

número 1 / \$8

primavera 2001

milpalabras

letras y artes en revista

AIRA
Speranza

NUEVO CINE
ARGENTINO
Aguilar

DORIS
SALCEDO
Huysen

PARA QUÉ
ESCRIBIR
Kohan

FOTOGRAFÍAS
Sáenz

ESCRIBIR
PARA QUÉ
Cohen

ENTREVISTA PAULS
Laera - Kohan



primavera 2001

- 2 **César Aira: Manual de Uso**
Graciela Speranza
- 14 **Los precarios órdenes del azar**
Gonzalo Aguilar
- 25 **Doris Salcedo. *Unland. The Tunic's Orphans***
Andreas Huyssen
- 35 **Tres respuestas sin pregunta**
Martín Kohan
- 49 **El embudo**
Jorge Sáenz
- 49 **En opaco mediodía**
Marcelo Cohen
- 63 **Alan Pauls. Variaciones sobre la crítica**
Alejandra Laera y Martín Kohan

milpalabras

letras y artes en revista

Dirección
Graciela Speranza
Alejandra Laera
Martín Kohan
Marcelo Cohen
Gonzalo Aguilar

Diseño
Ariana Jenik y Eduardo Rey

Edición del dossier fotográfico
Alejandra López

Colaboran en este número
Andreas Huyssen, Jorge Sáenz

Suscripciones
Exterior: 30 \$ (3 números) / Argentina: 24 \$ (3 números)

El e-mail de Milpalabras es revistamilpalabras@yahoo.com. La correspondencia puede mandarse a Milpalabras, apartado postal N°440, sucursal 28, CP 1428, Buenos Aires, Argentina. Los giros y los cheques deben estar a nombre de Gonzalo Aguilar.

Impresión y encuadernación
Latingráfica: Rocamora 4161, Ciudad de Buenos Aires, CP1184, tel.4867-4777

Películas
Gea gráficos, Soler 4209, tel. 48611550.

Distribución
En kioscos: Sinfin distribuidores: Pichincha 180, 4951-9544 / 6223

Una vez más, *lo nuevo es una mancha ciega*. Pero, ¿existe pensamiento crítico sin la necesidad de preguntarse qué hay de nuevo en lo nuevo?

milpalabras quiere pasar revista a las letras y las artes del presente sin ampararse en categorías del pasado ni rendirse a las oposiciones heredadas. La imagen no vale aquí más que la palabra, la forma no se enfrenta al contenido, lo moderno no es ancestro perimido de lo posmoderno, la ironía no es el único camino pero tampoco un delito, la elegía fúnebre de los apocalípticos no es la única alternativa a la sumisión de los integrados. De ahí la amplitud temática de este primer número: de la obra inclasificable de César Aira a los hallazgos incipientes del joven cine argentino, de la reivindicación de independencia en la narrativa de hoy a la reformulación del arte político en las esculturas de Doris Salcedo o el ensayo fotográfico de Jorge Sáenz.

milpalabras se permite recurrir a múltiples herramientas críticas, y no por eclecticismo sino porque desconfía del apego celoso a la autoridad de un solo modelo. Así, en este número, el diálogo entre las artes convive con la lectura obstinada de una sola obra y el panfleto reflexivo con la entrevista, no ya plataforma de una u otra figura, sino variante conversada del ensayo. En la pluralidad, en todo caso, hay un propósito y una declaración de principios: aventurarse en el paisaje diverso de nuevas políticas de la estética y de la crítica.

César Aira. Manual de uso

Resistente a las definiciones convencionales, intratable en términos de valor, la literatura de César Aira impone un esfuerzo de imaginación crítica. Desmesurada, desatinada, desopilante. Sea. Pero, ¿por qué no la evidencia de una fuerza operativa nueva que escapa a las categorías con que hemos naturalizado las novedades del arte moderno, e incluso a las erráticas premisas con que hemos tratado de definir la novedad del arte posmoderno? Aira, aquí, nuestro escritor *informe*.

Graciela Speranza

Si hay un escritor argentino que ha conseguido desafiar los poderes de la crítica y decretar alegremente su fracaso es sin duda César Aira. Porque si bien es cierto que desde la aparición de su primera novela, *Moireira* (1975), la obra de Aira no ha dejado de alentar admiradores fanáticos y detractores indignados, los verdaderos motivos de la fascinación o el fastidio ante cada nuevo libro suyo nunca han quedado demasiado claros. Se está con Aira o contra Aira, más bien, como si las razones de la exaltación o el rechazo sólo pudieran argumentarse en parte, por sobre un impulso anterior, aparentemente inefable.

Se dirá que la historia de la literatura está llena de desacuerdos insuflados de pasión polémica, pero la crítica en esos casos se ha encargado de traducir los enfrentamientos facciosos en argumentos estéticos capaces de iluminar formas nuevas, describir nuevas miradas sobre el mundo, relaciones inéditas entre las palabras y las cosas. Por algún motivo que escapa a las buenas intenciones y los esfuerzos de los críticos, no es el caso de Aira. Los comentarios puntuales de sus obras o incluso las lecturas de más aliento

apenas han conseguido elaborar una especie de inventario de tópicos por defecto que se actualizan en cada nueva novela, con un mero cambio de títulos, tramas, personajes, escenarios, chistes. Basta recorrer un módico archivo de reseñas y lecturas críticas recientes para recomponer el repertorio: Aira, narrador prolífico, productor de un continuo que desdeña la corrección y la perfección de la "obra literaria"; Aira, enemigo del estilo, el *bel letrismo* y los escritores profesionales; Aira, cultor de la intrascendencia, la frivolidad, la deriva por las superficies, la huida hacia adelante; Aira, alegre desacralizador de los mitos fundantes de la cultura argentina; Aira, humorista desopilante, irónico, delirante, disparatado. Los mismos tópicos, curiosamente, permiten argumentar el rechazo; con un simple cambio de signo, la proliferación, la imperfección, la intrascendencia, la ironía, lo convierten según el caso en genio o farsante.

Si a fuerza de repetición la descripción deriva en tautología, los juicios de valor sobre la obra de Aira son aún más problemáticos. Cualquier airiano entusiasta estaría dispuesto a admitir que dentro del copioso



continuo de sus treinta y una novelas (o quizás treinta y dos; siempre se corre el riesgo de estar "desactualizado" con Aira) hay airas mejores y peores, pero difícilmente pueda explicar en qué consiste un buen aira. Descalificados el estilo, la adecuación entre el plan y la realización, la trascendencia, la originalidad, la autonomía de cada obra, ¿en base a qué atributos más o menos convencionales definir el valor de una novela de Aira?

Frente a una obra resbalosa por su misma novedad, resistente a caracterizaciones formales precisas, intratable en términos de valor, resta el recurso infalible a un principio de familiaridad en el linaje y en la descendencia. Por aceptación o rechazo, la tradición opera como un marco elocuente con el cual establecer relaciones de afiliación o ruptura; la descendencia, a su vez, como un indicador de marcas heredadas reconocibles y diferenciales. Pero, ¿cómo encontrar precursores literarios legítimos en una lista que (si es preciso creerle a Aira) incluye a Balzac, Baudelaire, Rimbaud, Lautréamont, Zola, Mallarmé, Raymond Roussel, Gombrowicz y, un poco más cerca, a Arlt, Puig,

Alejandra Pizarnik, Copi y Osvaldo Lamborghini? Es indudable que hay un eco evanescente de Aira en muchos escritores argentinos de las últimas décadas. Pero, ¿cómo individualizarlo y definirlo en un conjunto variado de virtuales herederos que reúne literaturas tan dispares como la de Daniel Guebel, Sergio Bizzio, Sergio Chejfec o Martín Kohan?

Ante la amenaza del fracaso crítico, queda todavía un último recurso: la palabra del autor. Bien que desacreditadas por la teoría del texto, poco fiables en su sinceridad construida, las opiniones del autor pueden, con cierta cautela, orientar la lectura. Pero, ¿qué hacer frente a ese conjunto de afirmaciones sinuosas, actos de contrición y certezas contradictorias que Aira esgrime con aire de arrepentimiento cuando se lo interroga sobre su literatura? ¿Es posible creerle a Aira o la levedad voluntaria de sus ficciones se extiende deliberadamente a sus juicios literarios? ¿Hay ironía en sus argumentos o la risa es el remedio infalible con que intentamos domesticarlos?

Se empieza a sospechar en este punto que hay cierta elocuencia en el fracaso crítico.

No se trata, es evidente, de simple ineficacia práctica frente a una forma resbaladiza o un contenido inasible, sino más bien de una dificultad de otro orden para caracterizar un impulso, una fuerza operativa nueva, que escapa a las categorías con que hemos naturalizado las novedades del arte moderno, e incluso a las erráticas premisas con que hemos tratado de definir la novedad del arte posmoderno. Se empieza a sospechar también que el radicalismo de ese impulso vuelve inútiles las disquisiciones habituales sobre forma y contenido (¿importa definir el género, las operaciones retóricas? ¿importa saber de qué hablan las novelas de Aira?) y que quizás convenga buscar las fuentes de ese impulso en otra parte.

Se impone, creo, para empezar, cambiar el tono de la lectura de Aira. En un esfuerzo por revitalizar a Borges, a punto de convertirse en "nuestro respetado mito incómodo", Alan Pauls propuso, no hace mucho, *hilarizarlo*; "restituirle toda la carga de risa que sus páginas hacen detonar en nosotros, reanudar la circulación de ese flujo cómico que permanece encapsulado: en una palabra, *idiotizar* a Borges de una vez por todas". En un gesto simétricamente inverso, quizás convenga hacer lo propio con Aira antes de que se convierta en *nuestro respetado antimito incómodo*. Después de años de *idiotizar* a Aira, aceptando su performance naif y veleidosa, o glosarlo dócilmente con la reverencia que imponen los textos herméticos, propongo recuperar ese flujo grave que permanece encapsulado en su obra: en una palabra, *tomar en serio* a Aira, de una vez por todas.

La mención de Borges —nuestro adalid de la forma y el estilo perfectos— no es casual. Si se me permiten algunos rodeos, propongo leer a Aira como el artífice más consecuente

de una fuerza nueva en la literatura argentina que escapa al influjo de Borges y que, siguiendo a Bataille y para entendernos, podríamos llamar lo *informe*.

La escritura, escribió alguna vez William Burroughs citando a Brion Gysin, está cincuenta años atrasada con respecto a la pintura. Ese eventual desfasaje, argumentaba enseguida, deriva de la materialidad del medio: mientras que el pintor puede tocar sus materiales, asir su medio, el escritor trabaja con entidades abstractas que no puede conocer y mucho menos manipular. De ahí que la pintura arribara al montaje, por ejemplo, cincuenta años antes de que él mismo experimentara con la técnica del *cut-up* en la literatura. Las posibilidades del montaje fructificaron en las artes visuales mucho antes de que la literatura descubriera técnicas propias con capacidades análogas. Del mismo modo, podría argumentarse, "lo nuevo" en las artes visuales se ofrece con una materialidad y una visibilidad inmediatas, impensables para las operaciones más abstractas, mediadas y opacas de la palabra. El montaje, para volver al mismo ejemplo, es autoexplicativo en la pintura, la escultura o el cine, mientras que la complejidad más abstracta del *cut-up* obligaba al propio Burroughs a ilustrar la técnica con procedimientos análogos en otras artes.

No sorprende entonces que la potencia de esa negatividad radical a la clasificación y a la definición que Georges Bataille llamó lo *informe* pueda percibirse con mayor claridad en la pintura y la escultura que en la literatura. *L'Informe*, la muestra monográfica organizada por Yve-Alain Bois y Rosalind Krauss en el Centro Georges Pompidou de París en agosto de 1996, fundamentada en

L'Informe: mode d'emploi, es un ejemplo claro de la productividad de esa nueva fuerza operativa, entendida como herramienta conceptual para reconsiderar el pasado, el presente y, posiblemente, el futuro del arte moderno. Obras de artistas capitales del siglo XX -Marcel Duchamp, Jackson Pollock, Andy Warhol, Cy Twombly, Lucio Fontana, Jean Dubuffet, Claes Oldenburg, Robert Smithson, Cindy Sherman, entre otros- se reorganizan allí en un nuevo mapa del arte del siglo, reconfigurado a partir de nuevas operaciones estéticas propias de lo informe que desafían las categorías tradicionales de la historia del arte (el estilo, el tema, la cronología y la obra) e incluso la oposición forma/contenido que el mismo arte ha vuelto insuficiente, como una alternativa crítica al lamento por la muerte de la modernidad que en las últimas décadas ha caracterizado al discurso posmoderno.

Conviene, antes de avanzar, detenerse un momento en la prodigiosa operación de Bataille. Como una estocada maestra con el arma enemiga, Bataille "definió" lo informe en el *Diccionario crítico*, publicado episódicamente en quince números de la revista *Documents* entre 1929 y 1930. Decir que lo informe se define en el *Diccionario de Documents* es, por supuesto, una paradoja, la misma que sustenta la empresa. Porque en un verdadero plan de sabotaje contra el academicismo y el espíritu del sistema, el *Diccionario crítico*, compuesto con colaboraciones de Bataille, Michel Leiris y Michel Giraule, sólo guarda la apariencia de un diccionario; las definiciones de las entradas elegidas quieren minar más bien la idea de totalidad, clasificación y definición que organiza todo diccionario. La entrada "Informe", por lo tanto (como la entrada "diccionario" en un diccionario o "enciclopedia" en la

Encyclopédie de Diderot), funciona como un programa, sólo que el programa consiste aquí en desbaratar la idea misma de programa y autosuficiencia de la razón. En apenas unas líneas Bataille expone la empresa: "*Informe*: Comenzaremos un diccionario a partir del momento en que no ofrezcamos el significado sino la tarea de las palabras. Así, lo informe no es sólo un adjetivo que tiene tal o cual significado, sino un término que permite desclasificar, frente a la exigencia general de que cada cosa tenga una forma. Lo que designa no implica derechos en ningún sentido y puede ser aplastado en cualquier parte como una araña o un gusano. Para contentar a los académicos haría falta, de hecho, que el universo adquiriera una forma. Toda la filosofía no tiene otra meta: se trata de ponerle una levita a lo que existe, una levita matemática. Por el contrario, afirmar que el universo no se parece a nada y es informe, equivale a decir que el universo es algo así como una araña o un escupitajo."

La definición es sorprendentemente económica en su negatividad: lo informe no es una cualidad, ni un motivo, ni un tema capaz de transformarse en símbolo, ni una unidad que pueda reducirse a un concepto, sino una operación que permite poner en marcha una desclasificación radical (*déclassement*), en su doble acepción de descenso y desorden taxonómico. Como el resto de los objetos y conceptos que se definen en el *Diccionario crítico* ("Arquitectura", "Materialismo", "Museo", "Ojo", "Rascacielo" o "Escupitajo") tiene un carácter heterogéneo, central en el pensamiento crítico de Bataille, resistente a una representación homogénea del mundo, esto es, a cualquier sistema filosófico y cualquier campo de investigación. El conocimiento científico por definición, sostiene Bataille, sólo se aplica a

elementos homogéneos, mientras que lo heterogéneo es inasimilable, se opone a la apropiación utilitaria de la ciencia, se acerca al gasto improductivo del presente y a "la vida más allá de la utilidad" que es el dominio de la soberanía. Lo informe escapa a la voluntad de dominio; no es una figura que se estabiliza, sino un concepto performativo como las palabras obscenas cuya violencia deriva menos de la semántica que del acto de pronunciarlas.

Inspirada en la "definición" de Bataille, la muestra del Pompidou del '96 permite identificar algunas operaciones de lo informe, entendido como herramienta conceptual de desclasificación en más de un sentido. Así, por ejemplo, Bois y Krauss reconsideran el cambio de eje en la obra de Jackson Pollock en tanto camino a la "anti-forma": la *horizontalidad* de la tela en el piso (opuesta al eje vertical del hombre erecto, el caballete en el estudio del pintor, la pared del apartamento burgués o las paredes del museo) promueve un doble descenso material y formal que no sólo conduce a la incorporación de restos heterogéneos que se incrustan en la superficie de la tela durante la ejecución de la obra (clavos, monedas, fósforos, colillas) sino también a la liberación de la forma mediante el "chorreado" que se entrega a la fuerza dispersiva de la gravedad. Más aún, por vía de lo informe, es posible reunir la obra de Pollock con la de su clásico antagonista, Andy Warhol. Las *Oxidation paintings* del '78 pueden pensarse como la materialización de la dimensión escatológica de ese descenso: Warhol invita a sus amigos a orinar sobre enormes telas cubiertas con pintura metálica dispuestas en el piso, reemplazando el gesto pictórico por la "oxidación" de la tela por efecto del ácido úrico.

El *materialismo bajo* —la expresión también

es de Bataille— se convierte así en un arma central en la batalla de lo informe contra el proyecto idealista, mediante una serie de prácticas que el canon modernista sólo puede excluir de su repertorio o, en todo caso, vincular con el modelo expresionista. El mal gusto sin distancia irónica de las falsas gemas de Lucio Fontana, las esculturas con plástico quemado de Alberto Burri o las pinturas con barro de Robert Rauschenberg ilustran bien un uso de la materia baja que se resiste a cualquier desplazamiento metafórico, cualquier principio compositivo que la in-forme.

La aceptación de la *entropía*, en suma (un estado de desorden creciente y no diferenciación de la materia), puede entenderse en la obra de muchos artistas modernos (la contra-arquitectura de Robert Smithson, la acumulación y la profusión infinita de basura en las obras de Arman o de Oldenburg, los papeles rasgados de Twombly o las láminas de acero despedazadas de Richard Serra) como instrumentación clara de lo informe contra la composición armónica de las formas y la tiranía del proyecto idealista. "El proyecto, escribe Bataille en *La experiencia interior*, es la prisión de la que quiero escapar".

También para César Aira, es evidente, el proyecto idealista es la prisión de la que hay que escapar. "A veces en el comienzo de una novela", explicó alguna vez, "sólo tengo una anécdota que hay que rellenar; otras tengo el ambiente, los personajes y lo que se improvisa es la fábula. En algunos casos, llevé el experimento al extremo: en esa novelita que escribí en París, por ejemplo, *La costurera y el viento*, decidí escribir a partir

de ese título que me cayó del cielo, sin pensar absolutamente en nada —ni tema, ni personajes, ni ambiente— improvisándolo todo. Salió una novela en la que me voy encontrando de pronto con una costurera, después con un viento.” La literatura no es la consecuencia feliz de una idea previa a la que la imaginación y el lenguaje deben adecuarse sino más bien la posibilidad de subvertir esa lógica causal y utilitaria que une el proyecto a la realización, reemplazándola por una inadecuación deliberada que permita el puro gasto improductivo. “La literatura”, resume Aira, “es el reino de las ilusiones fallidas; si la intención falló hay literatura”; o mejor: “La literatura es la máquina de invertir y desviar las intenciones.”

Los cuarenta libros o más que componen su obra, en efecto, se presentan como una sucesión profusa de relatos sin más progresión asimilable a un proyecto que una cronología de fechas precisas al pie, como si cada uno, sea cual fuere su extensión, hubiese sido escrito en un día, de un tirón, *al correr de la pluma*, al modo de periódicas entradas descartables en una especie de diario ficcional del escritor o una colección de ocurrencias descoyuntadas que la literatura reúne como si fuese un bloc de apuntes. Cada relato, a su vez, se ofrece como una sucesión igualmente antojadiza de peripecias que el comienzo sitúa y pone en marcha y el final apenas interrumpe con un cierre provisorio, impuesto por los límites convencionales de los géneros (la novela, el cuento) y las leyes de funcionamiento de los bienes de consumo cultural (los libros en el mercado). “Una pequeña frase cualquiera y después otra y otra, hasta llenar varias páginas”, “una suerte de escritura automática”, ha dicho Aira del método de composición de su “maestro” Osvaldo Lamborghini, y la descripción, de

hecho, es más acertada para su propia literatura. La historia, en rigor, siempre podría continuar y de ahí esa generalizada insatisfacción de los lectores frente a los finales de Aira. La lógica causal que hace avanzar los relatos es igualmente inconsecuente: no hay verosímil histórico, psicológico o genérico al que la narración deba conformarse, sino más bien una inadecuación voluntaria a los moldes convencionales de la imaginación ficcional.

Basta pensar en una novela cualquiera de Aira, la última por ejemplo (o quizás ya la anteuúltima), *Un sueño realizado*. La historia podría resumirse más o menos así: un hombre sale de la cárcel, se reencuentra con un amor de adolescencia, Florencia, descubre que se ha hecho homosexual por no haberse unido a esa mujer y trama un plan de secuestros y rescates para deshacerse del marido de ella y de su propio “marido”, hacerse con el dinero de su jefe y unirse a Florencia. La síntesis argumental no es desacertada y, aun así, es completamente irrelevante como descripción de la novela de Aira. No hay lógica del relato policial o de aventuras que organice la narración, ni desarrollo de un conflicto de identidad sexual, ni tampoco historia pasional, como podría suponerse a partir de esa mínima línea argumental; hay en cambio una carrera inverosímil entre una moto y una bicicleta, un champú y una tinta que se vuelven más aguados por causas inexplicables, unos pies rebanados por un ventilador de techo que se sueldan milagrosamente por “imantación de células”, una escena erótica homosexual con lencería porno, un microondas que provoca una aceleración del tiempo y permite la improvisación y la espontaneidad, reflexiones dispersas sobre el realismo y la narración. ¿Relato de aventuras? ¿Literatura fantástica? ¿Perversión

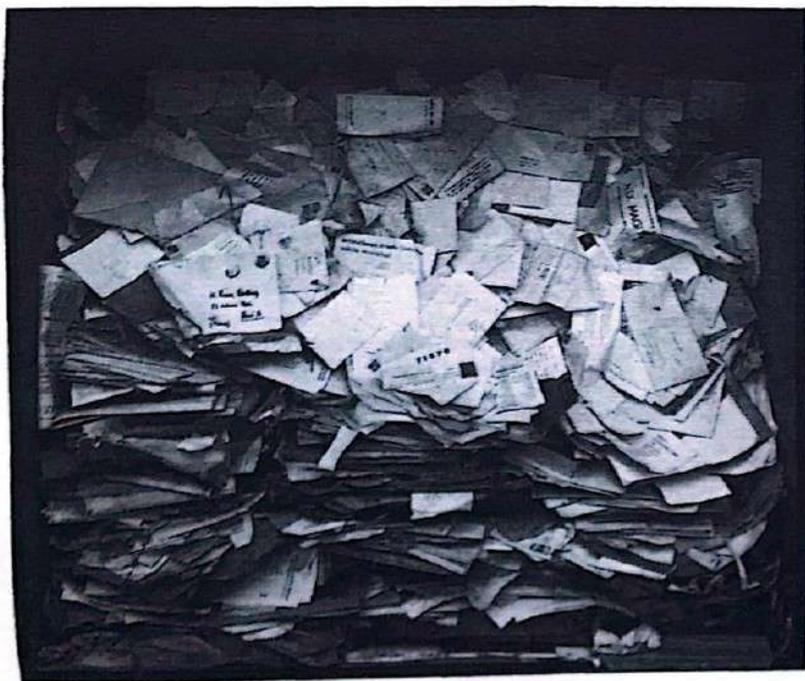
erótica? ¿Metaficción? Nada de eso en términos estrictos: en cuanto asoma la posibilidad de amparo en algún molde reconocible, la sombra de una intención, la novela los deshace, como si la causalidad desquiciada, la intención desviada, el capricho fueran el motor que permite avanzar. O más precisamente, improvisar.

Tanto en la serie como en la obra individual, la acumulación, la profusión virtualmente infinita, la incontinenencia narrativa se oponen a cualquier intento de selección, medida y armonía compositiva asimilables a un proyecto. No sorprende por lo tanto la insistencia de Aira en la inutilidad de la corrección; no hay contenido que deba adecuarse a una forma

conforme a la oposición tradicional con la que se define una estética, sino más bien el proyecto de una inadecuación radical: "A veces escribo casi deliberadamente en provisorio", confiesa Aira, "para darme el gusto, como hacen los escritores en serio, de poder corregir. Pero después no encuentro qué corregir (...) Me pueden dar diez años para corregir una novela que no encuentro una palabra que cambiar. No porque esté bien sino porque no la encuentro. De hecho, vivo las novelas más bien por el lado del contenido que de la forma. En cuanto a la forma, querría empeorarla porque me siento demasiado elegante para mi gusto, pero hacer eso sería ridículo. Con el contenido, habría que cambiarlo todo, habría que escribir otra novela, que, en realidad, es lo que hago."

