCION:
Alberto Castro

*

Composición en frío y armado: HUR — Av. Juan B. Justo 3167, 1414 - Capital - TE: 855-3472.

Impresión: Talleres Gráficos LITODAR, Viel 1444, Buenos Aires.

Las notas firmadas no representan necesariamente la opinión de la revista. Se autoriza la reproducción total o parcial a condición de citar el autor correspondiente y la fuente y el envío de dos ejemplares de la publicación a *Pie de página.

A quienes han tenido la amabilidad de enviarnos publicaciones, trabajos y correspondencia en general, pedimos sepan disculpar la no inclusión del acuse de recibo en esta edición.

Correspondencia a nombre de la revista: Av. Belgrano 2358, 2do. "G" — 1096 Capital - República Argentina

Archivo Argentino de Revistas Argentinas | www.abira.com.ar