Pero, ¿cómo describir entonces una literatura que se resiste a cualquier principio

de orden y diferenciación? ¿Cómo funciona una máquina literaria de invertir y desviar las intenciones? O dicho de otro modo: ¿hay método en la locura de Aira? "Escapar del dominio del proyecto por medio de un proyecto", propuso Bataille en *La experiencia interior*, y se diría que no es otra la función del continuo, esa "huida hacia delante" que Aira ha convertido en procedimiento privilegiado, operación conceptual de su literatura. "El continuo, como diría el filósofo, ése es mi sistema", dijo alguna vez, y la frase bien podría entenderse como una defensa programática (o antiprogramática más bien) de lo informe: la idea de un



Imagen

En *L'Affaire du courrier* (1961-1962) el artista francés Arman reunió tres meses de la correspondencia recibida por Pierre Restany en una caja de madera cubierta de Plexiglas. Yve-Alain Bois y Rosalind Krauss incluyeron la obra en *L'Informe* (Centro Georges Pompidou, 1996) como manifestación de la entropía, la acumulación y la profusión infinita, propias de lo informe.

continuo literario se opone con la misma violencia performativa a "la levita de las formas". Contrariando la lógica racional y eficientista del sistema, el continuo airiano atenta contra cualquier principio formal totalizador y sin embargo se presenta como un paradójico "proyecto" unificador. Porque aun cuando lo informe promueve el desvío, la derogación y la deconstrucción mediante la inestabilidad y la mutación de las partes, sólo puede sostener su propia identidad a través de una forma. Lo informe, apunta oportunamente Rosalind Krauss, no sólo implica la eliminación de la forma, sino una operación para deshacer la forma, y por lo tanto un proceso de producción de una "mala forma".

El continuo como fuerza operativa de lo informe impide así cualquier posibilidad de deslindar una obra para atribuirle un sentido o un valor. Porque, ¿cómo fijar el sentido de una obra cuando el sentido se posterga deliberadamente en los cierres provisionarios? ("El continuo se percibe en que uno puede leer sin detenerse nunca a buscar un sentido, porque éste se desplaza indefinidamente hacia delante.") ¿Y cómo fundamentar un juicio de valor? ¿En base a qué principios hablar de una buena o una mala novela de Aira cuando el principio del continuo ("la mala forma") redefine los términos del valor? No es la teleología modernista que alienta un avance hacia la "obra maestra" como culminación autosuficiente y autoelocuente del artista lo que anima el continuo, ni la ontología modernista que busca la plenitud formal de un todo como camino hacia la revelación del sentido, sino más bien una especie de entropía, de energía que se degrada en el avance. Contra el orden y la unidad ideal de la narración, entonces, un estado de desorden creciente y de indiferenciación: "Esos lectores que van del principio al fin, son en

cierto modo una frustración para mí, en el sentido en que la novela no pueda desplegarse toda y quedar como flotando en un espacio, en un tiempo vuelto espacio donde se pueda entrar por cualquier lado". Contra la verticalidad del sentido, el avance horizontal: "Utopía de la literatura: que la literatura sea un continuo donde entre todo, donde se pongan en la misma senda, incluso el sentido, incluso la alegoría que es lo más vertical de todo". Contra la verticalidad del valor —una buena novela, un buen estilo, una buena trama, una buena metáfora, etc.—, la dispersión. Sólo la operación conceptual, en todo caso, —la literatura como continuo— puede ser sometida a un juicio de valor: "Va a llegar el momento", augura Aira, "en que algún crítico va a ver las relaciones, cómo es todo el asunto, no sólo una novela (...) la crítica que se hace habitualmente se restringe a un libro y nada más. Un libro no es absolutamente nada."

Pero el continuo no es sólo una manifestación de la radicalidad de lo informe en términos formales. No hay en el contenido del continuo un saber que se privilegie sino una convivencia de saberes de orígenes variados que buscan la heterología mediante la conversión de cualquier saber monológico en futilidad. Historia argentina en *Ema la cautiva*, cultura china en *Una novela china*, antropología en *Los fantasmas*, economía de la pequeña empresa en *Las abejas*, fitness y artes marciales en *La guerra de los gimnasios*, danza en *El volante*, historia de la fisiología en *Un episodio en la vida del pintor viajero*: los saberes son siempre paradójicos en Aira, desnaturalizados y por lo tanto invertidos. "Este roce de códigos de orígenes diversos, de estilos diferentes", escribe Roland Barthes a propósito de 'El dedo gordo' de Bataille, "es contrario a la monología del

saber, que consagra a los 'especialistas' y desprecia a los polígrafos (a los aficionados). Se produce, en suma, un saber burlesco, heteróclito (etimológicamente: que se inclina a uno y otro lado): es ya una operación de escritura (que impone la separación entre los distintos saberes —o como se dice, entre distintos géneros); surgida de la mezcla de los saberes, la escritura mantiene a raya 'las arrogancias científicas al tiempo que conserva una aparente legibilidad'."

Al mismo tiempo, la horizontalidad del continuo airiano abre la obra a una indiferenciación de los materiales, una especie de precipitado cultural heterogéneo que lleva a desestimar la oposición dialéctica entre modernidad y kitsch. Todo cabe en las novelas de Aira, desde los personajes de ficción de la literatura canónica argentina (la cautiva Ema, Moreira) hasta los personajes reales de los más variados medios culturales (el crítico rosarino Alberto Giordano, la actriz Cecilia Roth, el escritor Carlos Fuentes, el fisionomista alemán del siglo pasado Johan Moritz Rugendas), desde los residuos de la novela histórica o el *casus* escolástico al teletatro, la historieta o el cine de superacción, desde el saber enciclopédico en una lengua de divulgación estilizada de *Un episodio en la vida del pintor viajero* hasta el idiolecto fascista y bárbaro de un taxista argentino transcrito en "Taxol". Todo se mezcla sin *solución de continuidad* en la obra como una aglomeración que inhabilita la nominación y aspira a lo indiferenciado.

Amparándose en la potencia de lo informe, así, el continuo se propone como una operación capaz de desplazar la dicotomía forma/contenido, oponiendo lo heterogéneo a cualquier representación homogénea del mundo asimilable a un sistema filosófico, ideológico o estético: "El continuo del que

suelo hablar es poner en el mismo nivel elementos heterogéneos que normalmente deberían ir en niveles distintos, por ejemplo la forma y el contenido. El truco está en encontrar cosas que sean de verdad heterogéneas, porque muchas que lo parecen, bien miradas tienen un plano de homogeneidad; todas lo tienen; esa busca de heterogeneidades cada vez más marcadas, más irreconciliables, es el juego frívolo al que me dedico."

El continuo, por otra parte, opera como una respuesta clara respecto de la tradición y, sobre todo, de la omnipresente herencia de Borges en la literatura argentina de los 70; nada más alejado del antiproyecto airiano que el rigor formal consustancial al nominalismo borgeano. "Si yo estuve toda mi juventud arrodillado delante de Borges", ironiza Aira, "me lo merecía por ser joven. Pero ahora... cuando uno realmente madura y empieza a tener un paladar más exigente, ya Borges... Borges es un escritor para la juventud y para las masas, para el pueblo. Cuando uno quiere una cosa realmente refinada y buena, ahí está Arlt, que es un artista incomparable." Frente al "intrínseco rigor", la unidad formal y la preeminencia del orden en la literatura borgeana, el "azar desprolijo" de lo informe; frente a las doctrinas filosóficas de rigurosa armonía expositiva que estimulan las intrigas bien urdidas por la coherencia sin fisuras de sus sistemas (Spinoza, Bertrand Russell), las filosofías de lo heterogéneo y lo indiferenciado; frente a la corrección obsesiva y la depuración en la obra borgeana, la huida hacia delante y la proliferación.

El nutrido inventario de sellos editoriales en los que Aira ha publicado sus relatos (dieciséis por lo menos) podría entenderse entonces como la traducción institucional de esa búsqueda de heterogeneidad. No hay

obra homogénea acumulada en un catálogo sino más bien, en términos estrictos, diversificación y saturación de la plaza: un exceso indiferenciado contra la lógica institucional del mercado que debe *vender* la novedad; un continuo irreductible contra la lógica institucional de la crítica que debe *leer* la novedad. De ahí, quizás, la virtual inadecuación de la obra de Aira al mercado, evidente en cierta resistencia tácita de sus novelas a las definiciones sintéticas de las contratas de los libros. Por algún motivo, de todos los adjetivos con el prefijo "des" con que se intenta domesticar lo inasimilable de su literatura ("desmesurada", "desbordante", "desmedida" "desatinada"), el más frecuente es "desopilante". El más azarosamente atinado también, si se atiende a la etimología cierta de "desopilante". La inadecuada adecuación del calificativo, podría pensarse, funciona como un último efecto *boomerang* del antiproyecto airiano: "Desopilante: que desopila. Desopilar: curar la opilación. Opilación: 1-obstrucción en general, 2- supresión del flujo menstrual, 3- acumulación del humor seroso en el cuerpo." Desopilante, luego: que permite desobstruir un flujo natural, liberándose de una acumulación indeseada. He ahí quizás la definición más cabal del continuo airiano y sus efectos: Aira, nuestro escritor *informe* y por lo tanto *desopilante*.

"En la escuela Zen de la iluminación súbita hay tres verdades principales, llamadas las verdades susurradas... Susurradas porque no deben ser dichas ya que no serán entendidas. La primera sostiene que la creación es infinita, ¡vasta!, incomprensiblemente... grande. La segunda sostiene que en esa vasta

creación la acción debe ser como escribir en el agua, -¿no es hermoso?- o como subirse a un árbol en invierno, es decir, sin dejar impresión. Y la última sostiene que debemos entender que los opuestos no son opuestos."

John Cage

Informe, desopilante, de acuerdo. Pero, ¿es posible hablar de la obra de Aira sin los prefijos de la negación, la inversión o la privación? Su negatividad radical es indudable, pero ¿hay algo que se afirma en la literatura de Aira?

"La nueva escritura", un breve texto ensayístico publicado en *La jornada semanal* de México en 1998, podría leerse como una respuesta a esa pregunta —la más transparente y asertiva quizás entre las sinuosas teorizaciones de Aira—, *susurrada* desde lejos con cierta deliberación. "Duchamp en México" —un relato fechado en México el 28 de noviembre de 1996— podría ser, en ese caso, su más acabada versión ficcional.

La tesis central del ensayo es concluyente: sólo las vanguardias ofrecen una alternativa para salir del callejón sin salida en que ha quedado la literatura después de la profesionalización del escritor, responsable del congelamiento de la forma artística; sólo mediante la creación de procedimientos —la herramienta esencial de las vanguardias— el arte puede recuperar su radicalidad constitutiva: "Constructivismo, escritura automática, *ready-made*, dodecafonismo, *cut-up*, azar, indeterminación. Los grandes artistas del siglo XX no son los que hicieron obra, sino los que inventaron procedimientos para que las obras se hicieran solas, o no se hicieran. ¿Para qué necesitamos obras? ¿Quién quiere otra novela, otro cuadro, otra sinfonía? ¡Cómo si no hubiera bastantes

ya!" La obra, luego, será el procedimiento para hacer obras, sin la obra "o con la obra como apéndice documental que sirva sólo para deducir el proceso del que salió". La obra de John Cage ("un artista favorito") y particularmente su *Music of Changes* (1951), creada mediante el azar recurriendo a los hexagramas del *I Ching*, ilustra en el ensayo la primacía del procedimiento. Es cierto que se trata de un músico pero esa fatalidad no invalida, según Aira, el ejemplo para la literatura; el procedimiento establece una comunicación entre las artes, "huella de un sistema edénico en que todas las artes formaban una sola". Ya en 1913 Marcel Duchamp había hecho un experimento semejante, determinando las notas por azar, pero sin ejecutarlo, ya que consideraba la realización "muy inútil". "No se trata entonces de conocer", concluye Aira, "sino de actuar. Y creo que lo más sano de las vanguardias, de las que Cage es epítome, es devolver al primer plano la acción, no importa si parece frenética, lúdica, sin dirección, desinteresada de los resultados."

La literatura de Aira, en efecto, puede ser leída positivamente como la puesta en práctica de este programa de acción en el continuo de las artes, como una extensión literaria del procedimiento central de Cage y Duchamp, el azar. "Duchamp en México" es en ese sentido la saturación del procedimiento, convertido en tema, anécdota y forma del relato. De turista en México, Aira compra sucesivamente diez libros idénticos de Duchamp a diez precios distintos en escala descendente, emprende una serie de cálculos delirantes sobre "las metamorfosis numéricas de los precios", y reflexiona sobre las posibilidades de escribir un relato "sin estilo, sin empaque, como anotaciones improvisadas, casi sin frases", apenas un esquema de novela para ser llenado por otros como un género nuevo y promisorio: "no las novelas, de las que ya no puede esperarse nada, sino su plano maestro, para que la escriba otro".

Como en el arte de Cage y Duchamp, el azar y la acción todo lo gobiernan en la literatura de Aira ("La palabra arte", dijo Duchamp, "en términos etimológicos, significa hacer, simplemente hacer"). El azar anula la composición, la disposición deliberada de los elementos, promueve un grado mayor de libertad para la conjunción sorpresiva dentro de una estructura o un proceso dado y convierte al arte en una especie de bastidor arbitrario donde puede suceder lo inesperado. Como en la obra de Cage o Duchamp,

las "operaciones del azar" intentan sortear las trampas del yo, las emociones y los hábitos y superar al mismo tiempo las clásicas dicotomías occidentales (bien/mal, sensualidad/razón, sentido/sin sentido) mediante la aceptación de la gracia generativa del accidente. Y si, como sostiene Aira, el procedimiento de las tablas de elementos que usa Cage puede servir para cualquier arte incluida la literatura, sus relatos parecen entregarse a la "tabla de elementos" más esencial de toda narración, los principios básicos de la narratología (los elementos de la *Morfología del cuento folclórico* de Vladimir Propp, digamos), actualizados con determinaciones azarosas. Pero, ¿qué lee entonces el lector de Aira? Lee, precisamente, sus ocurrencias, la gracia sorpresiva del incidente.

Por vía del azar, al mismo tiempo, la obra se libera de los cánones convencionales del gusto y la tradición. Si Duchamp posibilitó un cambio radical en el juicio estético, reemplazando el clásico "Esto es bello" por "Esto es arte", no sorprende que la obra de Aira, deudora de esa libertad, se resista al juicio estético tradicional. Tampoco sorprende que se libere así de los clásicos procesos de filiación y afiliación en la tradición literaria. "El vanguardista", dice Aira glosando a Cage, "crea un procedimiento propio, un canon propio, un modo individual de recomenzar desde cero el trabajo del arte." No hay genealogía literaria de Aira en sentido estricto, de hecho, y mucho menos descendencia legítima. De ahí la imposibilidad de la reapropiación reductora de su literatura por vía del desaliño, la banalidad, el chiste, el anacronismo o la digresión, evidente en la pobreza comparativa de algunos de sus epígonos. Como uno de esos CDs que llevan incorporados un sistema que inhabilita la copia, el continuo airiano es inasimilable e irreductible.

Con toda su negatividad, sin embargo, hay una herencia de lo informe que se ofrece en su literatura como un principio de soberanía contra la servidumbre estéril de las "buenas escrituras", el profesionalismo vacío, la tiranía autoinflingida del proyecto y el estilo propios, e incluso el recurso defensivo a la parodia. "Escribir mal, sin correcciones, en una lengua vuelta extranjera", escribe Aira en *Nouvelles Impressions du Petit Maroc*, "es un ejercicio de libertad que se parece a la literatura misma. De pronto, descubrimos que todo nos está permitido." Pero, ¿cabe, a fin de cuentas, citar a Aira? ¿O las frases deberían desvanecerse una vez leídas, como si hubiesen sido escritas en el agua?

Lecturas

La propuesta de Alan Pauls respecto de la lectura crítica de Borges aparece hacia el final de *El factor Borges* (Fondo de Cultura Económica, 2000). Las reflexiones de William Burroughs sobre las relaciones entre pintura y literatura están tomadas de *The Job, Interviews with William Burroughs* de Daniel Odier (Penguin, New York). Las referencias a lo informe en Bataille y en el arte del siglo XX, de la *Encyclopaedia Acephalica* (Documents of the Avant-Garde, Atlas Press, Londres), y sobre todo del iluminador catálogo razonado de *L'Informe* de Yve-Alain Bois y Rosalind E. Krauss, *Formless. A User's Guide* (Zone Books, New York). La cita de Roland Barthes sobre "El dedo gordo" de Bataille es de "Las salidas del texto", incluido en *Bataille* (Editorial Mandrágora, Barcelona). Las referencias y citas de John Cage pertenecen a *Musicage, John Cage in conversation with Joan Retallack* (Wesleyan University Press, Hanover y Londres), y las de Marcel Duchamp, a *Kant after Duchamp* de Thierry de Duve (October, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts).

Las citas de César Aira pertenecen a diversas entrevistas incluidas en *Primera persona* de G.S. (Norma, Buenos Aires), *La curiosidad impertinente* de Guillermo Saavedra (Beatriz Viterbo, Rosario), *La muela del juicio* (reportaje de Esteban López Brusa y Miguel Dalmaroni, La Plata, 1992), *El país* (reportaje de Ignacio Echevarría, Madrid, 1999) y a los siguientes textos de Aira: "Prólogo" a *Novelas y cuentos* de Osvaldo Lamborghini (Ediciones del Serbal, Barcelona), "La nueva escritura" (*La jornada semanal*, México, 1998), "Duchamp en México", en *Taxol* (Simurg, Buenos Aires) y *Nouvelles Impressions du Petit Maroc* (M.E.E.T, Saint-Nazaire).

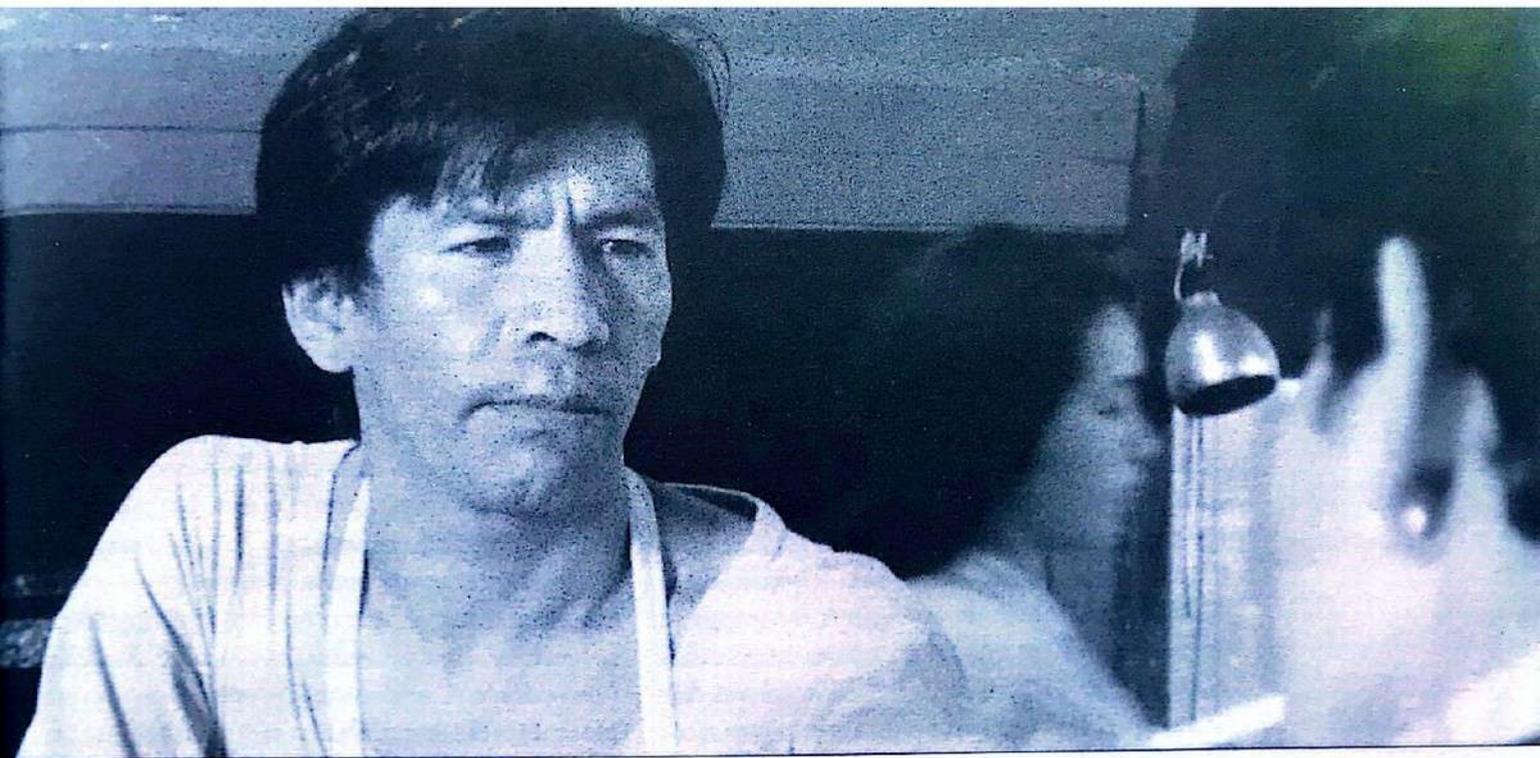
Los precarios órdenes del azar

Un conjunto de realizadores jóvenes ha conseguido en los últimos años algo hasta hace poco impensable: no sólo desligarse del agotador amaneramiento de sus predecesores inmediatos, sino abrir una conversación –no siempre cortés– que afecta a otras artes. Antes que por una poética grupal, sus películas se caracterizan por el rechazo de lo que conocíamos como “cine argentino” y por el uso de criterios de producción poco corrientes. No obstante es posible describir algunos rasgos comunes, al menos especulativamente, con el fin de determinar de qué tipo de preocupaciones empezamos a ser testigos.

Gonzalo Aguilar

Narrar los descartes del capitalismo o la descomposición de las instituciones sedentarias: ambas tendencias permiten agrupar algunas de las últimas producciones del cine actual. El cine de los descartes se reconoce porque en él predominan los itinerarios erráticos y los desplazamientos hacia el mundo de los desechos, el vagabundaje y la delincuencia (todo aquello que el capitalismo pretende colocar en los márgenes). En la línea sedentaria, en cambio, vence la claustrofobia y la desintegración: familias que confunden sus lazos; instituciones y héroes del pasado histórico que funcionan como autómatas desahuciados, y personajes que se hunden en el parasitismo. Como el cine es el primer arte verdaderamente global (cualquier espectador medianamente informado vio films de Irán y Hong Kong, de Estados Unidos y Dinamarca), ambas orientaciones (la nómada y la sedentaria) pueden reconocerse en films de los más diversos orígenes. Pero en el caso argentino están relacionadas, además, con una serie de

inflexiones locales que se caracterizan tanto por aspectos institucionales (el paso de los realizadores y equipos por las escuelas de cine, la aparición de modos de producción no tradicionales, la participación de fundaciones extranjeras) como por aspectos formales (uso más elaborado del sonido, mayor destreza en el acabado técnico, incorporación estratégica de la desprolijidad, método original de *casting*). Todos estos fenómenos autorizan a hablar de un “nuevo cine argentino”, aunque sus preocupaciones temáticas y formales sean en verdad una extensión de cuestiones que atraviesan el cine de todas las latitudes. Entre las películas argentinas realizadas en los últimos años, *Pizza, birra, faso* de Adrián Caetano y Bruno Stagnaro sintetiza las coordenadas del cine nómada, mientras *La ciénaga* de Lucrecia Martel se erige en la representante más sólida del cine de la descomposición. Por supuesto, podría hablarse de las infinitas diferencias entre ambas en lo que hace a procedimientos y puesta en escena, pero lo que me propongo



—antes que un análisis formal— es reflexionar sobre el tipo de preocupaciones que revelan. Porque hay en ellas una búsqueda que ya no se puede encarar usando los instrumentos de la historia evolutiva del cine modernista con su insistencia en la puesta en escena, la obra coherente y la noción de autoría. Más allá de los diversos calificativos que puede asignárseles a cada una de estas películas y a todas las que les siguieron, me parece que es tiempo de suspender las valoraciones y detenerse a observar, porque *ahí está pasando algo*.

Entre la errancia y la descomposición

La afirmación de que en algunas producciones actuales se produce un desplazamiento hacia los descartes del capitalismo puede parecer extraña en un medio como el cine, tan atravesado por las grandes inversiones económicas. Por eso es importante definir frente a qué tipo de desplazamientos nos encontramos, y qué dimensiones simbólicas y

materiales se ponen en juego. La pertenencia nomádica es, en realidad, paradójica, porque hace referencia tanto a los grupos de relegados como a una élite que se desplaza sin hacer caso de las fronteras. Un buen ejemplo de esto fueron los éxitos de *Pizza, birra, faso* de Caetano y Stagnaro, *Mundo grúa* de Pablo Trapero, *La libertad* de Lisandro Alonso y *Bolivia* de Adrián Caetano, en la cultura global de los festivales de cine: como si en esos eventos transnacionales se descubrieran las virtudes de la regionalización y de la huida del capitalismo global. La película *Bolivia* saca el mayor provecho de las tensiones entre globalización y particularismo, entre inversión de dinero y precariedad material. En una de sus escenas más intensas, el Oso —uno de los personajes que frecuenta el bar— debe pagar un peso para hacerse de un choripán. Después de unos segundos de suspenso, el Oso coloca el peso sobre el mostrador. El plano detalle de la moneda hace que no sólo el relato sino la película misma dependan de ese instante: la realidad se suspende y la reanudación parece estar

comprometida con la sobrevivencia de esos descartes.

Esta alianza paradójica entre fuertes inversiones económicas y apego al lumpenaje, entre el nomadismo de una élite ilustrada y el nomadismo de los iletrados se define básicamente por su rechazo al consumo que impone el capitalismo global. Frente al consumo que define a los nuevos sujetos, los incluye en el cuerpo social y, en última instancia, los estetiza, lo que hacen los films nómades es captar la existencia de los personajes en el momento en que la fuerza del consumo se agota o se detiene (la música del Rulo que fue un éxito en *Mundo grúa*, el partido de fútbol y las películas que emite el televisor del bar de *Bolivia*, el ascetismo del protagonista de *La libertad*, la acumulación de chatarra que hacen los personajes en *Bonanza* de Ulises Rossel). Son excluidos y, por lo tanto, están marcados por la dimensión de lo abyecto y por la pertenencia a un espacio precario. Basurales, casas destartadas, depósitos de chatarra, recintos abandonados, casas miserables. Escasean los lugares globales (los "no-lugares" de Marc Augé), a la vez que se acentúan las localidades que muestran el carácter periférico de esa cultura. En estos espacios, transitan personajes que tratan de salirse del mundo del trabajo para implementar tácticas de pura supervivencia en un nomadismo que amenaza las formas tradicionales de la sociedad moderna (clasificación en un mundo eminentemente laboral, trazado de fronteras, establecimiento de formas de identificación y control). En la actualidad, afirma Zygmunt Bauman, "somos testigos de la venganza del nomadismo": frente a la "modernidad sólida", el nomadismo se erige como el nuevo villano. Dentro de la tendencia nómade, Caetano y Stagnaro son los que van más lejos en la identificación con

los marginales, hasta ampararse en toda su cultura; en cambio, *Bonanza* utiliza la música de Manu Chao para hacer un contrapunto con las vidas que se narran. ¿Qué es lo que se busca en esos personajes, en esas vidas, en esos espacios? En apariencia, la mirada es apolítica ya que se omite totalmente el fenómeno del menemismo. Por eso, a diferencia de un cine comprometido políticamente, podría pensarse que lo que define la política estética de estos films es su postura frente a cómo se consumen las mercancías y los restos. Buscar momentos de resistencia (al poder del consumo) y con ellos construir universos paralelos: un mundo que se hace grúa, o depósito de chatarra como en *Bonanza*, o reducto de un idiolecto extraño como en *Pizza, birra, faso*.

En su negativa a asumir posiciones políticas integrales, este nomadismo paradójico no llega a constituir un relato alternativo en el sentido clásico del término. No hay aquí una oposición radical al capitalismo ni una pretensión de distancia crítica que se daría a partir de una elaboración de las formas y del respaldo en algún gran relato. Lo que se produce más bien es una contaminación con ese mismo capitalismo, una inmersión en él y una búsqueda de intensidad y situaciones interesantes en sus márgenes, en sus extremos o en sus restos (de allí la obsesión con el lumpenaje y con las ruinas urbanas). El título *Pizza, birra, faso*, en su enumeración algo desarticulada, no se sale del consumo sino que se distingue por su práctica particular. Todas estas películas no buscan la obra acabada, ni siquiera pretenden alcanzar otra forma —una forma inasimilable como en Tarkovski o en Godard— sino que se mimetizan con las formas existentes para investigar las posibilidades de estos desplazamientos. Basta comparar *Bonanza* de

Rossel con otra de sus películas (como *El descanso*, en coautoría con Tambornino y Moreno) o el pasaje de Stagnaro por la televisión con *Okupas*. En sus estrategias, estos realizadores rechazan o desdeñan los mitos modernistas de la autoconciencia y del estilo autorral: la forma no va adelante descubriendo cosas, sino que se reorganiza y define en el curso de la investigación. Es como si, acercándose en este aspecto a la televisión, hubiera una tendencia a trabajar directamente en la mesa de edición con los materiales en bruto dejando que éstos vayan orientando el armado. La forma se apoya más en la investigación de lo que se encuentra mientras se filma que en la precedencia del relato alternativo que ofrece la puesta en escena modernista. Antes que privilegiar un pensamiento desde el plano, estos directores actúan como investigadores del afuera. *Bonanza* de Ulises Rossel es el resultado de incursiones casi etnográficas a los alrededores de La Plata, así como *La libertad* surge de un interés entre antropológico, económico y metafísico por un hachero de La Pampa. *Pizza, birra, faso* y *Bolivia*, a su vez, arman permanentemente catálogos de las conductas de los grupos sociales que les interesan. Lisandro Alonso lo sintetizó agudamente cuando dijo, refiriéndose a sus proyectos posteriores a *La libertad*, "quiero seguir investigando, tratar de saber qué hice".

A diferencia de este traslado hacia los descartes y los márgenes, la tendencia sedentaria presenta el movimiento de un vórtice. La insuficiencia del ordenamiento familiar es la clave, y justamente una de las innovaciones de *La ciénaga* reside en la falta de definición de los vínculos parentales a lo largo de los primeros minutos del film. Durante estos momentos iniciales, el espectador funciona, del mismo modo que los persona-

jes, como un *zombie* que carece de marcos de referencia para comprender su propia situación. El consumo, antes que ser rechazado, impone su máquina despiadada y omnipotente y ancla permanentemente a los personajes en situaciones de descomposición: una de las protagonistas de *La ciénaga* queda atrapada en la cama, desde la cual no puede dejar de consumir, y la otra planifica un deseado viaje de compras que jamás llega a realizar. La sociedad organizada alrededor de la autoridad patriarcal, con todo lo que implica, se descompone en una serie de películas que testimonian el pasaje de una imaginación masculina a una imaginación femenina, y aunque no necesariamente se trata de un cine hecho por mujeres, no es casual que sean nuevas realizadoras las que tematizan este *no querer volver a casa*, para decirlo con el título del film de Albertina Carri. Pese a que la tendencia nómada también puede leerse desde los ordenamientos familiares, el contraste entre una y otra es substancial: mientras en esas películas prevalece —antes que la descomposición— la ausencia de familias y especialmente de madres, en *La ciénaga* las madres pululan y se multiplican en una proliferación incontrolable. Huida y descomposición son respuestas a una situación similar pero comportan movimientos diametralmente opuestos (esta incompatibilidad es clara en un film como el mexicano *Amores perros*, en el que sedentarismo y nomadismo conviven en distintos episodios unidos accidentalmente).

En los bordes de ambas tendencias, en cada una de estas películas y más allá de todo lo que las separa, asedia una misma amenaza: las ruinas, lo impensable, lo que está fuera de control. De allí que exista una indagación de lo fortuito, lo accidental y lo azaroso que enlaza la experiencia del cine (del hecho

de filmar) con la reflexión sobre esas ruinas (sean espaciales, como en el cine de la errancia; sean temporales, como en el cine sedentario). No hay realismo pero sí exceso de efectos indiciales de lo real, tanto en el registro directo como en la mediación formal de los medios masivos (que más que representar lo real, lo producen). Estos indicios configuran un exceso de lo real aleatorio que abruma a los cuerpos y los hace reventar desde afuera y desde adentro. Tajos, heridas, mutilaciones: una carga de intensidad (intencional o accidental) que el cuerpo no llega a soportar. Por eso el accidente, como algo que no es previsible por definición, se disemina en estas historias y, paradójicamente, las estructura: el primer término de la serie está dado por el azar. *El descanso* comienza cuando un auto se incrusta contra un cartel publicitario en una ruta; *Sábado*, de Juan Villegas, puede dividirse por sus tres choques automovilísticos en diferentes esquinas

de la ciudad, y *La ciénaga* empieza y termina con un accidente: el primero es una caída, el segundo es una muerte. Finalmente, *Mundo grúa*, de Pablo Trapero, de un modo original, construye la tensión del relato a partir de un accidente de trabajo que se anuncia todo el tiempo y que nunca sucede. Es como si el impacto que se trata de procesar viniera del afuera más absoluto y precario.

Pulsiones, indicios, vacíos, ya sea en la errancia o en la descomposición: coordenadas para un nuevo cine que se pregunta sobre la caducidad de los viejos ordenamientos y la posibilidad de construir otra mirada.

Azar, cuerpos, tragedia

En el desenlace de *La ciénaga* de Lucrecia Martel, uno de los niños, Luciano, cae de una escalera y muere instantáneamente. La escena es una de las pocas que recurre a una retórica algo artificial si la comparamos con



la planificación fresca y singular del resto de la película. Tal vez la razón de este *amaneramiento* que se apodera del film, con sus trucos de escuela de cine, tenga su explicación en que intenta recuperar la compostura después de que la narración ha estallado, resolviendo de un solo golpe y abruptamente la diversidad de historias que estaban en juego. A diferencia del cine moderno que presentaba una historia y la desarrollaba (aun en sus variantes más transgresoras), el cine actual suele arrojar, desde el inicio, innumerables relatos potenciales de los cuales termina eligiendo uno o dos. Esto explica cierta errancia en las tramas y la sensación de que las películas pueden derivar hacia cualquiera de sus personajes. En *La ciénaga* todo parece girar, en un principio, alrededor de la relación entre Mecha (Graciela Borges) y Tali (Mercedes Morán), y entre Mumi, una de las hijas de Mecha, y la mucama. Después, la historia se orienta hacia José, hermano de Mumi, para finalmente desembocar en Luciano, el hijo de Tali que muere al caer de la escalera. La narración *elige* a uno de los personajes más "inocentes" de la historia y hace que el mal del azar se encarne en su cuerpo de siete años. Sin duda, la muerte de Luciano aparece anunciada de muchas maneras (trata de no respirar, le dicen "estás muerto" en un juego, se queda encerrado dentro del auto), pero ninguno de esos hechos explica una muerte que genera un vacío tan absurdo que hace desatinada o arbitraria toda interpretación.

En realidad, ni la inocencia ni el castigo importan, en la medida en que el azar —a diferencia de lo que sucede en la narración clásica— no está motivado sino que ingresa en la historia para hacerla añicos, con todo su desconuelo, su poder y su injustificación. La retórica (los planos de los cuartos

vacíos que suceden a la caída de Luciano) surge para reordenar algo que se presenta demasiado amenazante: no sólo arrasa a los personajes, también pone en peligro la forma misma de la película. Como si la mirada analítica que sostiene el film tratara de mantenerse en pie pese a saber que le asestaron un duro golpe: hay una zona en la narración que está fuera de todo control, hay una fuerza oscura e indefinida que tira a los personajes permanentemente hacia los pozos. Por eso, los cuerpos no pueden subir o enderezarse y las dos ascensiones más importantes que se realizan (la del chico en la escalera y la de la Virgen que se expresa como mancha en un tanque de agua) deben ceder ante esa fuerza tónica que hace que los cuerpos se arrastren, caigan, se acuesten o, simplemente, no puedan levantarse.

Una de las dificultades de la crítica con este film fue no poder atribuirle ninguna filiación. Algunos prefirieron repetir las palabras de la realizadora mientras otros recurrieron a lo que estaba más a mano: el cine de Torre Nilsson. Y si bien existen semejanzas en sus intentos de hacer cine de autor y en la creación de ceñidas situaciones claustrofóbicas que reproducen los conflictos sociales (además, claro, de la presencia de Graciela Borges), una diferencia fundamental radica en que el deseo y la caída, en Torre Nilsson, son consecuencia de una crisis psicológica en los personajes y de un crescendo dramático en el relato. En *La ciénaga*, el deseo nunca llega a ser transgresor y la caída se produce por descomposición o degradación. Basta comparar, por su asombrosa similitud temática, la escena de la muerte del chico en la escalera de *El secuestrador*, de 1958, con la de la película de Martel: aquella es el estallido del antagonismo de clase, ésta es obra del azar. Luciano no quiere ver

otra cosa, como los adolescentes de Nilsson, sino que se mueve intrigado por los ladridos de un perro. Los personajes de *La ciénaga* no tienen consuelo porque su drama está *más acá* de la realización del deseo.

Por supuesto que, dejando de lado sus afinidades con Nilsson, *La ciénaga* sí puede enmarcarse claramente en un estilo: se trata del naturalismo, con sus herencias dañinas, su médico protector, su alcoholismo desafortunado y su decadencia inevitable. Gilles Deleuze sostiene, en su libro sobre cine, que el naturalismo se reconoce por un *mundo originario*, de carácter informe, que resurge en todos los personajes con su borbotar de pulsiones elementales. Este mundo originario es "el conjunto que lo reúne todo, no en una organización, sino que hace converger todas las partes en un inmenso campo de basuras o en una ciénaga, y todas las pulsiones en una gran pulsión de muerte". Lo que aparece por todos lados, agrega Deleuze, es "una misma pulsión de parasitismo". La singularidad del naturalismo es que hace pasar esta pulsión por todos los espacios: en la película de Martel, el mundo informe de la ciénaga se infiltra en los medios civilizados de la pileta y de la cama de Mecha, creando un ambiente acuático en el que intentan moverse los personajes y que no deja de opacarse todo el tiempo. Esta opacidad de la transparencia afecta al agua pero también a los vidrios, los espejos, las nubes, el tanque de agua y su mancha, el río y su desagüe, la ducha y el mismo aire, convirtiéndolo en una capa pringosa y viscosa. En medio de un clima opresivo, los personajes se mueven como zombies sin poder interpretar nunca sus propias situaciones (crispación entre la obsesión analítica de la cámara y el parasitismo de los personajes), y lo que siempre queda trunco es su propio deseo en un mundo despojado del consuelo de la satisfacción sexual. Ya en la primera escena, es la indiferencia y no otra cosa lo que junta a los personajes que se encuentran en la terraza: ellos están ahí deambulando y arrastrados por las sillas. Ellos nunca pueden reconocer el espacio en el que viven como un mundo sujeto a interpretación y cambio. Están, por decirlo de alguna manera, flotando. Como los creyentes que se mueven en masa frente a las cámaras de televisión y el tanque de agua, la gran dificultad que tienen consiste en que confunden sus deseos con aquello que ven: hay una mancha y se creen que es la virgencita. Mumi ve a la mucama como a una hermana-novia; Tali, la fatalista, cree que las situaciones no pueden ser de otra manera; Mecha cree que el mundo termina en su televisor, su teléfono y el borde de su cama. Esa parece ser la ley de la ciénaga:

Imágenes

Las fotos pertenecen a las películas *Bolivia* de Adrián Caetano y *La ciénaga* de Lucrecia Martel.

quien desee salir de ella se hunde todavía más hondo y chapalea del modo más patético (algunos, como el padre, ni siquiera tienen fuerza para esto).

Sin embargo, hay algunos desplazamientos que si bien no marcan una salida del estado zombie, sí establecen un momento de abandono. Lo que pasa es que estos desplazamientos son casi imperceptibles, y por eso la crítica sostuvo, erróneamente, que la película tenía una estructura o una forma circular por comenzar y terminar en la pileta. En verdad no hay nada de eso: hacia el final, cuando la historia parece cerrarse sobre sí misma, se produce un pequeño salto o desplazamiento que de ninguna manera puede interpretarse como un retorno al comienzo. Si en la primera escena los personajes se comportan como zombies, en la última, otra de las hijas de Mecha, Verónica, logra separar, por primera vez, el mundo del deseo del mundo visual: "no vi nada", comenta sobre su peregrinación a la Virgen del tanque de agua. En las escenas de psicosis colectivas mostradas anteriormente por televisión, los personajes veían lo que deseaban ver. La frase de la adolescente es, por el contrario, la huella más fuerte que queda de la muerte de Luciano: cierta racionalidad asoma en las palabras de alguien que puede cuestionar la existencia de Dios o la fe, después de la inexplicable muerte del niño. Esta pequeña iluminación negativa no llega, de todos modos, a despejar lo intolerable y agobiante de una película que trata los conflictos culturales como fragmentos de naturaleza.

La última fiesta

Algo comparten dos películas tan diferentes como *Pizza, birra, faso* y *La ciénaga*: ambas utilizan los diálogos como bandas de sonido. Los diálogos no son sólo lo que los personajes se dicen sino una tonalidad, un ruido o una musicalidad que recorre transversalmente las historias. Apenas coinciden en este punto, las películas vuelven a separarse: la banda sonora de los diálogos en la película de Caetano-Stagnaro es el insulto crispado y rabioso de un grupo de jóvenes marginados que está afuera del mito burgués del lenguaje, esto es, de la palabra como moneda de intercambio útil (en Caetano-Stagnaro, las palabras no sirven para decir algo sino para llamar la atención). *La ciénaga*, en cambio, investiga todos los pliegues de la voz de la burguesía provinciana y sus matices delirantes de mando y sometimiento. El reverso de esta voz es el cuerpo casi silencioso de la mucama que arrastra el deseo de

Mumi, de Mecha y de José, sin entrar nunca en diálogo con ellos. En Mumi, el primer personaje que literalmente se hunde en la pileta-ciénaga, el deseo debe volcarse sobre su propia familia constituyendo una regresión, o debe concretarse en la figura de la mucama, transgrediendo todos los mandatos sociales. Pero Mumi no puede realizar este deseo no sólo porque nunca llega el momento de la transgresión sino porque acá se produce el segundo desplazamiento: la mucama es el único personaje que abandona el círculo aciago de la ciénaga, convirtiéndolo en un vórtice. Algo de la afección por los personajes populares que se les adjudicó a Caetano-Stagnaro puede pensarse también en el film de Martel: como si ellos pudieran entregarnos el secreto que los hizo salir del parasitismo y del consumo, aun cuando su destino no sea más dichoso que el de los demás.

Para observar sus conflictos, las dos películas ponen a los diversos actores sociales en el ámbito de la fiesta popular. Se trata de escenas clave que marcaron, así como lo hicieron las escenas de confesión en los ochenta, los films argentinos de la última década (incluso las más convencionales *Cenizas del paraíso*, *Esperando al mesías* o *Felicidades*). En *Pizza, birra, faso*, esto se produce en la escena más virtuosa del film, cuando la banda de amigos pretende entrar a la bailanta para robar. En esta secuencia, la cámara se mantiene distanciada y fría, al margen de las acciones que llevan adelante los pequeños ladrones. En su calidad de testigo, el ojo de la cámara asiste al acontecimiento como si la total autonomía de la fiesta pudiera prescindir de la mirada de extraños: la mirada que los representa es casi innecesaria, casi impudorosa. A tal punto llega la apuesta por la autonomía de esta cultura, que los relatos sólo pueden cerrarse por la intervención de una fuerza que viene de afuera: la policía como célula nómada del poder sedentario (irrupción que se produce tanto en *Pizza, birra, faso* como en *Bolivia*).

La separación entre mundo representado y modos de representación permite pensar el tipo de populismo que Stagnaro y Caetano ponen en escena. Por un lado, los personajes representados están adscriptos a esa dimensión de lo abyecto y el descarte; por el otro, los medios de representación están contaminados con las imágenes de consumo de los medios masivos. Se trata, como dice Silvia Schwarzböck refiriéndose a este tipo de cine, de que "la clase media suele representarse la vida marginal con la óptica de la sección policiales de los diarios y de los noticieros de la TV. Es decir, se imagina un universo más intenso que el propio, pero



donde no se puede vivir tranquilo, porque la muerte y el peligro están a la orden del día". Pero se hace necesario ampliar la afirmación de Schwarzböck: la proyección del peligro no es exclusiva de la "clase media" ya que este mismo lumpenaje (como lo muestra la escena en la que los muchachos de *Pizza, birra, faso* ven la película *Tarde de perros* por televisión) también se concibe a sí mismo desde ese lugar. Nos encontramos ante un *populismo mediático* que no siempre puede ver que ese mismo lumpenaje es una reproducción invertida, pero reproducción al fin, de ese poder dominante. Ésta es la paradoja estructurante de la tendencia nómada y amenaza su capacidad de resistencia: el actor-personaje de *Pizza, birra, faso* convirtiéndose en basurero de una tira televisiva. Sin duda, Caetano y Stagnaro rechazan algunas de las características más convencionales del populismo, como sus estilos dramáticos o esa suerte de recompensa simbólica moral o política que es la conclusión a la que el populismo siempre arriba ("en el populismo, el otro, que parecía no tener nada —señalan Grignon y Passeron—, termina teniendo todo o casi todo"). Aunque el carácter más o menos dinámico de esta paradoja todavía está por verse, la poética nómada, antes que retirarse a un denunciado alternativo, extrae su potencia de las tensiones contradictorias que son su punto de partida.

Lecturas

El conflicto entre creencia y deseo parece estar en el centro del próximo proyecto anunciado por Lucrecia Martel: la historia de una adolescente en un colegio de monjas. Las observaciones de Zygmunt Bauman pueden leerse en su libro *Liquid Modernity* (Cambridge, Polity Press, 2000) y las de Silvia Schwarzböck en su ensayo "Último tren a Constitución", publicado en la revista *El amante* (núm. 104). Las elaboraciones de Gilles Deleuze sobre el naturalismo en el cine se encuentran en *La imagen-movimiento (Estudios sobre cine 1)* (Barcelona, Paidós, 1984) y, en relación con la literatura, en "Zola y la grieta", incluido en su libro *Lógica del sentido* (Barcelona, Barral, 1970). La observación de Claude Grignon y Jean-Claude Passeron fue extraída de *Lo culto y lo popular. Miserabilismo y populismo en sociología y en literatura* (Buenos Aires, Nueva Visión, 1991).

En *La ciénaga*, las imágenes mediáticas también acompañan todo el tiempo a los personajes, aunque no es la contaminación sino la escisión permanente la que hace que la historia avance. En algunos planos, la imagen digital del noticiero sobre la aparición de la virgen desplaza totalmente a las imágenes del celuloide, pero esto no hace más que marcar una incompatibilidad o una diferencia: los procedimientos de la puesta en escena tratan de sustraerse, en todo momento, de las formas convencionales de representación mediática. De allí que mientras la escena del asalto en la película de Caetano y Stagnaro está filmada con el virtuosismo propio de una película norteamericana de super acción, la actitud de la cámara en *La ciénaga* parece la de quien asiste a una fiesta por primera vez: está nerviosa, desorientada, inquieta. Esta posición le permite mantener cierta negatividad, cierta mirada crítica y llena de sospecha, que está en tensión con la filmación nerviosa, casi en trance, que se mezcla con los grupos sociales que chocan a causa de la mucama. La fiesta no es el lugar de la subversión (como se la considera habitualmente) sino de la reafirmación de las mayores regresiones sociales: las mujeres como objeto de deseo y de agresión, la mirada machista paternal como motivo de encuentro y disputa, la violencia como modo de dirimir conflictos, el automatismo bailanero como supuesta expresión genuina.

En la película de Martel, los dominados son objeto de deseo y asco simultáneamente. Según la mitología que se forjan los patrones, los pobres comen bagres, no saben atender el teléfono, se cogen a los perros y desconocen las maneras civilizadas. Todo lo que, sublimado, se reproduce en la familia de Mecha. Los propietarios sostienen el mito de que los empleados les roban a los patrones, pero es Mumi quien termina quedándose con algo de la mucama. La alianza (o el amor) entre estos dos sectores, que su concurrencia a la misma fiesta parecía prometer y que fue el signo de la cultura argentina de los últimos años, es tan imposible como ficticio.

Cada una de las películas aquí citadas arroja sus propias líneas de resistencia, su propia poética cinematográfica. Antes que cualquier decisión, su primera ventaja está en que se rehúsan a reproducir los procedimientos y esquemas del cine argentino que les precedió. Estos realizadores, por lo menos, saben qué es lo que *no* tienen que hacer. En términos de afirmación de una poética, sus apuestas son todavía más tentativas o especulativas, sin por eso dejar de configurar verdaderos tratados de investigación del afuera, de sus bordes, de sus ruinas, de sus accidentes, de sus eventuales iluminaciones.

Doris Salcedo

Unland. The Orphan's Tunic

Atento a la controvertida genealogía de la posmodernidad, crítico de la nueva dialéctica entre memoria y olvido que define nuestra percepción del tiempo, Andreas Huyssen examina aquí una obra de la artista colombiana Doris Salcedo como posibilidad de un arte político encarnado en las huellas físicas del recuerdo íntimo.

Andreas Huyssen

*Un raro extravío
era palpable, casi como si
hubieras estado vivo.*

Paul Celan

La obra pertenece a una serie de esculturas llamada *Unland (Destierra)* (1997), exhibida por primera vez lejos de su lugar de origen en el New Museum de Nueva York en 1998. Si la tierra es el espacio de la vida y la cultura, de la comunidad y la nación, la "destierra" es su negación radical. En tanto neologismo poético, desdice implícitamente las promesas contenidas en su pariente semántico "utopía", el no-lugar de un futuro alternativo imaginado. Así, lejos de dar cuerpo a la imaginación de un mundo otro y mejor, la destierra es el reverso de la utopía, una tierra en la que incluso la vida "normal", con todas sus contradicciones, dolores y promesas, alegrías y miserias, se ha vuelto invivible. Como artista que trabaja en un país desgarrado por un ciclo de violencia y falta de ley que se autoperpetúa, Salcedo no deja dudas sobre la identidad de esa destierra que le sirve de melancólica inspiración. Es su tierra natal, Colombia.

Pero esta lectura del título de la obra no debería llevarnos a pensar en una práctica artística explícita y directa en términos po-

líticos; nada más lejos de la verdad. Con su sorpresiva e inquietante presencia visual y material, las esculturas de Salcedo capturan la imaginación del espectador de un modo que no se relaciona directamente con sus enigmáticos título y subtítulo, *Unland. The Orphan's Tunic (Destierra. La túnica del huérfano)*. A primera vista, cuando el espectador se acerca a lo que desde lejos parece una mesa común y corriente de superficie algo irregular, el efecto inquietante no se manifiesta. Llega tardíamente, *nachträglich*, como diría Freud. Se vuelve más intenso a medida que el espectador se compenetra con la obra. El poder silencioso aunque expresivo de la escultura crece poco a poco, depende de la duración, la contemplación sostenida, las asociaciones visuales, lingüísticas y políticas tramadas en un denso tejido de comprensión. La obra plantea la cuestión de la escultura en tanto objeto material de un modo nuevo que elude los controvertidos debates sobre abstracción vs. figuración, arte objetual vs. teatralización, arte de acción o arte de instalación.

Si del fluir del tiempo la escultura clásica captura un momento saliente o cristaliza una idea o una forma ideal, la escultura de la memoria de Salcedo sólo se despliega en el fluir del tiempo porque la temporalidad misma está incripta en la obra. Dramatiza sus materiales y sin embargo se aferra a una enfática noción de obra, objeto, escultura, en lugar de disolver la obra en *performance*. Corporiza una temporalidad expandida y, en tanto objeto, actúa el proceso de la memoria. *La túnica del huérfano* es un *objet trouvé*, mesa de cocina usada y abusada, residuo material y testigo. Después de un examen más minucioso, el objeto que a primera vista se presenta simple y modesto comienza a cobrar vida. Su complejidad surge tanto de lo que el espectador tiene delante como de lo que está ausente. Aquello que es *heimlich* y familiar, un mueble de uso diario, se transforma en *unheimlich*, siniestro, pero lo doméstico queda a la vez preservado y negado en lo *unheimlich*, del mismo modo que "tierra" lo está en el poema de Celan titulado "Destierra". Porque se advierte que lo que parecía una única mesa con superficies en desnivel está en realidad compuesto por dos mesas de diferente largo, ancho y altura, violentamente encajadas una en la otra: la más corta, un tanto más ancha y alta, de un brillo blancuzco y un gris luminoso; la más larga, de un marrón oscuro con marcas negras de uso prolongado. Las dos mesas están mutiladas. De allí donde chochan y se encastran, se han arrancado dos pares de patas internas.

A medida que la mirada del espectador recorre la superficie, el brillo blancuzco se revela como una capa de seda, la túnica, una delgada seda natural que cubre la superficie de la mesa extendiéndose sobre los cantos y

cubriendo las dos patas restantes. La seda es tan delgada que atrae el ojo hacia las grietas que asoman por debajo, las hendiduras entre las cinco tablas de madera que componen la superficie algo rústica de la mesa, y otras pequeñas grietas y ranuras atribuibles al uso anterior de la mesa. Entre las tablas centrales la seda se deshilacha, insinuando que quizá la mesa sigue extendiéndose y se pliega dentro de algunas de las grietas más pequeñas, como si estuviera creciendo dentro de ellas, adhiriéndose a las irregularidades de la mesa como una piel protectora. Examinar la superficie de la mesa es como observar la palma de una mano con sus líneas, pliegues y arrugas. El efecto es de cercanía, intimidad, y al mismo tiempo de una fragilidad y una vulnerabilidad que contrasta con la robustez de la mesa de madera. De pronto, la mesa parece no ser más que una huella, una huella muda. Pero una huella tan trabajada por la artista que adquiere un lenguaje poderoso. Un lenguaje que es estéticamente complejo sin ser estetizante, y sutilmente político sin apelar a un mensaje directo.

El trabajo de Salcedo sobre el carácter doméstico de la mesa de cocina que se ha vuelto siniestra no se limita a la psicología individual; tampoco se trata meramente de una estética negativa en el sentido adorniano o vanguardista de la distorsión y el extrañamiento. Por el contrario, lo que está en juego es la traducción artística consciente de una patología nacional de violencia en una escultura que articula dolor y desafío por medio del testimonio. La obra no está allí simplemente como objeto *en* el presente, por más que en gran medida sea parte *del* presente. Lleva al espectador a otro tiempo y a otro espacio que si bien están ausentes se encuentran



sutilmente inscriptos en la obra: el "raro extravío" de Celan que se hace "palpable". El arte de Doris Salcedo es un arte del testigo o, más precisamente, del artista como testigo secundario, un testigo de las vidas y las historias de vida de gente marcada para siempre por una experiencia violenta que no cesa de destruir la familia, la comunidad, la nación y, finalmente, el espíritu humano.

Desde hace unos años Salcedo recorre la tierra descubriendo y escuchando las historias de gente que ha presenciado la violencia gratuita y la ha sobrevivido, que ha perdido padres, hijos, amigos y vecinos a manos de la guerrilla, los narcotraficantes y los escuadrones militares de la muerte. *La túnica del huérfano*, según cuenta Salcedo, se basa en la historia de una niña de seis años criada en un orfanato, testigo del asesinato de su madre. Desde esa experiencia traumática, la niña usó día tras día un vestido que su madre le había hecho poco antes de morir: el vestido como marca de la memoria y signo del trauma. La historia nos obliga a considerar *La túnica del huérfano* literalmente, como índice de una muerte, una vida y un trauma, algo que efectivamente ocurrió en el mundo real. Al mismo tiempo, el "vestido" se traduce como "túnica", convirtiéndose en metáfora de la pérdida y el dolor de un niño. Una marca de identidad indeleble.

La textura de esta dimensión metafórica se ve sometida luego a otra operación. Por medio de un implícito *Engführung*, la elección de la palabra "túnica" apunta a otro poema de Celan, un poema sin título de *Lichtzwang* (*Compulsión de luz*), también huérfano por así decirlo.

*La noche lo llevó en ancas, había vuelto en sí,
la túnica del huérfano por bandera,*

*ya no perdería la senda,
lo llevaba sin desvíos-*

*Es, es como si colgaran naranjas del ligustro,
como si el jinete nada tuviese puesto
más que
la primera
piel
secretamente moteada
con marcas de nacimiento.*





Imágenes

Unland, *The Orphan's Tunic* (1997, 80 x 245 x 98 cm) pertenece a la colección Fundació La Caixa, Barcelona, y fue exhibida por primera vez en el New Museum de New York en 1998.

El poema se filtra en la obra de Salcedo a través del subtítulo de la escultura y establece un lazo entre túnica y piel, o entre vestido y cuerpo, que resulta central para la transposición material y estética de acontecimiento, idea y concepto en la obra terminada. Investigación documental, poesía y materiales se funden en la escultura que se sustenta tanto en la dimensión temporal como en la presencia espacial.

Este efecto temporal y espacial doble se amplifica cuando al mirar la obra aún más de cerca se advierten miles de minúsculos agujeros, separados entre sí por apenas 3 o 6 mm, atravesados por pelo humano que se hunde en la madera para volver luego a la superficie. Si la seda está marcada desde abajo por las irregularidades y las grietas naturales de la superficie de la madera, está marcada desde arriba por cientos de pelos que parecen pequeñas marcas hechas a lápiz, pero que en realidad mantienen la túnica adherida a la mesa. Es como mirar el reverso de una mano y ver el fino vello que crece en la piel.

Si la túnica es como una piel *—la primera/piel/ secretamente moteada/ con marcas de nacimiento—*, la mesa adquiere una presencia metafórica como cuerpo, ya no de un individuo, sino de una comunidad huérfana, despojada de su vida normal. Exhibida como escultura de la memoria lejos de su tierra de origen, en la escena artística internacional, la obra se muestra huérfana y sin hogar en los espacios que ahora ocupa.

¿Cómo entender esta combinación de pelo humano y madera? Ambos son residuos materiales de organismos antes vivos detenidos en su crecimiento. La obra juega claramente con el contraste: el pelo frágil, delgado, vulnerable, con reminiscencias de las famosas parvas de pelo que hemos visto en las fotografías del Holocausto y que de esta forma remite ya no a la vida sino a la muerte. Por otra parte, la madera de la mesa: sólida, robusta, una garantía de estabilidad. Pero así como el pelo ha sido cortado, las mesas han sido mutiladas. De las muchas mutilaciones, no es la menor los miles de agujeros taladrados en la superficie con una mecha de 0,4 mm para que se pudiera coser el pelo. De sólo pensar en esta ardua tarea quedamos sin aliento. Qué labor absurda, coser una superficie de madera con pelo, cantidades de

pelo. ¿Pero es absurda? ¿O quizás es también un acto de reparación? Si la mesa representa la comunidad, la familia, la vida en su extensión temporal, coser la superficie de la mesa con pelo, huella inorgánica de un cuerpo humano de la víctima de la violencia, es como hilvanar el dolor y su recuerdo en la superficie de la historia.

Pero la parte más sorprendente de la escultura es quizás la gruesa franja de pelo que parece estar tejida sobre la mesa justo en el umbral entre la túnica de seda y la superficie desnuda de la mesa marrón. Aquí, la túnica parece estar cosida y sujeta por el pelo, asegurada en su lugar: pelo, piel, textura, cuerpo, todo se une densamente en esta parte de la escultura. Esto sucede cerca del lugar de encastramiento de las mesas, donde se han arrancado las cuatro patas, el umbral que hace que la estructura de la mesa parezca vulnerable. Si se ejerciera presión allí desde arriba, todo podría derrumbarse. Y precisamente ese umbral delgado parece fortalecerse con la franja de pelo densamente tejido de uno a otro extremo de la mesa, hasta la cara inferior. Esta textura, cada vez más gruesa, indica por un lado el borde de la túnica y, por otro, el límite de la yerma superficie marrón. El pelo parece aquí el elemento fuerte mientras que la mesa parece vulnerable, una inversión imaginativa de la naturaleza básica de los materiales.

Por absurdo que el proyecto de coser pelo en la madera pueda parecer, hay allí un desafío: desafío a la implacabilidad de la madera pero también al absurdo y sinsentido de la violencia en Colombia.

Como todas las obras de Salcedo, *La túnica del huérfano* trata de la memoria, una memoria al borde del abismo. Y trata de la memoria en sentido literal, a la vez contenido de recuerdos específicos de actos violentos, proceso y estructura del recuerdo en el momento en que la obra entabla un diálogo con el espectador. Y trata de la memoria en un sentido espacial, aproximándose, nunca llegando del todo, obligando al espectador a reconstruir algo que permanece esquivo, ausente: la muerte violenta de la madre que dejó a la niña huérfana y la orfandad sólo presente en esa túnica residual que ahora se limita a amortajar parte de la mesa. Por siempre ausentes permanecerán los hechos comunitarios o familiares que sucedieron alrededor de esta mesa, las sillas, el pueblo, la comida y la bebida allí servidas. Si el pueblo, particularmente el indígena, pertenece a la tierra, como sugiere Salcedo en una de sus poco frecuentes entrevistas, entonces *Destierra* marca la ausencia del pueblo en el espacio comunitario. Pero es



Doris Salcedo (Bogotá, 1958) vive y trabaja en Colombia.

Andreas Huyssen (Düsseldorf, 1942) enseña literatura comparada en la Universidad de Columbia, Nueva York. Es co-fundador de la revista *New German Critique* y autor de dos colecciones de ensayos, *After the Great Divide: Modernism, Mass Culture, Postmodernism*, y *Twilight Memories: Marking Time in a Culture of Amnesia*, de próxima publicación en español (en Adriana Hidalgo y Fondo de Cultura Económica, respectivamente).

Este ensayo fue especialmente cedido a milpalabras por el autor.

una ausencia forzada, alcanzada mediante la muerte y el desplazamiento.

Si *Destierra. La túnica del huérfano* se entiende como escultura de la memoria, surge inevitablemente la pregunta: ¿qué hay de la esperanza, qué de la redención? ¿Y qué tipo de política de la memoria, si es que existe alguna, implica la práctica artística de Salcedo? La obra desafía claramente cualquier política de redención y propone entender el desafío en un sentido todavía más amplio: en primer lugar, desafío a cualquier representación directa de una violencia a la que sería demasiado legitimador calificar de política; en segundo lugar, desafío a la cada vez más espectacularizada cultura de la memoria con su obsesión por los espacios públicos y los monumentos de conmemoración. Salcedo sabe en qué medida la estetización o el comentario político directo convierte a los monumentos públicos y los espacios conmemorativos en cifras del olvido. Su obra no confía en los mecanismos públicos de la memoria pero al mismo tiempo desea nutrirla desesperadamente. He aquí la mínima esperanza que la obra sugiere. Antes forma escultórica que monumento, se dirige al individuo, inscribe su mensaje complejo y conmueve al espectador con el recuerdo de una imagen poderosa. Sabemos, sin embargo, que la realidad de la violencia no cesa. No se vislumbra fin para ese ciclo de violencia que en Colombia se realimenta, como Cronos devorando a sus propios hijos en el mito griego.

En virtud del uso de materiales y objetos cotidianos, finalmente, Salcedo reta (y hasta se diría que conjura) la amenaza constante de la estetización. Y sin embargo, aunque no nos arrobe de placer estético, *Destierra. La túnica del huérfano* nos captura con su intensa belleza. Como otras obras que logran articular con eficacia un trauma histórico con materiales y medios únicos, la escultura de Salcedo pone al espectador al borde de un abismo apenas velado por la belleza de la pieza misma. El velo, con todo, es indispensable para que podamos enfrentarnos cara a cara con el trauma y podamos ser testigos de una historia que no debemos ignorar.

Traducción de Paula Porróni.

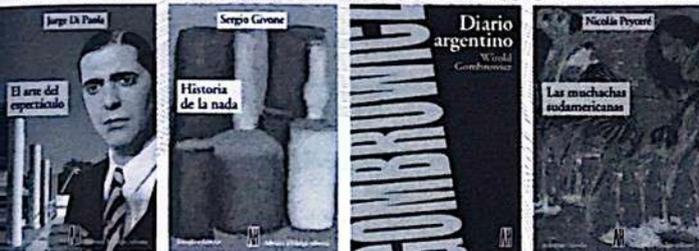
Narrativa Ensayo
Poesía Cine
Narrativa Ensayo
Poesía Cine
Narrativa Ensayo
Poesía Cine

Simurg 

Narrativa - Ensayo
Poesía - Cine

Tel. 4982-8949
simurg@sion.com

NOVEDADES DE ADRIANA HIDALGO EDITORA



Jorge Di Paola, *El arte del espectáculo* - Sergio Givone, *Historia de la nada*
Witold Gombrowicz, *Diario Argentino* - Nicolás Peyceré, *Las muchachas sudamericanas* - Stewart Spencer, *El mundo de Wagner* - Leónidas Lamborghini, *Carroña última forma*

De próxima aparición,

un libro clave de **Andreas Huyssen**

Después de la gran ruptura:

Modernismo, cultura de masas, posmodernismo

EN TODAS LAS LIBRERÍAS



C
A
F
E

El Puente
DIE BRÜCKE

K
A
F
F
E

Presentación de Libros
Eventos
Muestras

Un lugar para el
encuentro

PUAN 511

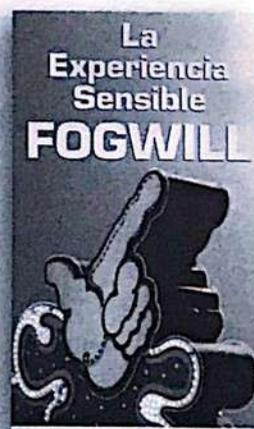


libros

GAMBITO
DE ALFIL

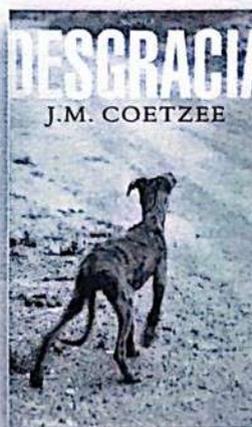
José Bonifacio 1402 - 4432-1304

LITERATURA MONDADORI

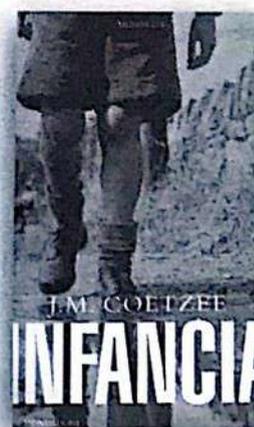


La Experiencia Sensible
Fogwill

PREMIO BOOKER
1999



Desgracia
J.M. Coetzee



Infancia
J.M. Coetzee

Y también

César Aira, *La mendiga* - Hebe Uhart, *Mudanzas* - Graciela Montes,
El umbral - David Foster Wallace, *La niña del pelo raro* - Dylan Thomas,
Relatos completos - P. Souvestre y M. Allain, *Fantomas* -
Lázaro Covadlo, *Animalitos de Dios* - Tristan Egolf, *El amo del coral* -
Michelangelo Antonioni, *Más allá de las nubes* -
Chet Baker, *Como si tuviera alas*



grijalbo mondadori

Librería

Biblos

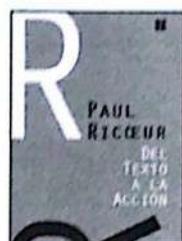
Filosofía, literatura, educación, historia, antropología, arte

Puán 378, Buenos Aires - CP (1406) Tel-Fax: 4432-8828 e-mail: biblos@arnet.com.ar

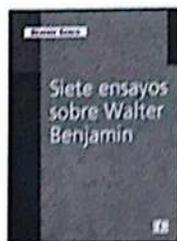
Fondo de Cultura Económica



101 experiencias de filosofía cotidiana
Roger-Pol Droit
232 pp. \$ 13.-



Del texto a la acción
Paul Ricoeur
232 pp. \$ 25.-



Siete ensayos sobre Walter Benjamin
Beatriz Sarlo
96 pp. \$ 7.-



La modernidad desbordada
Arjun Appadurai
240 pp. \$ 19.-



Figuras de lo pensable
Cornelius Castoriadis
304 pp. \$ 19.-



Defender la sociedad
Michel Foucault
288 pp. \$ 24.-

PUNTO DE VISTA

Punto de Vista abrió su sitio en Internet: BazarAmericano.com

Con toda la información sobre la revista (últimos números, números agotados digitalizados, galería de ilustradores, índices, etc., etc.), artículos que nunca salieron en la revista y espacios de diálogo y controversia.

Y salió el número 70, agosto de 2000

Argentina 2001: ya nada será igual

Ciudad, memoria, política. Intelectuales: expertos, profetas y moralistas

Borges / Actualidad de la sociología / Debate sobre historia argentina

Escriben: Sarlo, Vezzetti, Gorelik, Dupuy, Giordano, Blanco, Sabato

DIARIO DE POESÍA

Nº 58 / Invierno 2001

Correspondencia Celan-Lestrango / Jacques Derrida sobre Celan / Entrevista al poeta chileno Armando Uribe Arce / Joaquín Torres García: Elogio de la razón (ensayo ilustrado) / Inéditos de Susana Thénon

**SUSCRIPCIONES: (4 números, 1 año)
US\$ 40**

CHEQUES A LA ORDEN DE DANIEL SAMOILOVICH
Corrientes 1312, 8º (1043) Buenos Aires

El Salvador 5665, 1414 - Buenos Aires, Argentina
Telefax: (011) 4771-8977 - Email: fondo@fce.com.ar



Tres respuestas sin preguntas

También para la literatura el presente es volátil. Pero no tan volátil como parecen desearlo el vértigo de las novedades editoriales y su banal reinado de lo efímero. Las notas que siguen intentan detenerse en el presente de la literatura argentina más que en sus novedades, para esbozar un cuadro de situación acerca del modo en que hoy se escriben y se leen nuestras ficciones narrativas.

Martín Kohan

En tiempos de entusiasmo y prosperidad literaria, la pregunta de para qué escribir puede llevar a conclusiones estimulantes (incluso cuando se trate de visiones contrapuestas; por ejemplo: la autosuficiencia de una finalidad sin fin a lo Kant, o la audacia del compromiso del escritor a lo Sartre). En tiempos de más desaliento, en cambio, lo mejor es prescindir de una pregunta de esa índole (evitarla puede ser, inclusive, una condición necesaria para seguir escribiendo).

La omisión estratégica de la pregunta no impide, sin embargo, que perduren las respuestas que la contestarían. Esas respuestas se instalan socialmente con la densidad de las ideologías literarias, y con la seguridad que tiene todo aquel que contesta a una pregunta que nadie le ha formulado. Las respuestas a la pregunta de para qué escribir, aun cuando nadie vaya a hacer tal pregunta, organizan una manera de entender la literatura, y por lo tanto las formas de articulación de la escritura y la lectura, y las formas de circulación de los libros.

Tres de esas respuestas, falsas pero significativas, parecen presidir hoy la dicha y la desdicha de la literatura argentina. Esas tres respuestas, que son tres trampas, a una pregunta

que ya no precisa ser dicha, serían las siguientes: que hay que escribir para entretener a los lectores, que hay que escribir para que los lectores compren, que hay que escribir para que los lectores entiendan. Estas tres postulaciones que empantanar, no la escritura de la narrativa argentina actual, pero sí su circulación y su valoración, son, de alguna manera, callejones sin salida. Sólo que, como ha dicho Augusto Roa Bastos, ante los callejones sin salida, la única salida es el callejón.

1. Escribir para entretener a los lectores

En otro tiempo tuvo vigencia una dicotomía que enfrentaba, con la tajante nitidez que es propia de las dicotomías, la esfera de eso que solía llamarse "alta cultura" con la esfera del mero entretenimiento. Tal dicotomía cayó en desuso, seguramente a causa de la exitosa presunción de que todas las dicotomías —y no solamente algunas de ellas— son reductivas y empobrecedoras, y del corolario de esa presunción: una ideología de la moderación que, frente a toda postulación asertiva, matiza: "no es tan así". Luego no faltaron pruebas

que sirvieran para demostrar que muchas "grandes novelas", por ejemplo, habían cumplido en su hora funciones de entretenimiento, o que la literatura dialogaba muy a menudo con géneros considerados menores y destinados principalmente a la mera diversión. De esos ejemplos, irrefutables en tanto que hechos, se extrajeron conclusiones no tan irrefutables (pero tal vez más refutables que refutadas). De la función se coligió la identidad, y del diálogo, la homologación. Así, la idea de que la literatura debe ante todo entretener al lector ha llegado a convertirse en un verdadero mandato para los escritores. Es raro que una cita de Horacio, aquella de que el arte tiene que educar y deleitar, falte en estos planteos, tomada probablemente de una de esas agendas que encabezan las actividades del día con alguna gran frase de algún gran hombre.

La literatura argentina actual es objeto frecuente de esta clase de consideraciones. El entretenimiento, elevado a la condición de principio literario y de mandato para la escritura, se convierte a su vez en un reproche para los escritores argentinos que no consiguen un gran éxito de público (es decir, para casi todos los escritores argentinos). Cada uno de esos escritores podría expresar su amarga queja al modo del que ahora es presidente, y clamar: "Dicen que soy aburrido". Se presume que los lectores, al igual que las chicas, sólo quieren divertirse; y las desdichas que actualmente aquejan a buena parte de la literatura argentina por su desencuentro con esos lectores pasan a verse como una especie de castigo (no necesariamente divino) por no haber cumplido con el mandato de, ante todo, entretener. El entretenimiento se ve así consagrado, ya no como una caída o una concesión, según pasaba en otro tiempo, sino como una aspiración triunfal.

Una circunstancia —infeliz pese a todo— vino a alterar este estado de cosas en los últimos tiempos. Es a nuestro Ministro Plenipotenciario, Domingo Cavallo, a quien le debemos dicha alteración. Abogado, como es habitual, a establecer nuevas cargas impositivas, Cavallo orientó sus fauces cebadas hacia las actividades que, en su clasificación contable, ingresaban en el rubro "entretenimiento". Evidentemente, la fugacidad del paso de su antecesor en el cargo daba todavía su alerta respecto de la inconveniencia de presentar medidas que parecieran ir en contra de la educación y de la cultura. Pero ninguna advertencia había respecto del entretenimiento, al que no por nada se califica como industria.

Ocurrió, sin embargo, que, en consideración del Ministro Plenipotenciario, el rubro entretenimiento incluye al cine, al teatro y, a poco de pensarlo, también a los libros. Hay algo en este razonamiento falso que no es, pese a todo, completamente falso. Cavallo puso al cine, al teatro y a los libros del lado del entretenimiento, y no de la cultura, y así la industria del entretenimiento vino a cobrarse (en el sentido literal de la palabra) lo suyo. El impacto resultó tan implacable y tan brutal como el propio cobro de impuestos. Lo curioso es que no proviniera de algún teórico como Theodor Adorno o como Guy Débord, para quienes la industria cultural o la sociedad del espectáculo constituían una distorsión repudiable desde todo punto de vista. En este caso no: en este caso son las propias reglas que regulan la compra-venta de bienes de consumo, con Domingo Cavallo como su gran gestor y representante, las que vienen a advertir que la pertenencia, tantas veces celebrada, a la industria del entretenimiento puede llegar a costar (otra vez, literalmente) demasiado cara. La avidez del

recaudador sirve, por esta vez, de escarmentamiento suficiente: la cultura se separa con decisión de la industria del entretenimiento, hace visible esa separación, y se repliega en un ámbito donde rijan otros valores y pueda ponerse a salvo de la lógica implacable de la industria y del mercado. Algo que, desde hace mucho, recomendaban críticos como Theodor Adorno y Guy Débord.

2. Escribir para que los lectores compren

Como se recordará, la cuestión de la literatura y el mercado animó (y por momentos, desanimó) los debates literarios argentinos en la segunda mitad de los años ochenta y en los principios de los años noventa. De un lado estaban los que escribían "para el mercado" y del otro los que escribían "contra el mercado" (o, por lo menos, con prescindencia de él). En tales términos, a veces vehementes y a veces conciliadores, la literatura argentina se planteaba y discutía qué debía hacer con el mercado. Sólo que, antes de que alcanzara a resolver semejante dilema, el mercado supo qué hacer con la literatura argentina: se desentendió de ella. Por ese motivo, y no por algún tipo de resolución en el interior del campo literario, el debate se volvió innecesario y repentinamente anacrónico. Poco importaba ya que la literatura argentina renunciara o no al mercado, puesto que el mercado había renunciado ya a la literatura argentina (se trata, como se comprenderá, de una generalización que, en tanto que tal, admite excepciones). Por eso puede decirse, una década después, que la literatura argentina se ha visto liberada del mercado o se ha visto despojada del mercado (cada uno elige la opción adecuada a su manera de ver las cosas). (Liberada o

despojada del mercado, aunque no de Cavallo, porque el problema que quiere resolver Cavallo es precisamente ése: cómo seguir cobrando impuestos al consumo, cuando el consumo no hace más que decrecer.)

Vale recordar que el surgimiento y el afianzamiento del mercado funcionó en Europa, en su correspondiente momento histórico, como un factor liberador para los artistas. Los liberaba, de hecho, de los condicionamientos, en principio más estrictos, del mecenazgo. Más adelante, por supuesto, se planteó el problema de que también el mercado tenía sus condicionamientos, y un nuevo ideal de autonomía estética tuvo que formularse. De todas formas, si en un momento determinado existió algo así como un progreso histórico para la autonomización del arte, se basó en el paso del mecenazgo al libre mercado.

El hecho de que la literatura argentina, dicho con algo de exageración, pero no tanta, hoy se haya quedado en gran parte sin mercado, pudo contribuir a que los escritores se desentendieran de las exigencias y las imposiciones ajenas a sus propias decisiones estéticas, formales y temáticas. Sólo que se ha tratado, no tanto de una liquidación superadora de las determinaciones de la oferta y la demanda, como de una triste regresión. En la medida en que el mercado, como se suele decir, "se achica", la literatura retrocede hacia algunas formas más o menos modificadas de la protección de los Mecenas. Los Mecenas de la literatura argentina no suplen al mercado, pero para un buen número de escritores que comienzan son casi su única puerta de ingreso. Los premios literarios (donde el Estado, una empresa, una fundación o una editorial otorgan su protección económica) o la publicación de libros autofinanciados (donde el escritor se convierte en un Mecenas de



sí mismo) no son una novedad. Lo que sí es una novedad es que hayan llegado a convertirse en la vía casi exclusiva para acceder a la publicación.

El Mecenazgo tiene el poder de situar a un escritor en el mercado. Pero luego ya no tiene el poder de retirarlo. Ésa es la lección que aprendió Amalia Lacroze de Fortabat, premiando y "despremiando" a Federico Andahaz: que el poder del dinero, aplicado a la literatura, puede llegar a ser más fuerte incluso que el que tiene el dinero. En estos perversos términos, que la entregan al poder del dinero sin ni siquiera la mediación de un mercado, la literatura argentina (sobre todo eso que se conoce como nueva literatura argentina o joven literatura argentina) encuentra sus posibilidades tanto como sus imposibilidades.

3. Escribir para que los lectores entiendan

Es conocido que Bertolt Brecht tenía sobre su mesa de trabajo la imagen de un burro, y junto a esa imagen un letrero que alertaba al escritor: también él tiene que entender. Si bien esta consigna contiene, apenas disimulado, un sensible desprecio por los sectores populares (y si no, ¿por qué habría de ser nada menos que un burro la medida de la comprensión buscada?), lo cierto es que a Brecht lo alentaba una sostenida confianza en que incluso los receptores menos preparados estaban en condiciones de entender aun las formas más innovadoras de las obras de arte.

Sin dudas bajo la influencia de Brecht, Walter Benjamin exhibió también una notoria confianza en las posibilidades del público común. Una de las más enfáticas expresiones de esta confianza fue su entusiasmo por la perspectiva de que, en una sociedad liberada, cualquier receptor podría convertirse en un productor: que podría cruzar ese límite impuesto, en última instancia, por la división del trabajo, tomar la pluma y transformarse de lector en escritor.

Estos dos enfoques, que forman parte del amplio espectro de teorías progresistas acerca de la literatura, han encontrado una consumación distorsionada, casi paródica a fuerza de degradación, en la regresión social que padece actualmente la literatura argentina. El burro de Brecht y el lector de Benjamin han llegado a

Imágenes

Las obras que acompañan este artículo —ambas sin título— son del artista argentino Alberto Greco y fueron tomadas del catálogo de la gran retrospectiva que el Instituto Valenciano de Arte Moderno organizó entre febrero y abril de 1992.

combinarse extrañamente: ahora es el burro el que ha tomado la pluma. Ciertamente, Brecht no pensaba que un escritor debiese simplificar sus obras (precisamente porque confiaba en la capacidad de comprensión de los receptores). Y Benjamin no pensaba que la posibilidad de que cada lector se convirtiera en un escritor fuese cosa que dependiese del puro voluntarismo de la iniciativa individual.

La distorsión comienza con el mandato de escribir más simple, siempre más simple, más fácil, más accesible, más transparente, más directo, para que incluso los burros puedan entender. Este mandato (que no es exactamente el de Brecht, y al que Brecht se habría opuesto) encontró a su vez, en nuestras letras por lo menos, dos coartadas bastante recurrentes: la primera, una escritura coloquial, "amena" a fuerza de informalidad; la segunda, una literatura entregada al registro inmediato de lo cotidiano, con un tono más bien cercano a la anécdota (nuevamente: a las anécdotas entretenidas). (De la conjunción de estas dos coartadas, más el agregado de dos o tres próceres y alguna que otra heroína, surgió la moda de novelas históricas que actualmente aqueja a la literatura argentina).

Quienes advierten que la literatura —sin ser por eso tortuosa— les plantea una serie de problemas a los que la escriben, podrían llegar hasta a envidiar la feliz liviandad con que encaran sus textos aquellos a quienes las dos coartadas recién descriptas les alivian la conciencia (la conciencia literaria, por lo menos). Hay que ver con qué despreocupación se entregan a la inmediatez de la coloquialidad, sin considerar que la transposición de la oralidad a la escritura literaria demanda un proceso medianamente complejo (algo que se entiende leyendo atentamente, no digamos ya las novelas de Manuel Puig, sino incluso las novelas de Osvaldo Soriano). De igual manera se entregan a la inmediatez de la crónica cotidiana, sin considerar que también la representación realista de la realidad más próxima exige, si de literatura se trata, una mediación.

Así se escriben cantidades de libros que, en efecto, todo el mundo (incluido el burro de Brecht, e incluidos otros burros que no fueran los de Brecht) pueden comprender sin esfuerzo alguno. Pero dadas estas condiciones (y ésta es la literatura que hoy en nuestro país más fácilmente se publica y se difunde), no se tarda en dar el paso siguiente: son libros que cualquiera puede comprender, pero también que cualquiera puede escribir. Es en este punto exactamente donde la imagen de Bertolt Brecht se cruza con la utopía de Walter Benjamin (con eso que en Benjamin era una utopía, y aquí es exactamente lo contrario). Como suele decir Ricardo Piglia, a partir precisamente de los artículos de Benjamin

acerca de la narración, todo el mundo sabe contar una historia. Todo el mundo llega a la noche a su casa y, mal o bien, cuenta qué es lo que le pasó durante el día. Es evidente que les basta con la adquisición escolar de la lectoescritura (un logro que se alcanza por lo general entre los seis y los siete años de edad) para poner todo eso por escrito. En un sistema literario que consagra —en nombre de la frescura— la coloquialidad más elemental, que consagra —en nombre del contar historias— el anecdótico más fútil, y que consagra —en nombre de la sencillez— una escritura tan plana que todo lo aplana, basta con disponer de ganas y de un poco de tiempo para convertir esa capacidad de narrar, que es universal, en la competencia socialmente exigida para ser considerado un escritor.

La promesa demagógica: usted puede comprenderlo, derivó en otra promesa, no menos demagógica: también usted puede hacerlo. Y no deja de ser cierto que puede hacerlo (porque no se trata de una promesa incumplida, aunque se trate de una promesa demagógica). Se explica así, al menos en parte, una situación paradójica de la narrativa argentina actual, difícil de explicar en principio: que es

una literatura que pena por la falta de lectores, pero que a cambio hace gala de una ostensible abundancia de escritores. El número de manuscritos presentados a los concursos del mecenazgo, y esto es algo sabido, superan en mucho el promedio de lectores con que cuentan la mayor parte de los libros de narrativa argentina (especialmente los que son buenos). Pretender que ese desencuentro se supere con la reiteración del mandato de escribir más sencillito implica volver al punto de origen de este estado de cosas, y por lo tanto, implica una ratificación de la situación existente.

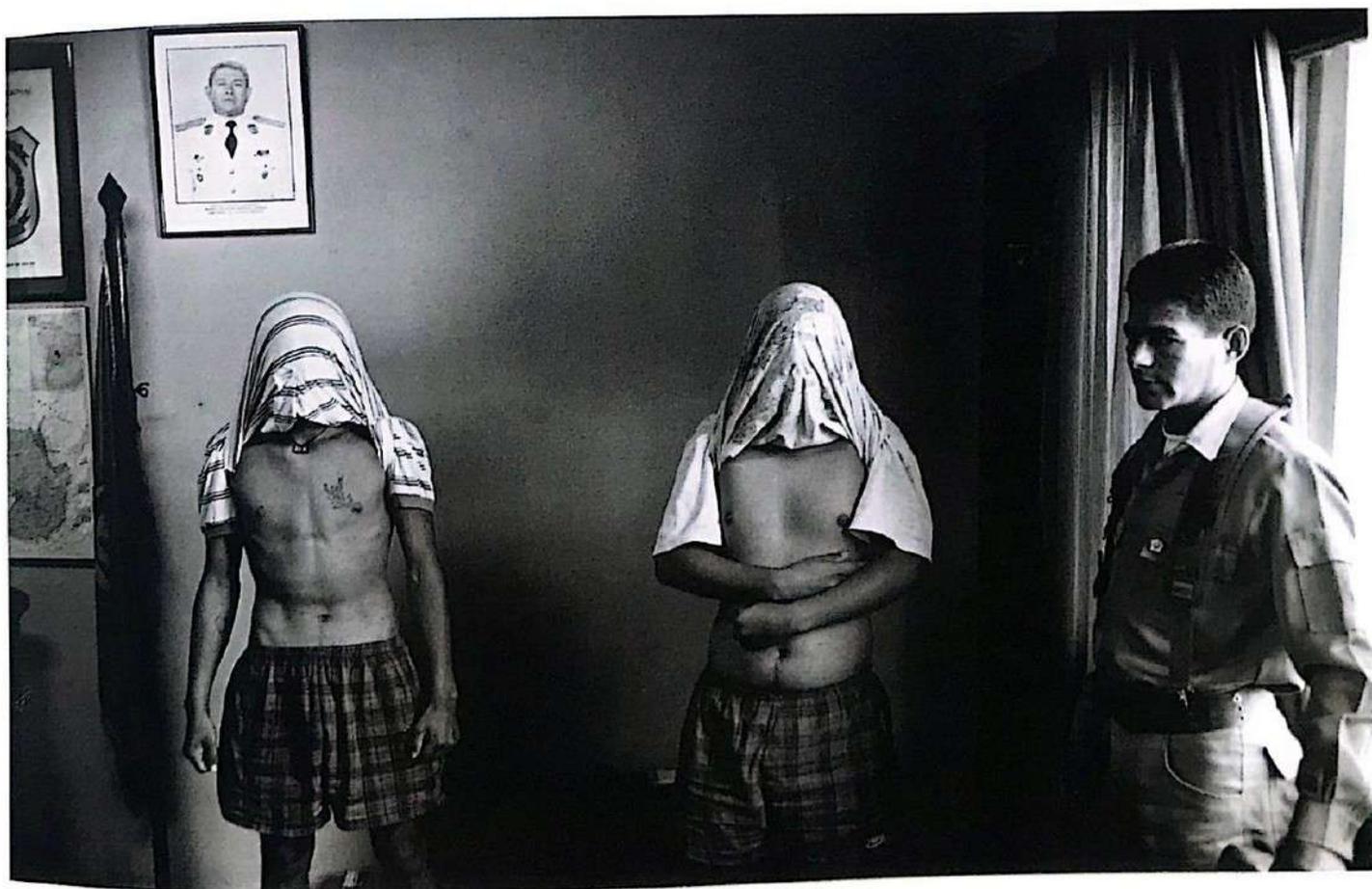
Cuando Cavallo comprenda la fatalidad de esta situación, tendrá seguramente la idea de implementar un impuesto, no para los libros que se venden, sino para los libros que se escriben. Una idea que resulta, bajo todo punto de vista, aberrante. Aunque tal vez eso pudiese ayudar a mejorar la economía del país, y quizás —mejor no pensarlo— hasta pudiese ayudar a mejorar su literatura.

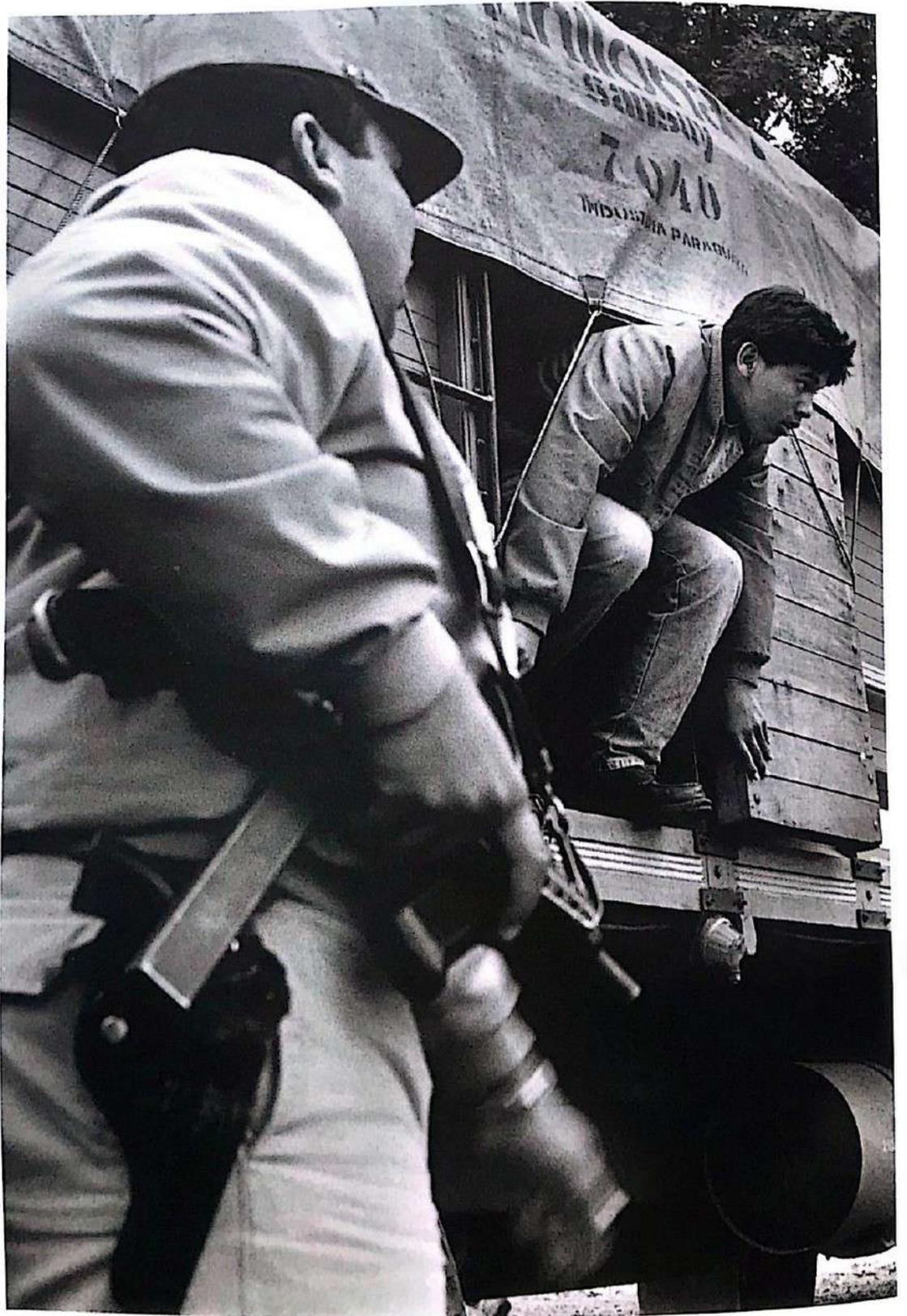


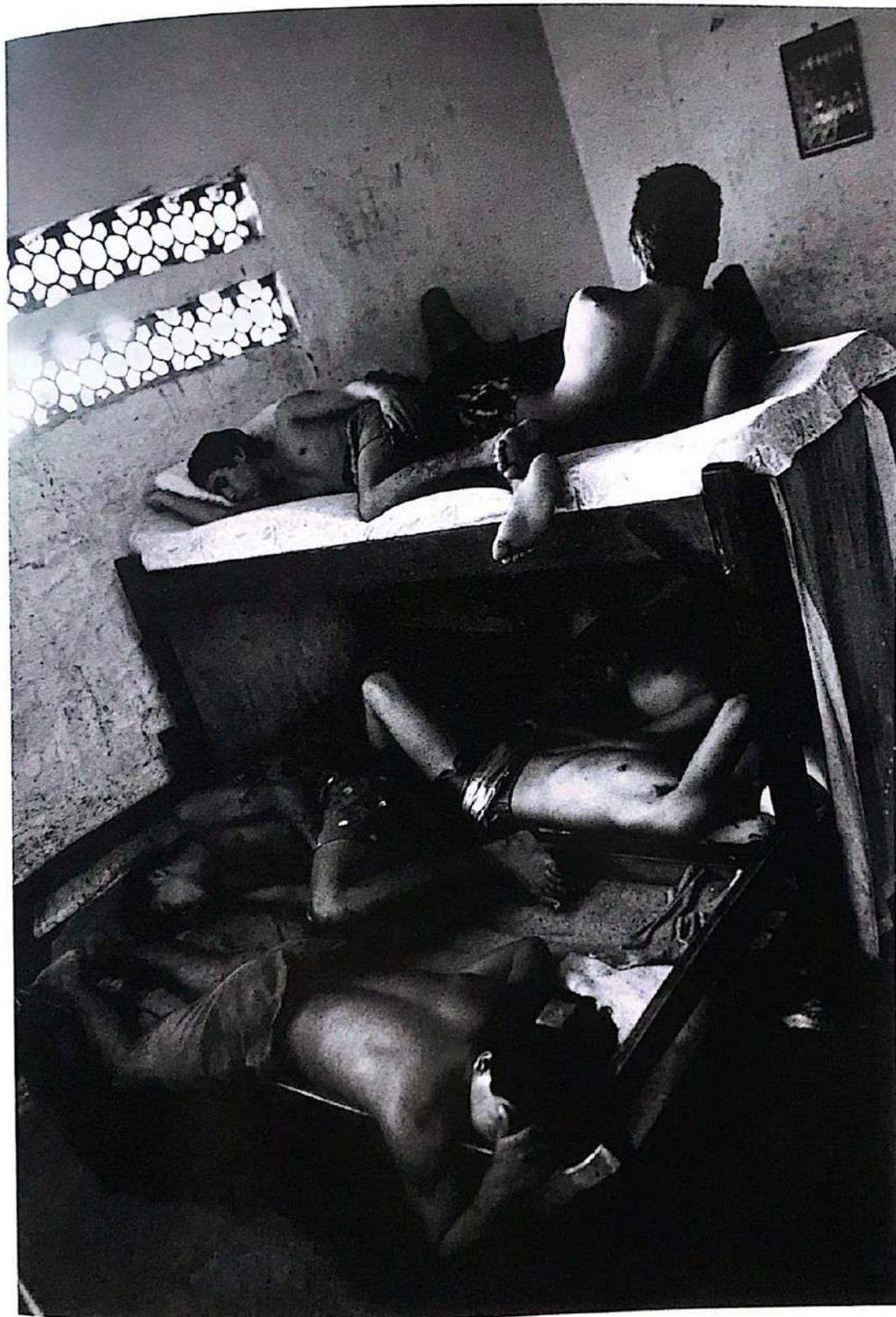
El embudo

El siguiente ensayo fotográfico forma parte de un trabajo mayor sobre la cárcel de menores "Panchito López" de Asunción, Paraguay, realizado entre 1990 y 1997.

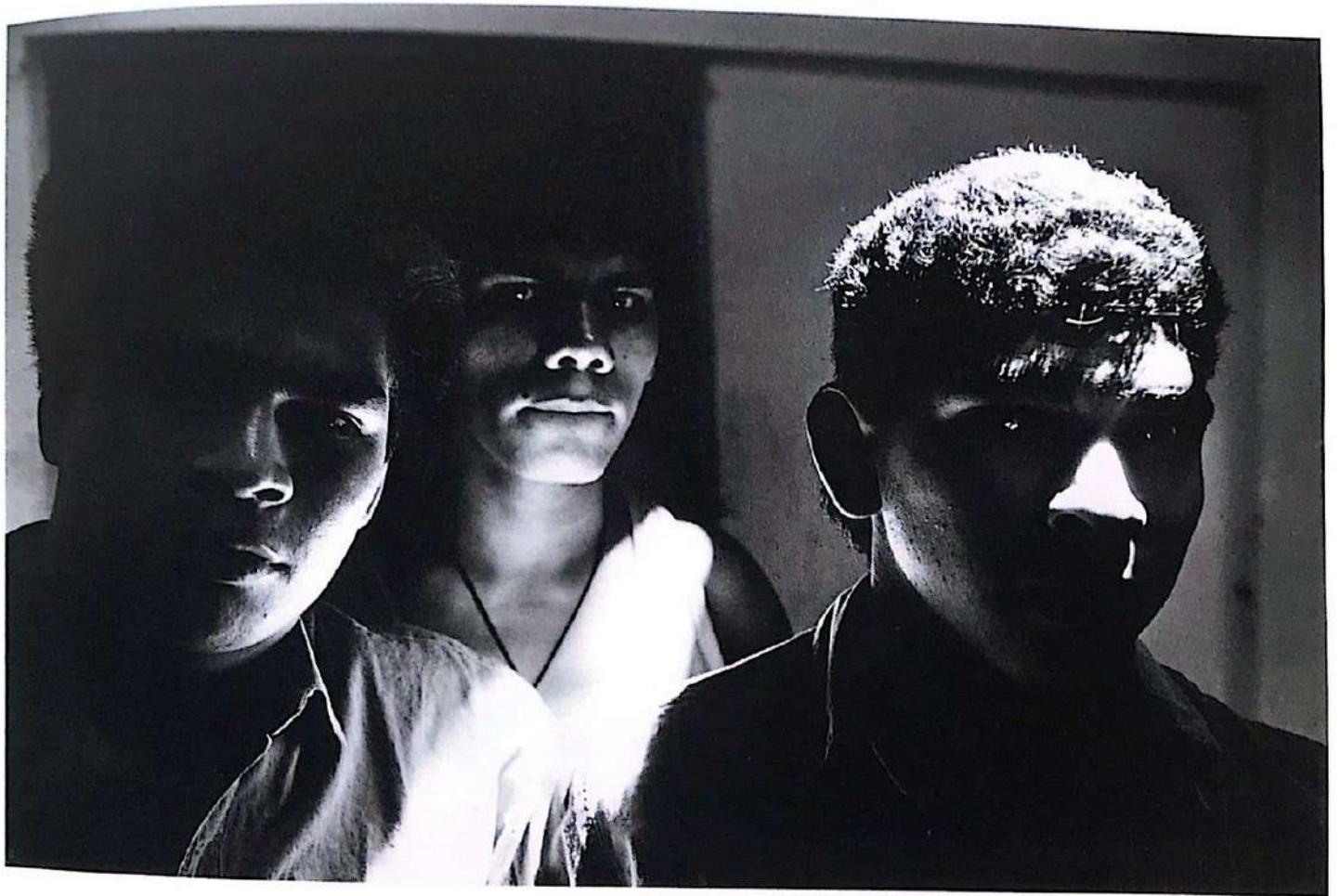
Jorge Sáenz





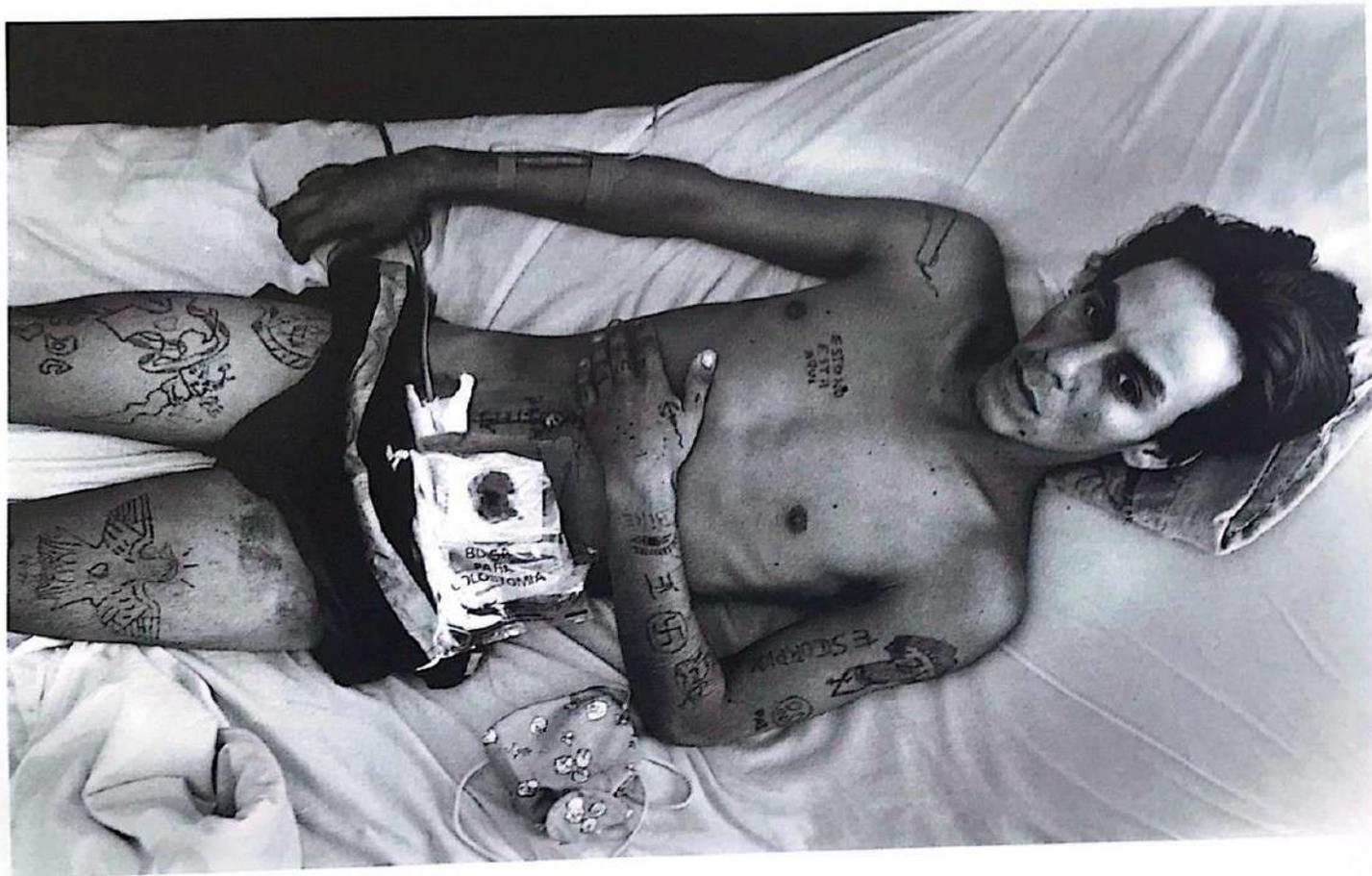












Jorge Sáenz (Argentina, 1958) es fotoperiodista desde 1987. Realizó más de una decena de exposiciones individuales en Argentina, Paraguay, Alemania, Suiza, Suecia, Portugal, Estados Unidos y España. Finalista en diversos premios internacionales, ganador del Premio Ciudades Iberoamericanas de la UCCI Madrid, 1997, ha publicado *El Aburrimiento* (1995), ensayo personal en Polaroid SX-70 de 365 fotografías, y *Rompan Filas* (1996), un documental contra el servicio militar obligatorio.

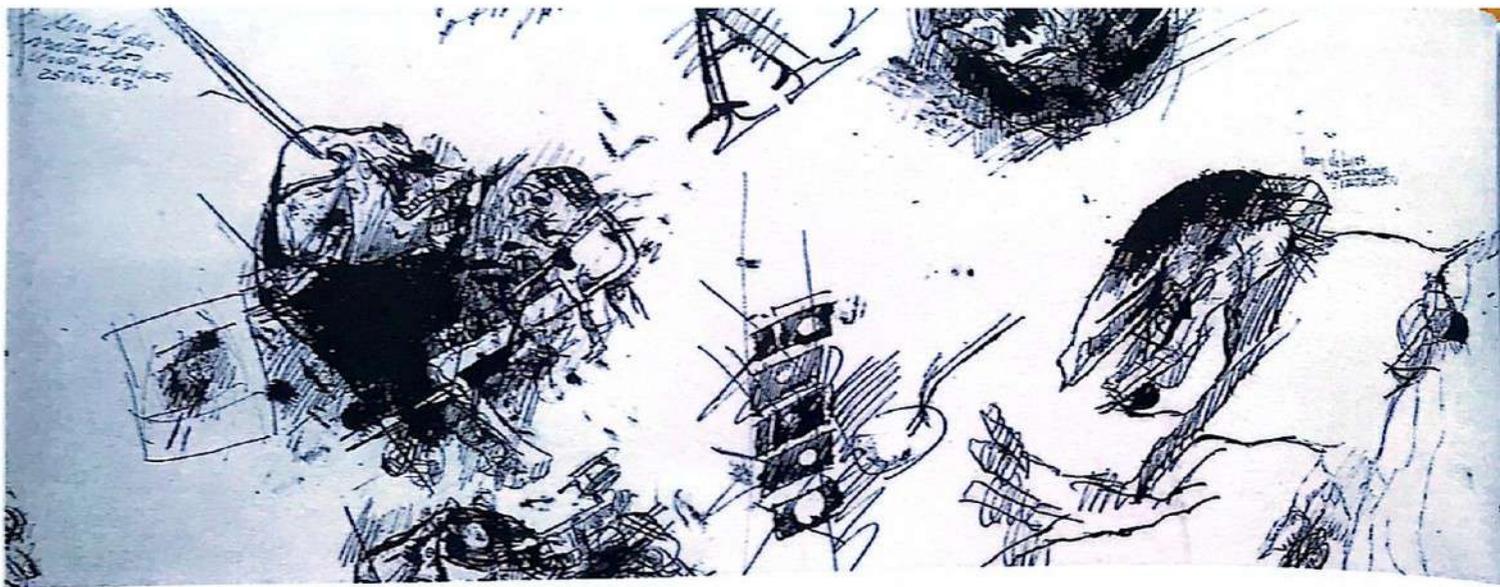
En opaco mediodía

Una de las poquísimas polémicas que asomaron últimamente en nuestro mundo cultural giró en torno a la pobre capacidad de venta de la narrativa argentina, tema sin duda anodino. Este artículo es parte de un panfleto que describe ciertos aspectos de la contingencia social para explicar por qué es bueno que una discusión de esa índole deje fríos a tantos escritores.

Marcelo Cohen

Una lóbrega atmósfera de desaliento, efecto de los reveses financieros y el voluble destino del libro-mercancía, ha desatado en las editoriales argentinas la costumbre febril de publicar antologías narrativas de todo género, más o menos avaladas por rankings, estadísticas y ovaciones opinionales. Este deslizamiento de la literatura hacia el torneo no es el único esfuerzo de los editores por adular al público para lograr que compre libros. Hay otros muchos, por ejemplo la promoción de historiadores que novelan vidas de próceres, o de novelistas que adornan hechos de la historia, o de narradores que transmiten con elegante llaneza las mieses de su memoria y su sensibilidad, o de periodistas que cosquillean la culpa rampante recordando al ciudadano cuánto se le oculta la realidad decisiva —como si la realidad decisiva fuese el entretelón de la política y el espectáculo. Casi todos son esfuerzos vanos. Las únicas empresas editoriales que se salvan de la ruina son las que pueden producir locas cantidades de títulos que dejan ínfimos beneficios, o ninguno, y pagar los anticipos de dos o tres títulos vendedores. La sencilla razón del fracaso es que en Argentina hay un magro y menguante público para los libros.

También hay pocos lectores, pero en esta esfera el número se mantiene, dentro de todo. Un lector es un individuo con vocación, vicioso, infectado, empecinado, resuelto a buscar placeres difíciles, que tanto espera con alegría los libros nuevos como sale a rastrearlos cuando no se los ofrecen. En cambio el público es siempre un efecto social. Empieza a ser hora de que los editores asuman que la franja social argentina en condiciones de formar público, bien que viva de los réditos de su antiguo y alabado "nivel cultural" y una facundia guitarrera forjada en el gusto por la charla y la vulgata psicológica, viene embruteciéndose a ritmo sostenido. El público lector es una trémulo hilito de agua que se evapora, en vías de hacerse mítico. Poco queda de la burguesía europeizada que tapizaba de volúmenes encuadernados una parte de sus paredes, y se complacía en exhibirlos; igualmente poco queda de la pequeño burguesía hija de inmigrantes que invertía una responsable porción de su sueldo en la superación intelectual permanente, o al menos en el incremento de su capital sensible, porque esa actividad la satisfacía. Los viejos burgueses temen que el tiempo ofrendado a la lectura los excluya



de los portentosos cambios de velocidad de la época y les reste poder operativo. Lo que queda de la aristocracia se esclerosa en la fantasía bucólica nacional. La pequeño burguesía jadea de cansancio y estrechez, se atiborra de datos económicos fugitivos y compensa la presión condicionante de la cultura del espectáculo con rituales escapadas al mercado espiritual o mágico, sólo algunas de las cuales incluyen abrir un libro que no corone la pena de leerlo con gramos de información rentable. El sinnúmero de trabajadores pobres, cuentapropistas, subempleados y desempleados, si acaso, satisface con revistas de chismes y microdiarios la mínima necesidad biológica de leer que a esta altura de la deriva evolutiva ha desarrollado nuestra especie. Los jóvenes consumidores tienen acceso a tal cantidad de artefactos para la amplificación de su ansiedad que, ocupados como están en propagarla, ignoran lo que podría darle cauce. Todo el mundo está un poco acelerado para sentarse largo rato a tolerar ese absorbente proceso por el cual montones de signos negros en una página en blanco van suscitando enteros mundos problemáticos en el cerebro del que los mira. Las nuevas capas ricas del mundo dual tienden a retirarse en sus arbolados

campos de exclusión de los otros (en donde viven como inclusos del sistema, en oposición complementaria a los presos o reclusos) surtidas de cuanto insumo haga falta para facilitar la vida doméstica y colmar las horas de ocio, excepto libros o cualquier obra artística que dispare un interrogante sobre el sentido de la vida y el ocio. Esa gente no tiene biblioteca. La escasez de público es tan grande que ha desaparecido el conjunto de esnobs cuya extraña obligación era ostentar las lecturas imprescindibles que con el tiempo serían éxitos del vulgo. Que los editores se desengañen: es dudoso que en esta coyuntura *Boquitas pintadas* o *Rayuela* llegaran a ser los best-sellers que fueron en su momento; yo apostaría a que hoy tampoco sería un éxito de ventas *Triste, solitario y final*, la primera novela de un escritor tan dotado para la seducción como Osvaldo Soriano. Hoy la ambivalente, fastidiosa convivencia de todo humano con su yo —no ahondemos en esto— viene sublimándose en la inflación del yo en las galerías del ciberespacio, donde uno puede autopublicitarse hasta el estallido, manteniendo si quiere un prudente anonimato, o alternar con individuos de extracción y raza diversísimas sin el molesto expediente de sufrir su presencia

física. Toneladas de narcótico neuronal en forma de blablá chistoso, intrigas personales pseudoverídicas, culebrón costumbrista multiplicador de lo ya conocido, deporte amplificado, sudor sentimental y vitamina informativa caen sobre la mente receptora durante las dos horas promedio diarias de revé que permiten sostener al día siguiente la conversación, cuando la hay, que en la menos letrada de las sociedades se nutría hasta no hace tanto del chisme, ese aglutinador comunitario. Por si fuera poco, miles—sí, muchos miles—de verdaderos lectores no tienen dinero para comprarse los libros que leerían con gran gusto; la situación es tan depravada que a menudo ni los "trabajadores de la cultura" pueden costearse los textos que necesitan para mejorar su cada vez más innecesaria labor. Pero no lloremos en la plaza, que sólo sirve para enaltecer esa desvergüenza que nuestra mitografía toma por franqueza conmovedora.

Los argentinos no leen, y no les importa no leer.

¿Por qué va a importarles? No tienen tiempo, les sobran problemas, vindican el resarcimiento de los dolores en la farra matamemorias y el placer repentino, y la cabeza les da vueltas de tanto hacer números para sobrevivir, cuando no están planificando la próxima excitación. Adoran la naturalidad bullanguera de la fuente audiovisual. Y además, ¿ha servido la poesía para que el mundo sea menos ignominioso? ¿Cuántos escritores de libros que nos venden como inmortales no han sido personalmente unos canallas? Muchos parecían incluso pelandruques que en vivo y en directo sólo soltaban balbuceos, algo que es fácil evitar cuando se escribe cobardemente, sin dar la cara. No obstante, en el crepuscular, inconsecuente y hasta sarcástico fetichismo que aún hace del

libro un potencial paquete de saber noble, sigue palpitando, algo transformado, el antiguo amor por la lectura que el libro se esforzaba por retribuir: como si habláramos, o sea, de un pacto entre dos fuerzas libres. En tanto programa que incluye dosis semejantes de satisfacción y de brega, la lectura excluye la pereza. El lector es un sujeto—no cada vez el mismo para el mismo lector—que decide en igual grado en que se entrega. La defensa más elemental de la lectura que conozco proviene de Harold Bloom, un crítico no poco dado a la arrogancia. "Leer es uno de los mayores placeres que proporciona la soledad, porque es el placer más curativo. Lo devuelve a uno a la otredad, sea la de uno mismo, la de los amigos o la de quienes pueden llegar a serlo... Leer es encontrar, entre lo que está cerca, aquello que puede usarse para sopesar y reflexionar, y que se dirige a uno como si compartiera la naturaleza única, libre de la tiranía del tiempo... Hay un Sublime del lector que me parece la única trascendencia a nuestro alcance, si exceptuamos esa trascendencia aún más precaria que llamamos enamoramiento. Los exhorto a leer profundamente, no para contradecir, sino para aprender a participar de esa naturaleza única que escribe y que lee."

Aunque el lúgubre pero pillín George Steiner ha tildado a Bloom de "rabino amateur", el sermón tiene su gracia: pensar en la lectura como aventurado paso hacia el afuera (de ningún modo hacia lo alto) permite apreciar al menos cuánto separa esa actitud de la visita a la librería monumental que enriquece con un libro los diversos ítems de la excursión de compras del sábado a la tarde. ¿Naturaleza única que escribe y que lee? "El viejo dicho de perderse en un libro", dice Susan Sontag, "no es una fantasía vana sino una realidad modélica y adictiva. Por desgracia,

nunca perdemos el yo, como tampoco podemos pisarnos los propios pies. Pero ese arrobamiento que es la lectura se parece lo bastante al trance como para hacernos sentir desprendidos del yo." Pero no. El slogan predominante tiene sus variaciones pero un solo contenido. *Pisá el acelerador y dejá el mundo atrás* - ¿Cuánto hace que no te das ese gusto? -Y así.

Desde luego que la situación se repite en muchos países; ignoramos si en Paquistán o Letonia, pero sin duda en los diez o veinte que más mencionan los noticieros. Sin embargo vienen a decirnos que en Argentina es más grave. En países como España o Chile, que el argentino gárrulo miró siempre por encima del hombro, se venden hoy más libros que acá, y puede que bastantes de esos libros se lean, y en las listas de best-sellers suelen destacar tres, cuatro o cinco novelistas locales. Ya se sabe que la poesía es un pasatiempo para bohemios o una locura de espíritus raros -si se obvia que en Buenos Aires hay actualmente unas dos docenas de recitales de poesía a la semana, cada cual con su respetable porción de asistentes. Y el cuento, bueno, el cuento es una gema que dura tan poco... ¡Pero cómo puede ser que no se vendan novelas! Tienta preguntarse si nos están proponiendo, incluso a los escritores, que atemos a los miembros del público al sofá y, previa reeducación en el orgullo nacional de una cultura, les administremos colirio literario contra la nueva conjuntivitis crónica, que lejos estaríamos de atribuir a otra cosa que el smog. ¿Ponerles a Proust bajo la almohada para que les entre como el curso de inglés para aprender mientras se duerme? Sin embargo no. Lo que nos dicen es que en Chile y España, o México y Brasil, hay, como siempre ha habido en Francia y Estados Unidos, pléyades de novelistas modernos

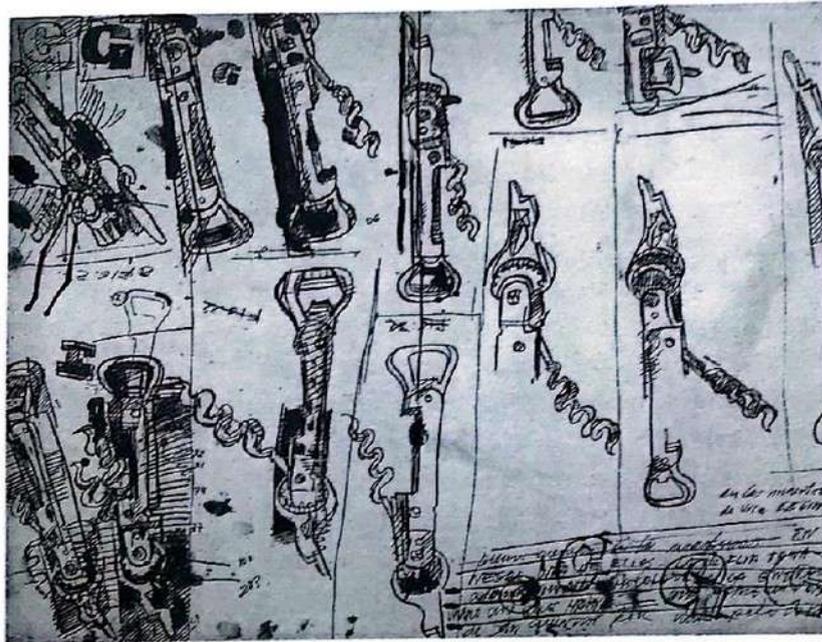
que con una adecuada reflexión sobre su oficio y una humilde voluntad de ejercerlo sin que sea una pérdida de tiempo han conquistado una alta potencia comunicativa, no habiendo resignado por eso las cualidades estéticas imprescindibles en todo libro que quiera, no meramente encontrar al lector en una altura media entre el escritor y él, sino elevarlo al prado donde la zarza estética da un pimpollo. Los narradores argentinos son enrevesados, caprichosos, arduamente intelectuales, cancheros, innecesariamente difíciles, y se diría que por las mismas razones hacen libros irritantes e insulsos, cuando no groseros e impresentables. La única forma de dotar a un narrador argentino de las virtudes necesarias para atrapar al público es investirlo de un Premio Literario y ofrecerle el Estrado -con lo que su opaca escritura tendrá el refrendo de las ventas, pero probablemente sufra el rencor del periodismo rico en ética. Los escritores argentinos no han aprendido nada de Nuestro Mayor Escritor, ese noble ciego que supo escribir frases como "Nadie lo vio desembarcar en la unánime noche...", que el público podrá no entender del todo pero venera. De Nuestro Mayor Escritor, parece que los narradores argentinos sólo recordaran el texto que escribió para la contratapa de *El informe de Brodie*: "Escribo para mí mismo, para mis amigos y para atenuar el curso del tiempo" -algo que seguramente era una broma. Eso nos dicen los editores y los agentes, lo juro, y hasta nos lo dice el público -que por algo sabe tanto de cocina sibarítica-, buena parte de él desde los campos de exclusión en donde no hay bibliotecas.

No voy a decir que la acusación me resbala, porque no es cierto. Al contrario, me eriza. O... me galvaniza. Entonces me acuerdo de que a principios de la década de

1990, alarmado por la desproporción entre la cantidad de títulos que la industria editorial producía por año (casi 40.000) y la cantidad de libros anuales que según las encuestas la gente leía como promedio (uno), el Ministerio de Cultura español lanzó una campaña publicitaria con carteles en donde un chimpancé rodeado de libros polvorientos hacía morisquetas sobre una consigna que animaba a leer. Por supuesto, no fue el esporádico miedo a retroceder al mono lo que movió a la sociedad española, apretada entre el borreguismo franquista y la modernización aplastante, a segregar un público que hoy lee mucho más y anima la producción de sus escritores. Si en el lapso de diez años en España se formó un público para los libros fue por dos razones: primera, el desarrollo del consumo en un ambiente económico favorable (inducido por el FMI); segunda, la alianza de esfuerzos entre la industria editorial, el estado subvencionador y la crítica periodística, tres estamentos decididos a hacer una nueva literatura nacional canónica en base a la cantidad de escritores que ya venían actualizando a un lenguaje cosmopolita las agostadas categorías literarias del país de Franco. Los frutos de esa enorme inversión se notan hoy en algunas obras muy buenas, y mayormente se reparten entre la sociedad en forma de una cuota periódica de valores literarios. Pero del lado de los que escriben, el fenómeno más acabado del proceso es la figura del novelista artístico. Este prototipo de escritor, a la vez sensible a la experiencia y artesano competente, escribe historias ejemplares, enfrenta al lector con el lado oscuro de su psiquis y a la sociedad con los aspectos vergonzosos en que el periodismo no ahonda, y todo lo compone en lenguaje excelso pero accesible, en gráciles encajes donde cada

motivo es claro y distinto, mitigando los efectos de la ambigüedad y las verdades dolorosas con el sedante de una arquitectura armónica. Es por esencia un escritor traducible –y propagandizable por la institución cultural que lo ampara–, cuya obra honra al país y beneficia a los editores porque trasciende las fronteras. La literatura de este escritor es internacional: transporta de un lado a otro su pequeña carga de realidad nativa expresada en una lengua codificable. La palestra donde el escritor amplía el aporte artístico con opiniones idiosincráticas, intervenciones culturales o políticas, humor penetrante y aguijonazos de noble tábano, donde se indigna, reflexiona, ironiza o anima las polémicas necesarias para mantener despiertos a los moradores del mundo dual y viva la llama de la oposición, está hecha de columnas periodísticas, cursos, entrevistas, conferencias y congresos, negocios éstos que mientras le procuran ingresos añadidos –y le facilitan la tarea de escribir– contribuyen a ventilarle el nombre durante el intervalo que separa un libro de otro. Claro que este escritor no es un farsante. Puede ser veraz y hasta honorable. Pero no hay que insistir en que, muy a la manera de un adorno, y aun de una herramienta cultural, está incluido en el paisaje concentracionario, por mucho que defienda a los pobres y aunque a veces, desde las mismas columnas de prensa, se proclame marginal. España ha producido una meritoria hueste de figuras de este tipo. España, que ha tenido al porfiado y extraordinario Juan Benet –de cuyos libros un crítico de primer orden dijo que se le caían de las manos– y hoy tiene a Manuel de Lope, a Juan Marsé, a Alejandro Gándara, a Belén Gopegui, se ha confeccionado además una marmórea galería de novelistas internacionales, que se codean en las ferias del libro

con los novelistas internacionales de lo menos veinticinco países. Pero claro que no se trata de España, sino del reino de parálisis cerebral tonificada por el delito que es la promesa totalitaria de desarrollo (el triunfo mundial de la pequeño burguesía), donde la novela es la exquisitez que matiza los espasmos de conciencia: ese mundo que nos ofrecen como porvenir a todos los periféri-



cos que superemos vivos la prueba del ayuno. Cualquier país encumbrado o en ascenso tiene un equipo de novelistas internacionales. Todos los novelistas internacionales juntos forman la Compañía Cosmopolita de Servicios Narrativos, proveedora de relatos artísticos encargados de "producir identidad" —algo por lo que el individuo concentracionario se desvive— y guiada por los siguientes principios: Sobriedad respecto a las violencias de un lenguaje cargado — Fidelidad al modo de vida del escritor — Continuidad estilística inmune a los cambios te-

máticos — Autenticidad respecto a un ser verdadero inherente a todo humano — Abs-tención de incorporar al libro nada que conmueva su rango de insumo privado de un número de consumidores. Si un libro trata temas irritantes, lo hace en lenguaje estimulante; si el estilo se enrarece o embarra, nunca debe impedir que sepamos qué asunto está tratando. La foto del escritor y los conceptos que vierte en las entrevistas son de un modo u otro espejos de su estilo. No quiero decir que los novelistas internacionales se formulen este deplorable programa; el programa les viene implantado, y es el dispositivo más actualizado de la cultura de la burguesía, que nunca se consintió gastar más que para sí misma, pero disimulando los gastos todo lo posible. La reacción condicionada del escritor es confeccionarse una función, que a veces será aun meramente lúdica. El novelista da auténtica cuenta de su personalidad.

Según Jed Rasula, el mito de la autenticidad de la escritura confluye con el mundo del fin de la privacidad: "Ya no es cuestión de encontrarse con el mundo a mitad de camino. La privacidad está suprimida. Lo que hoy se llama ocio o tiempo libre es una especie diferente de deber, la zona de bricolage en que recortamos y pegamos nuestras atenciones, hasta convertirnos en suplementos del efecto de cuerpo total que obran los medios de comunicación, ese relato coherente e impregnador que flota al otro lado de la puerta. En vez de producir objetos para el sujeto, nuestro sistema produce sujetos para el gran objeto único." A cambio de contribuir a la producción de sujetos para el mundo concentracionario (dividido en inclusos y reclusos), el escritor obtiene una posición, y con ese contrato convalida el estado del mundo. Pero ya hace treinta años

Maurice Blanchot señaló cuán absurda es la categoría de los libros escritos pensando en el público: como deben satisfacer ciertas apetencias, son libros que ya fueron escritos; por eso en realidad nadie los lee. Otros escritores, como entendía Valery, crean sus propios lectores.

Un aire de infantilismo impregna a veces las relaciones de los novelistas con la lengua que recibieron. Mi idioma me ama. Mi idioma me mima. Amo mi idioma. Si vamos a esto, tal vez fingir un balbuceo (como ya hizo Dadá) nos pondría más cerca del estupor que del biberón. Pero no. Después de un siglo que intentó disolver las fronteras entre géneros y juzgar cada libro por las leyes que él mismo propone, que insistió en la volubilidad de las palabras, en poner en duda su fiabilidad, en cortar las secuencias y entreverar los signos para que el cuerpo pudiera encontrar brechas en el muro del lenguaje, la prosa más alabada y consumida sigue manifestándose como si el lenguaje fuera inequívoco o directamente comunicante, como si la espontaneidad no arrastrase condicionamientos y la facundia no fuese sospechosa, como si el estilo elegante no cargara con un lastre de ecos, sombras, deudas, prejuicios y coacciones y no pudiera volverse, dado el contexto, cómplice de la injusticia y el aturdimiento. Las tres cuartas partes de los relatos que el ciudadano incluso compra hoy para colmar la mustia apetencia de lectura sigue pensando el estilo —esa uniformidad personal en donde el escritor busca identificar un yo huidizo— en términos de posesión del lector; cuando para atrapar a alguien desde la primera línea y no soltarlo hasta la última bien puede usarse la fuerza bruta. Por la misma razón esos relatos ignoran las preguntas sobre la sustancia, la verdad y la persona que han sembrado, no sólo las cien-

cias duras y el pensamiento blando, sino casi todos los novelistas que importan desde Flaubert en adelante. En una segunda inocencia, la novela ya no piensa qué palabras podría usar después de la querrela contra el humanismo y la solidez personal que alzó el pensamiento contemporáneo, y después del horror y las mentiras de nuestro tiempo. Para que la inocencia no lo condene, el escritor internacional se ampara en la ironía y refuerza sus apariciones públicas con observaciones corrosivas. Se presenta como altruista o como escéptico, y hace gran hincapié en desmarcarse de los auténticos vendedores. Pone su saber a disposición del público incluso. Enmascara su pusilánime inocencia de sometido bajo una especie de lucidez opositora. Como si pagara peaje a la ya afamada noción de autonomía de lo literario, y sabiendo que el cine y las telenovelas satisfacen la necesidad elemental de anécdota ficticia, se diferencia de los que se proclaman simples contadores de historias dando preeminencia al estilo, en el cual él se mira como ser ensamblado y el público reconoce los fastos de su figura. Falso dilema éste que lo delata; porque, la verdad, no hay ninguna narración sin historia, y hasta puede decirse que el estilo narrativo está hecho de opciones de invención. De modo que, cuando lo apuran, el escritor internacional justifica la mala conciencia que le causa prestarse al utilitarismo del sistema con una concesión traviesa: dice que la literatura inventa mentiras. Pero aun en este adagio va incluida sin tapujos una lección catedrática. Porque el secreto de la racioncita de poder que el novelista internacional recibe del poder está en el carácter aleccionador de su producción. Porque, entendámoslo: la cuestión no es sólo la inercia autista de la máquina de la guerra, la fuerza impositiva de la máquina del es-

pectáculo, el sectarismo asesino, hipócrita e incompetente de las fórmulas económicas, el adocenamiento de las estrategias políticas o las penurias y la defeción de la sociedad. La cuestión es el dispositivo general del modo de vida, que todos aceptamos, bien que muchos de mala gana; la compulsión fatal, la división mecánica del trabajo y de la mente aun dentro de cada uno. Dentro de este acuerdo general, seguir diciendo que la literatura cumple una misión estética, liberadora o purgante equivale a seguir dándole el carácter de pieza complementaria destinada a mantener la temperatura media del conflicto; es aceptar la fatalidad y aceptar la repetición y a la larga la entropía, el agotamiento del alma. Habría que pensar en otra literatura o una antiliteratura para salir de la servidumbre, desde el estilo hasta las formas de producción, o bien quitarle a lo que hacemos toda importancia y desalentar las expectativas. Habría que escribir como si uno quisiera empezar de nuevo, para despabilarse de a poco, con mínimas sacudidas, y eventualmente despabilar a uno que otro, si es que lo que se consigue, en el mejor de los casos, es un llamado a despabilarse.

Para calificar la literatura a un tiempo útil y placentera, esa que incluye la dosis de dolor que aumenta el placer, no encuentro adjetivo más gráfico que suntuosa. Piense el lector en la cantidad de escritores suntuosos que en seguida le vienen a la cabeza.

"Nuestra ortodoxia", dice Michel de Certeau, "está fabricada con relatos sobre 'lo que está pasando'. De la mañana a la noche, incesantemente, los relatos acechan calles y edificios. Nos articulan la existencia enseñándonos cómo deberían ser. 'Cubren el acontecimiento', es decir, hacen nuestras leyendas. Nuestra sociedad se ha vuelto una sociedad narrada en un triple sentido: es de-

finida por relatos (fábulas de la publicidad y la información), por citas de esos relatos y por su inacabable recitado." Oponer a las fábulas de la ortodoxia espectacular la palabra auténtica y elevada que sobrevuela la cotidianidad caída es apoyar la venenosa estafa de que la literatura es cosa de grados de elaboración. De esa esclavitud no nos escapamos ni arguyendo que la literatura miente.

Porque la literatura no miente. Y tampoco es que la novela sea un grado menos artero del relato espectacular, o más franco y bienintencionado.

La literatura no matiza, no contradice, no desmiente ni denuncia el relato ortodoxo que nos mantiene en el universo tripartito de inclusos, excluidos y reclusos.

La literatura está siempre cambiando de tema.

Puede valerse de escorias de los relatos ortodoxos, y acaso ése sea hoy su recurso indefectible, pero en ningún caso las manipula; no las hace pasar por otra cosa. La otra cosa debería ser un conjunto nuevo en donde las escorias hayan cambiado de destino (como se decía antes, se hayan transmutado). La novela, y todo relato literario, es un artificio por el cual se despliega una historia como yendo en busca de una verdad que aún no despuntó, y cuyo hallazgo queda siempre aplazado. Mientras dura la búsqueda, a medida que la historia pensada se modifica un poco, va cuajando una forma que el escritor soñó, que nunca está seguro de alcanzar, y en cuyo marco fugaces verdades parciales titilarán antes de apagarse, cada una por obra de la siguiente, sucesivamente hasta el punto final.

Siguiendo ese parpadeo escribimos.

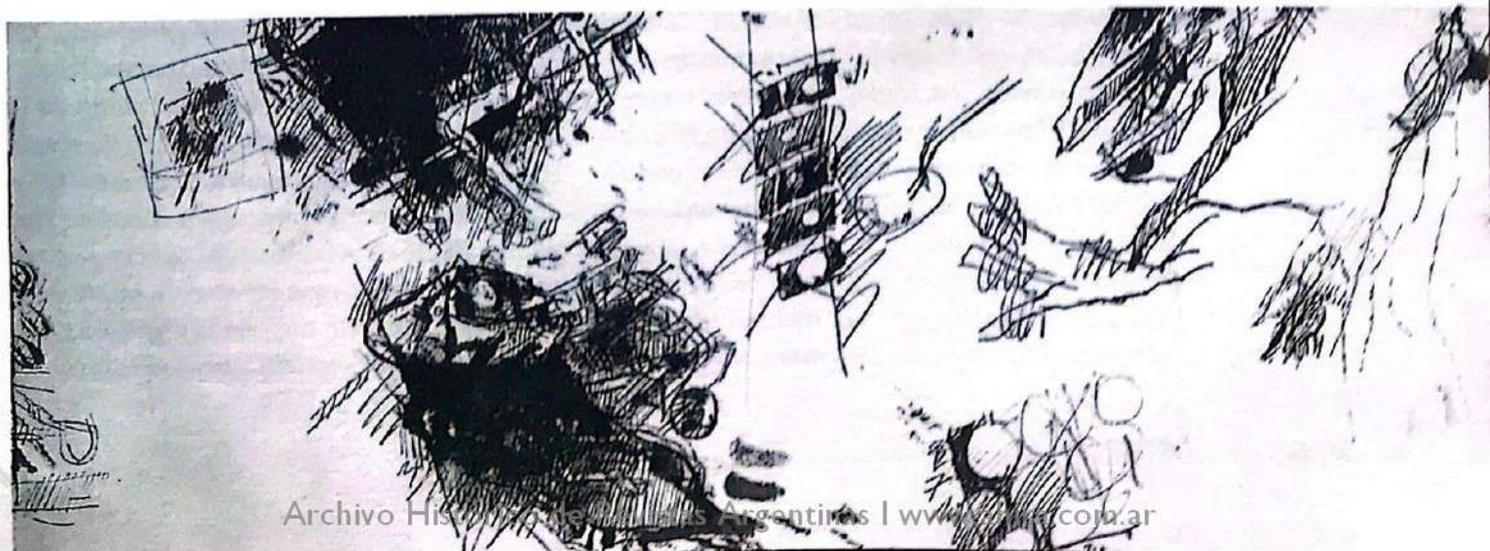
Por eso, en su eterna ambición de realidad, la literatura hace girar todos los saberes

—dice Roland Barthes— sin fijar ni fetichizar ninguno otorgándoles un lugar indirecto, a veces llega a señalar otros posibles, insospechados, incumplidos. “La ciencia es grosera, la vida es sutil, y para corregir esta distancia es que nos interesa la literatura”, dice Barthes. Ciertamente que al público lo reconforta mucho menos la exposición del desconocimiento crudo que las porciones preparadas de conocimiento cocido. Pero si hay una utilidad en el relato no está en la preceptiva, ni en la histriónica muestra de una desilusión ejemplar, sino en el acceso a una intimidad con la vida en el mismo terreno en donde suele sellarse el exilio: las palabras. Narrar es emprender una fuga sinuosa y a veces larga y ardua para llegar, digamos, a un estado de “eficacia metafísica” que es lo contrario de “lo vano”. Esa desenvoltura que da el trabajo entusiasta, esa continuidad, esa cercanía que a veces trastorna, es lo que mejor que podría ofrecer un relato al lector.

No querría ser trivial. No digo que todos los libros que se venden mucho son malos. Tampoco que los libros realmente buenos siempre son incomprendidos. Creo que la literatura está hoy tan bien como siempre. Sólo intento responder a los que lloran porque la narrativa argentina no se vende, y disuadir de virajes vanos a los que creen que un esfuerzo de seducción campechana nos

reportará más lectores.

La literatura argentina tiene una historia de excentricidad. No hablo de extravagancia sino de un constante desvío, una distancia pispicaz respecto del tronco occidental, las preceptivas genéricas y las formas de representación aristotélicas. En el inicio de la literatura argentina hay un relato alegórico, un poema narrativo y una epopeya etnológica; en el centro hay una novela hecha de prólogos y un conjunto de cuentos disfrazados de ensayos; por el camino hay un delirio existencial personificado en delincuentes utopistas, una recreación de la Vita Nuova en los barrios porteños, una novela que se puede leer en diversos órdenes, crónicas de sucesos reales contadas con procedimientos de la ficción; y como hito reciente hay todo un cuerpo narrativo en donde no se encuentra la voz del narrador. Borges nos enseñó que se puede calificar con el verbo, que una cita puede representar una peripecia, que la distribución de acciones reemplaza eficazmente la causalidad psicológica —que a él le parecía falaz—; nos incitó a sospechar del realismo y la omnisciencia y nos habituó a incorporar crasamente la filosofía a la especie de las ficciones. Por la ironía de Borges consideramos el lenguaje un repertorio pobre para dar cuenta de lo real, pero a la vez materia de maravillas que revelan la condición ilusoria



de la realidad. La autoconsciencia de la escritura creció con Borges en tal grado que nos permitió servirnos de toda la literatura a nuestro alcance para colmar libremente el vacío que nos funda. No por otra causa Ricardo Piglia pudo imaginar un encuentro entre Freud y Kafka, y Osvaldo Lamborghini la amistad entre un japonés y un polaco en "la gran llanura de los chistes". Pero Borges también nos endosó la desconfianza hacia la novela del siglo XIX, hacia la pletórica tradición del realismo, hacia Joyce y hacia Proust y Musil, y tanto la insoportable, declinante recua de epígonos como la rica cadena de discípulos tuvieron que enfrentarse con la desconfianza por buena parte de la tradición universal que Borges los había alentado a abrazar. Borges habría podido convertirse en un obstáculo epistemológico si a su arbitrariedad y su rigor clásico no los hubiera matizado la insolencia frente a las genealogías literarias. El explosivo magisterio de Borges y los diversos usos de su herencia resultaron, entre otras cosas, en un inusitado florecimiento de la literatura fantástica y el cuento. Pero aun la vertiente decididamente novelística y urbana proviene en Argentina de un descastado como Arlt, y el resultado de esta convivencia es la escasez de esa narrativa que actualiza incesantemente la representación simbólica de las relaciones íntimas en el medio social —o la representación de la intimidad de las clases—, algo que en casi todos los países distingue al género novela (en inglés, la ficción mainstream). El narrador que mejor consiguió actualizar el realismo y más felizmente prescindió del legado de Borges fue por supuesto Manuel Puig. Cuando la lengua agórica, patrimonial, gramática, pública y ejemplar de Borges declinaba en incontables remedos amanerados, cuando su potencia nublaba

para la imaginación zonas enteras de la vida, a Puig se le ocurrió disgregarse en un conjunto de personajes que sólo podían existir en una lengua hogareña, materna, privada, oral, inestable, sensitiva; allí donde era de rigor elegir a Emerson o Swinburne, él eligió a Agustín Lara y Max Ophuls y alteró el stock de mitos locales. Pero tenemos hartos ejemplos de metamorfosis: la condición de la narrativa argentina, algunos dirán que su vicio, es la transformación permanente, aun dentro de cada serie, como si muchos escribieran, no para consolidar una obra sino para no congelarse en una versión de sí mismos. No tenemos libros empinados como, pongamos, *Conversación en la Catedral* o *Ardiente paciencia*, que puede discutir cívicamente una comunidad; la enseñanza de la literatura argentina es una implausible vía para formar productores-consumidores, y hasta ciudadanos; si se aplican al análisis de los relatos, la verdad sea dicha, las clases de literatura argentina mayormente inducirán a la disidencia. ¿Hay que condolerse de esto? Tenemos narradores de sobra para animar a los de ahora, jóvenes o viejos, a intentar que el relato obre lo que otras formas artísticas tienen vedado —la manifestación convincente de lo imposible—, pero no los impulsará precisamente a representar mediante destinos típicos el meollo de una época. No muchos más que Viñas, Walsh y Fogwill eligieron el realismo como continuidad necesaria del deseo transformador. Y si un muchacho quiere embeber la escritura en el ruido de su tiempo, digamos reencontrar la frescura de la sensación, sentirá que no hay atajos limpios a través del nominalismo de Borges: que tendrá que formularse un proyecto y dar el rodeo por varias operaciones de negación y afirmación. En todo caso no hay un solo escritor argentino, ni siquiera entre los más claros,

que uno lea sin acusar casi en seguida un mensaje de advertencia, amable o ríspido, contra la presunta transparencia del lenguaje. No hay un solo gran escritor argentino que se sienta rector de sus materiales; abunda el deseo de escribir para curarse de malformaciones sistemáticas. Pero casi ninguno se siente intermediario y por eso hay tan pocos escritores de palestra. El lenguaje tiende a no alcanzar, a señalar un más allá o un más abajo, como en Di Benedetto, en Conti o en Saer, o no tiene nada debajo ni detrás ni adentro, o devora en la sucesión aquello que lo ha suscitado, como en Gombrowicz o en Aira. Lo que el relato ofrece es revelación o violencia que al resolverse en risa o lágrimas nos ponen al borde de la impavidez.

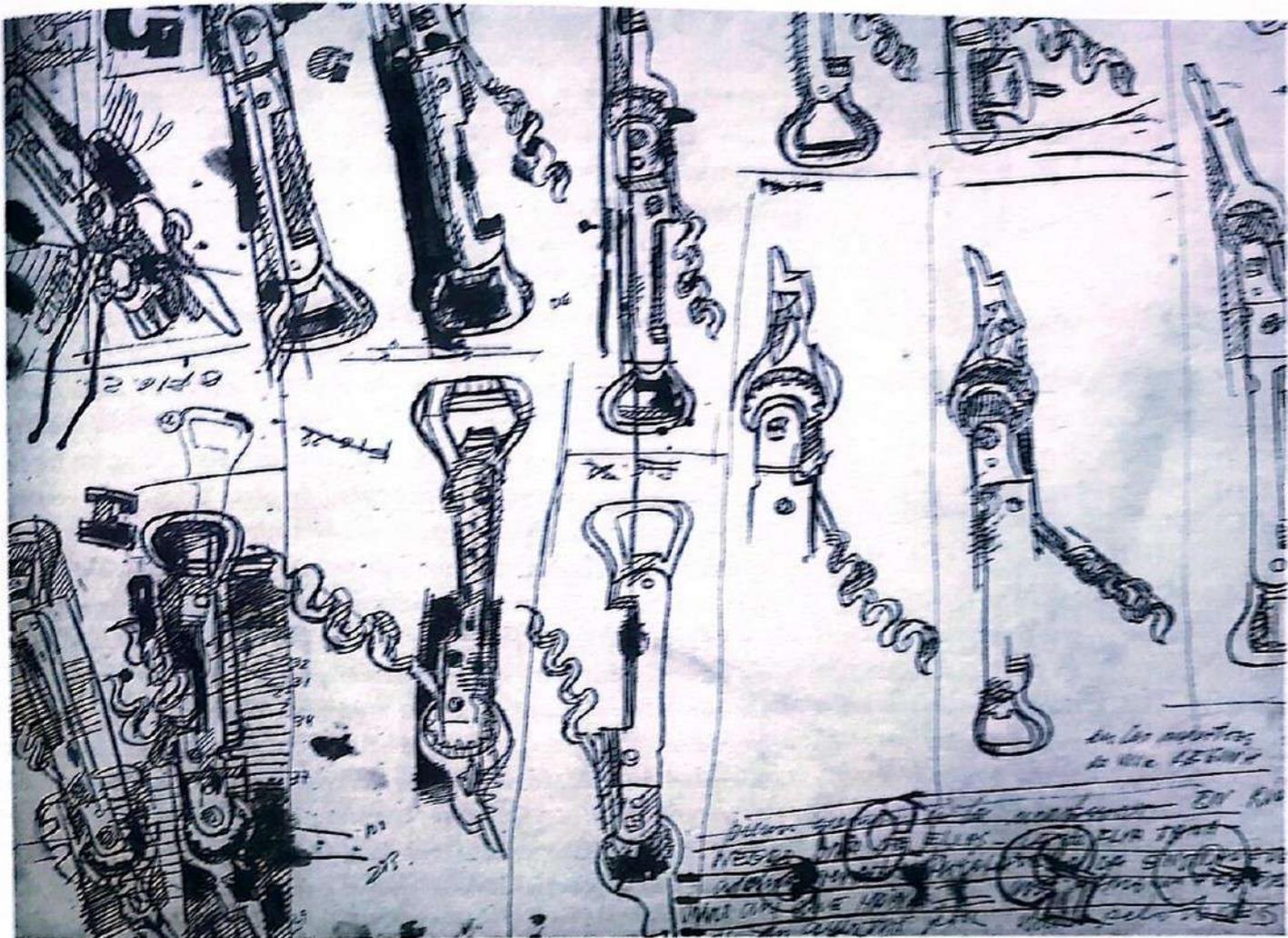
No deja de haber un heroísmo cómico en un arte así. Como entiende que el relato inventa el acontecimiento, el escritor argentino suele depositar la alegría, el escepticismo y la responsabilidad en la forma, y fuera de esto prefiere en general considerarse un ciudadano más —lo que entraña responsabilidades de orden moral. Sabemos que la literatura no es una herramienta; a lo sumo es una experiencia —la de hacerla— o un abuso que la imaginación hace de las flaquezas del recuerdo; un modo de estar, no forzosamente ejemplar ni útil y tampoco chispeante. Así nos pone del lado de la vida. También sabemos que en la lengua se confunden servilismo y poder; y que si la libertad es no sólo sustraerse al poder, sino además no someter a nadie, sólo habría libertad fuera del lenguaje. Claro que el lenguaje humano no tiene exterior, dice Barthes, y sólo se puede salir de él mediante un acto inaudito de entrega muda —así el místico— o por un sereno, dichoso asentimiento a la preeminencia de la vida. "Pero a nosotros, que no somos ni caballeros de la fe ni superhombres, sólo nos queda, si puedo así decirlo, hacer trampas con la lengua, hacerle trampas a la lengua. A esta fullería saludable, a esta esquivada y magnífica engañifa que permite escuchar la lengua fuera del poder, en el esplendor de una revolución permanente del lenguaje, por mi parte yo la llamo literatura." He aquí inmejorablemente expresada la razón de que hoy estemos embarcados en cortar con Borges, y de que próximamente se vaya a cortar con otros maestros.

Tal nuestro precario suelo.

El novelista argentino más habitual no cree en la autenticidad, la inspiración, los monstruos interiores, los personajes que cobran vuelo ni la sensibilidad exacerbada. La excentricidad a veces obtusa que gasta es una forma, pienso yo, de salir del universo concentracionario mediante la imaginación, para ir sinuosamente,

no puede ser de otra manera, al despertar en lo incondicionado. Si algo expresa la obstinada negativa de nuestros relatos a respetar las preceptivas, ese anhelo de cambio que no se da tregua, no es tanto una incomodidad frente a la institución literaria, sino el rechazo del condicionamiento y la esclerosis múltiple del gusto. Nuestra literatura se negó celosamente a ser compañera de ruta del país en la marcha hacia la democracia concentracionaria. Los aspectos defensivos de ese impulso se tradujeron en carencias formales, y éstas en la imposibilidad de representar panorámicamente la tambaleante historia nacional. Pero en Argentina la producción de mitos es tan copiosa y rápida que vale la pena preguntarse si cualquier ficción retrospectiva, obsesionada por el pasado, las raíces de la conducta y el medio social, torturada por lejanos pecados de comisión y omisión, por los precedentes de esta época, no va a ofrecer siempre un aspecto más bien cadavérico —cuando muertos ya tenemos de sobra. La salida está en el presente (que es lo que supuestamente aflige al público incluso) y en sus opciones inmediatas. El medio físico, la contaminación de la mente, el entumecimiento del lenguaje y la sensación, la vida latente de la sensación, el prodigio de la sensación cuando aparece. No retroceder ni adelantarse: escribir como modo de estar en las cosas. La ventana con begonias y la ventana blindada, la canilla que gotea y el pecho que alienta, el olor a cable quemado y el olor a pata, la pistola y el guiso, la nintendo y el chiflido, el vendedor de escobas y el surtidor de nafta, el óvulo congelado y la molleja, el link, la ojota, el charco, el romance, el franeleo, la vinchuca, la lycra, la tórtola y el cristal líquido.

Pero resulta que ahora se reprende a los escritores argentinos porque han inclinado la narración a la índole rara de la poesía. El juicio, es lo peor, viene conjuntamente de los editores y del público, a los que se suman algunos experimentalistas arrepentidos. Parece que no se dieran cuenta de los esfuerzos de adaptación que viene haciendo parte de nuestro campo literario, o que no les bastaran. Porque a fin de cuentas, ¿no tenemos un equipo competitivo de novelistas que trabajan para la Compañía Cosmopolita de Servicios Narrativos? ¿No hay un puñado de sabios melancólicos calificados para encaminar la acritud y templar el ánimo de los llamados resistentes? Sin duda tenemos creadores de estilo sun-tuoso e inteligencia cultivada, capaces de amasar conocimientos históricos sólo accesibles con gran paciencia y de ofrecerlos amablemente con la guinda de un secreto curioso o una audacia picante. Tenemos opinadores, interventores y conferenciantes. Ingentes,



aunque todavía bisonos, artesanos de la contundencia, instruidos en el manejo del lazo que atrapa. Cientos de talleres para la formación de nuevos técnicos de la Compañía Cosmopolita de Servicios Narrativos. Figuras institucionales que no desmerecerían la mesa de un presidente, si el presidente encontrase tema de charla con un comensal escritor. Hasta nos sobran artistas vanidosos, terribles y uno que otro dandy, y locos simpáticos. Y tenemos un lindo malestar abúlico, esa asténica tensión entre el escritor y la gente que tanto da para ventilar el estado de la cultura en cualquier sociedad contemporánea. Podemos ofrecer una literatura rica en valores de conocimiento y en juicios perdurables. Parte de nuestro cuerpo literario está tan completo que parece que se hubiera agachado en masa. Pero nos piden más. Piden, no sé... fascinación. Un Umberto Eco, piden. Alguna otra cosa.

No se la vamos a dar.

Imágenes
Obras de Alberto Greco: Sacaorochos (1964), Yo soy porteño de la Pampa (1964) y Sin título (1965).

Y no por capricho o suficiencia, sino porque preferimos no estar ahí, aportando al mundo de la exclusión los relatos compensatorios que lo ayuden a sostener la mentira de que no es igual al infierno penitenciario. No los ayudaremos a distinguirse. Sólo podemos contar que la distinción es una fantasía del sometido. Si algo queremos es salir de las oposiciones. Y esto vale también para la literatura "de denuncia". Dijo Adorno: "La grandeza de una obra de arte radica únicamente en el poder de permitir que se oiga aquello que la ideología oculta." Las rigideces que le hemos descubierto al despótico Theodor no nos privan de aspirar a una porción de esa grandeza. He aquí qué sería para mí la gloria para un escritor: dejar una forma acertada, maleable, que se adapte a la presión y el trabajo de otras mentes. Dejar un motivo. Para eso es necesario el concurso de otras mentes dispuestas a leer como quien presiona, y, desde luego, una forma que se ofrezca a esta clase de presión y de trabajo y los suscite. De modo que ni siquiera estamos dispuestos a denunciar. Uno de los mayores triunfos del capitalismo ha sido poner a los artistas al borde de la miseria para que, desde esa perspectiva, se hagan cargo de que existe la lucha de clases y terminen pensando que el arte puede servir a la revolución, la acusación, el mejoramiento de la sociedad o el triunfo de la causa de los que sufren: así los empujó al terreno de la servidumbre, cuando el arte debería proponerse un esclarecimiento mucho más radical; antes que nada, o aun como de paso, debería develar que el pensamiento utilitarista del capitalismo nos mata, no en pocos casos de tedio. Hay que repartir la riqueza, y eso pertenece a la acción cívica. Pero hay que dar dulzura e intensidad a la vida, y eso pertenece al silencio o al arte. Es realmente muy improbable que instauremos una sociedad igualitaria mientras el hombre de acción no sepa callar a veces, y reconcentrarse un rato largo, porque está anhelando volver al rostro que tenía antes de nacer. O sea que no. Queremos guardar todas las fuerzas que la compulsión dedica al poder, a la conquista, a la acumulación, al fetiche que multiplica la sed, para dirigir las al presente. Queremos contar como quien no sabe si vivirá para terminar el cuento, y que al lector le apene la posibilidad de que el cuento no termine.

Lecturas

Las citas de Barthes están tomadas de *El placer del texto* y *Lección inaugural...* (Siglo Veintiuno, México); la de Jed Rasula, de Marjorie Perloff, *Radical Artifice* (The University of Chicago Press, Chicago). La de Harold Bloom, de *Cómo leer y por qué* (Anagrama, Barcelona). La de Susan Sontag, de "Leer, releer, corregir", un artículo publicado en *La Nación* en diciembre de 2000. Otros libros presentes en este texto son Cyrill Connolly, *La tumba sin sosiego* (Mondadori, Barcelona); Paul Ricoeur, *Critique and Conviction* (Columbia University Press); Georges Bataille, *Mi idea de soberanía* (Paidós, Buenos Aires); Ossip Mandelshtam, *Selected Poems* (Penguin, Londres).

Alan Pauls. Variaciones sobre la crítica

Desde prácticas muy diversas y posiciones inestables, alternando momentos de franca intervención con otros de repliegue, Alan Pauls se ha hecho un lugar por lo menos difícil de definir. Como crítico, escritor, guionista de cine y periodista cultural, Pauls habla aquí de las secuelas contradictorias de su paso por la universidad, la revista *Babel* y los medios masivos. Una ubicuidad provechosa para revisar los límites cada vez más difusos entre narrativa y ensayo, y analizar la situación actual de la crítica, sus objetos y posibilidades.

Alejandra Laera y Martín Kohan

El que mira una biblioteca ajena ve el pasado de las lecturas de otro, ve su historia de lector. Algo un poco distinto le pasó hace poco a Alan Pauls: "Estaba en Caracas y paré en la casa de unos amigos, él narrador y ella crítica literaria. En el cuartito que me asignaron estaba, justamente, la biblioteca de ella. Cuando empecé a mirarla, me di cuenta de que tenía todos los libros que yo hubiera comprado de haber seguido trabajando en la crítica desde la universidad. Digamos: su biblioteca arrancaba donde mi biblioteca se había detenido." Con sus desplazamientos, la trayectoria de Alan Pauls participa de alguna manera de la misma clase de ambivalencia que le impedía reconocerse en esos libros sin que le fueran del todo ajenos. Tal vez por eso, esta conversación acerca de los problemas de la crítica comenzó con el relato de la anécdota de Caracas.

MK: Teniendo en cuenta tus inicios como crítico en la academia y tu posterior alejamiento, ¿cuáles son las distintas posibilidades que ofrece la crítica literaria y cómo creés que se vinculan con el marco en el cual se la practica?

AP: Confieso que a veces siento una cierta nostalgia de pertenencia, de una especie de tejido del cual se forma parte y que garantiza un cierto flujo de ideas, jergas, bibliografías, novedades. Pero, al mismo tiempo, desde afuera veo la posibilidad de salir de un formato para establecer conexiones o compaginar cosas que normalmente no se compaginarían. Lo que a mí me interesa profundizar es la idea de que la literatura también puede interpelar al saber, y no al revés, el saber interpelando a la literatura. Cuáles son las preguntas que la ficción, la producción de la literatura le hace a todo el resto: a la sociedad, al género, a la raza, a la clase, al saber, a la sociología. Me parece que en los últimos años se ha dado un retroceso de la literatura como fuerza de interpelación. La literatura ha pasado a ser un objeto más entre otros, un objeto muy útil para producir síntomas que luego son leídos por ciertas disciplinas, como los estudios culturales, al mismo nivel, por ejemplo, que una canción de Rubén Blades o el testimonio de un indio.

AL: Frente a la crítica literaria más tradicio-

nal y el tratamiento de la literatura que proponen los estudios culturales, ¿cómo definirías el tipo de crítica que preferís?

AP: Yo creo que la crítica es el colmo de la impureza, el género impuro por excelencia. Y si no es impuro pierde mucha eficacia, pierde justamente su capacidad de intervención. La crítica es como una de esas bombas que lanzan esquiras y se abren. Me parece que ése es el efecto, y que entonces tiene que tener un poco de teoría, algo de frivolidad, que debe ser arbitraria, hacer ese gesto que es como un salto al vacío... La crítica es una aleación muy compleja de todas esas cosas, pero cada una de ellas produce algún tipo de ilusión.

AL: ¿Qué otros aspectos positivos habría entonces en la pertenencia académica, además de la circulación de ideas e información?

AP: Es que también pienso la universidad como un espacio amistoso, una especie de falansterio o de sociedad secreta de amigos o afines, donde pueda haber algo más que una guerra por los cargos o los puestos. Además, creo que la universidad es un lugar de demanda, por ahí un poco imaginaria, para escribir, para intervenir, para pronunciarse, para investigar... Yo me quedé sin esa demanda y mi demanda ahora es algún editor, alguien que se interese por mi trabajo o el responsable de algún proyecto editorial. Ya no respondo a los estímulos universitarios y eso es difícil para quien quiere seguir trabajando en crítica. A la vez, lo extraño es que todo lo que yo escribí en crítica es la respuesta a una demanda totalmente específica: el libro sobre Puig, sobre Lino Palacio, sobre el diario íntimo, los artículos sobre Mansilla, sobre Arlt, todo. Y también el libro sobre Borges. Quiere decir que, en mi caso, siempre hay una especie de contractualidad

que establece las condiciones ideales para escribir crítica.

AL: ¿A qué tipo de demanda responde tu último libro de crítica, *El Factor Borges*, y en qué medida te sentiste condicionado al planificarlo, primero, y después al escribirlo?

AP: Me lo pidió Nicolás Helft, el director de la colección Jorge Luis Borges de la Fundación San Telmo, que quería organizar su material en forma de libro. Desde el principio yo no era libre para escribir lo que quisiera; ya estaba ligado al idioma de la iconografía y a un editor en particular que era el Fondo de Cultura. Es un libro al que defiendo casi a mi pesar, con una cierta fe textualista en un momento en que sé que el textualismo, incluso para mí, es completamente anacrónico. Y encima es un texto sobre Borges (¡otra vez sobre Borges!). Yo diría que escribí ese libro para probarme que aun haciendo todo eso se podía escribir algo bueno. Mi consigna era "quiero escribir una introducción bien inteligente a Borges".

AL: Al mismo tiempo parecería haber en el libro una búsqueda alrededor del ensayo. Porque tiene un tono y un registro que no son los de la mera divulgación ni tampoco los académicos, y que apuntan a un público distinto, quizás más amplio, que el que puede leer otros textos sobre Borges.

AP: Ésa era mi esperanza. La idea de las bandas en las que se organiza el texto tiene que ver con empezar a trabajar el ensayo con una arquitectura mucho más móvil. Esa disposición es una de las cosas que más me interesó, porque es como escribir dos libros al mismo tiempo, y además sirve como inductor de lecturas: da la posibilidad de que si alguien quiere leer el libro por sus salidas, por sus bandas periféricas, pueda hacerlo. A la vez, me interesó trabajar todo el tiempo

con las oscilaciones entre biografía y obra, entre historia y frivolidad individual, entre chisme y bibliografía académica, y para eso también funciona mucho mejor la estructura móvil del libro. Quiero decir que había una cantidad de ideas previas que de algún modo me disponían a escribir el libro de una cierta manera. Por otra parte, estoy tratando de escribir con menos nombres propios, que es una de las cosas que me abruma de la crítica académica. Estoy tratando de democratizar las ideas que circulan alrededor de la literatura, en el sentido de cortarlas de sus nombres propios y ponerlas en contacto entre sí, a ver qué pasa con una idea cuando se la separa de su nombre propio y empieza a jugar con otras ideas. En este libro, por ejemplo, yo no quería grandes arsenales bibliográficos ni nombres propios que funcionaran como balizas, quería que el texto fuera lo más fluido posible.

AL: Como si el caudal teórico no tuviera que estar legitimado por el nombre propio, sino procesado por la reflexión y la escritura.

AP: Sí, que casi no se noten las costuras, lograr una especie de homogeneidad, falaz si se quiere, en el sentido de que todo parece muy terso, pero que, si uno lee bien, presente zonas diferenciadas y matices, donde está realmente el sentido. Quiero ser un escritor, es decir alguien que usa la escritura, que le da formas y funciones múltiples a una misma máquina, y no alguien que cambia de pie para escribir ficción y para escribir crítica. Mi proyecto, entre comillas, es que... ya no se distinga nada.

AL: Frente a esto, ¿qué te resulta más interesante de la crítica actual?

AP: Por algún motivo, en los últimos tiempos me estimula mucho más la reflexión sobre las artes plásticas que sobre

literatura. Leo textos de estética con más placer, entusiasmo y curiosidad que los textos que naturalmente me podrían ser más afines. Me parece que en las artes plásticas la reflexión está en un punto de libertad que no veo en la literatura. Para dar un ejemplo concreto, hay un libro de Georges Didi-Huberman que me gusta mucho, *Lo que vemos, lo que nos mira*, formado por ensayos sobre artistas plásticos minimalistas norteamericanos y arte conceptual, donde encuentro muchas más ideas para pensar la literatura que en un libro sobre literatura. O, por ejemplo, algunas cosas que hace Agamben... Después, cosas muy aisladas, como el libro de Jorge Monteleone sobre el viaje, que es un libro de un dandismo extraordinario. Son todos escritores que consideran que sus objetos, sean cuales fueren, tienen tantos derechos para pensar a esos escritores como esos escritores a pensar sus objetos. Encuentro una especie de relación de reciprocidad entre la escritura que reflexiona sobre el objeto y el objeto, y ésta es, para mí, la gran situación de la crítica o del ensayo: cuando el objeto y la mirada que intenta apropiarse del objeto, o desplegarlo, están realmente en un pie de igualdad, en un pie de reciprocidad total.

MK: Pensando en el libro sobre Borges, creo que lo que vos hacés es apuntar a la cuestión de la figura de escritor, que es algo que normalmente se le ha dejado a la sociología de la literatura y que vos cruzás con tu posibilidad de leer procedimientos.

AP: Es cierto, otra de mis preocupaciones es cómo incorporar la figura del escritor a la crítica literaria. Ése es uno de los desafíos más tentadores, porque hay que construir un objeto que efectivamente no sería el escritor como posición de clase, como lugar

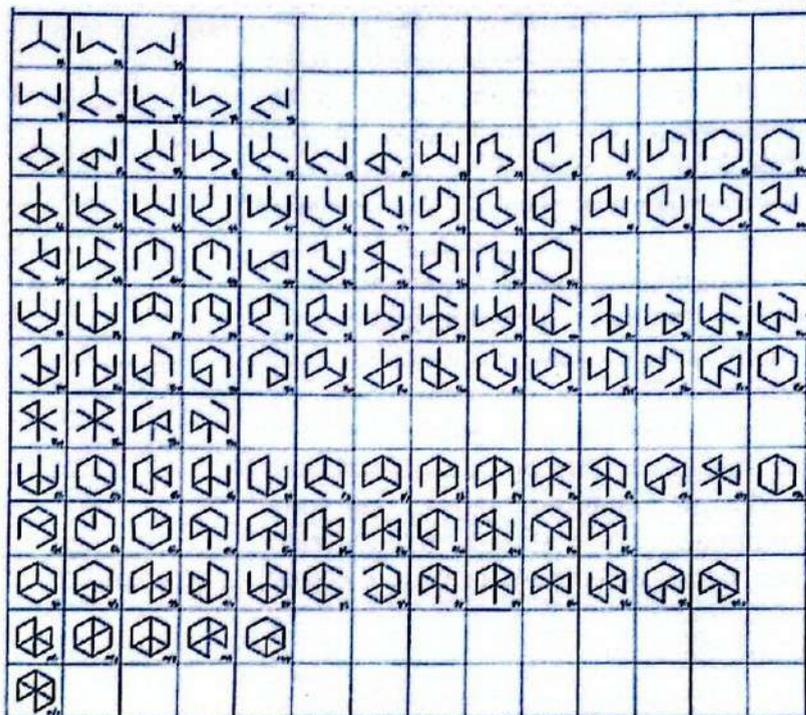
en la sociedad, según lo definiría la sociología, y que tampoco sería el sujeto biográfico tal como lo piensa implícitamente cualquier disciplina biográfica. Yo creo que la crítica tendría que animarse a leer, en la figura del escritor, cierta teatralidad que hay en la literatura.

Y es verdad que, en esa teatralidad, la figura de escritor se constituye con procedimientos retóricos, del mismo modo en que funciona la literatura. Esto es algo que en algún momento hice desde el punto de vista periodístico. Me acuerdo de un artículo que hace un tiempo escribí sobre Aira en el diario, donde lo único que hice fue hablar de la figura pública del escritor Aira. A partir de ahí había una pista para empezar a pensar si es posible leer la figura de los escritores como se lee su literatura.

MK: ¿Cómo funciona la escritura periodística en relación con lo que hablábamos recién: el mandato exterior, la imposición de tiempos, los registros, el lector posible?

AP: Lo pienso como algo muy aislado, no tengo una política periodística, y soy más bien escéptico en relación con el periodismo, en el sentido de que no he podido ir más allá de la

vanidad un poco patética de sentirme un contrabandista. Y eso no me deja muy satisfecho, porque en la posición del contrabandista hay una cierta victimización que no me gusta, sobre todo porque estoy tratando de abandonar todas esas posiciones de victimización en las que uno está tan tentado de caer en la Argentina. Pero me resulta difícil incorporar el periodismo a mi plan. En un momento, yo tenía la ilusión de que el periodismo podía hacer presente la idea del público, que para mí siempre es completamente fantasmal. Después me di cuenta de que el público puede ser tan fantasmal en el periodismo como lo es en la literatura. El tipo de respuesta con el que me encontré escribiendo en el diario es tan errático y está tan desfigurado por los malentendidos como el tipo de respuesta que tengo cuando escribo literatura o ensayos. Es más, las pocas veces que hubo alguna respuesta, fue siempre por cosas que no tuvieron que ver ni con la cultura ni con la literatura, sino cuando accedí a opinar sobre Maradona, Charly García o los travestis. De cualquier modo, todo lo



que no sea escribir ficción o ensayo, para mí es una distracción, un desvío.

MK: En función de tu planteo, llama la atención que, en dos escritores tan diferentes como Borges y Puig, orientes tu lectura al punto en que ambos conectan, respectivamente, con el periodismo o con la cultura de masas.

AP: Lo que yo cuento, y probablemente lo que me interesa en el fondo, es la autobiografía intelectual de una persona formada en las últimas décadas de una cultura que quedó atrapada entre dos formas de civilización, la cultura libresca y la tele. Me resulta muy complicada esa transición... En mi caso, me llevó a una confusión que me hizo desaprender a escribir. Había una especie de naturalidad en la escritura, un capital adquirido con el que yo escribía, hace diez años, que ahora siento que prácticamente no tengo, entonces todo lo tengo que hacer de cero, cada novela, cada artículo... Es terriblemente laborioso.

AL: ¿Considerás posible conciliar ese proceso que describís con la práctica crítica y literaria?

AP: Justamente, ahora estoy empezando a trabajar otra cosa, una especie de cruza monstruosa o aberrante de periodismo, ficción y ensayo. La idea es empezar a escribir ensayos con forma de diario íntimo. Ya escribí uno, como ponencia para una mesa llamada "Cultura, memoria y democracia", que era el diario íntimo de un tipo muy joven que pierde la memoria, que descubre que tiene Alzheimer. Me interesó mucho la idea de diario íntimo como un lugar donde podía fundirse un artificio de cotidianeidad, esa ilusión de inmediatez que tiene el periodismo, con las ideas más complejas que yo estuviera capacitado para manejar en ese texto. Pero también la construcción de mi propia figura de escritor, porque ese diario

está plagado de referencias totalmente autobiográficas. Además, estoy trabajando en el libro que pienso escribir para la beca Antorchas, que es una historia de la clandestinidad en la cultura argentina, que quiero que tenga la estructura móvil del *Borges* pero llevada al extremo, o sea que incorpore fotos, dibujos, materiales, que sea como un álbum, y que también sea, de algún modo, mi autobiografía de niño lector que en la década del 70 jamás pisó ninguna organización política pero esperaba con desesperación la salida de la *Causa peronista* en el kiosco.

AL: Aunque de otra manera, ya en *Wasabi*, tu última novela, aparecía la cuestión de la autobiografía.

AP: Sí. *Wasabi* es la década del 90, para mí. Hasta ese momento yo tenía una concepción de la literatura que partía del axioma de que para que hubiera literatura tenía que haber corte absoluto con el mundo y con el sujeto. Y estaba totalmente convencido de que yo escribía así, de que si yo podía escribir era porque cortaba con mi propia subjetividad y con el mundo. Hasta que hay un momento en que, por una razón personal, todo eso se despedaza, estalla, y los largos diez años del 90 al 2000 son la lenta marcha hacia la confusión, más confusión y más. Todo esto que digo, la figura del escritor, el mundo, el diario íntimo, para mí antes hubiera sido totalmente impensable.

MK: ¿Ese cambio de perspectiva pone en cuestión, en cierto modo, la instancia valorativa que siempre está implicada en la lectura?

AP: El proceso de asignar valor es un proceso que se me aparece como algo laborioso, que debe ser construido, cada vez, de cero. Por supuesto que tengo una cierta formación en ese trabajo de asignar valores,

pero me resulta complejo y muy discutible. Desde hace un tiempo, por ejemplo, ya no me interesan las cosas buenas o malas, decidí que mi valor es el interés, aun cuando sea despertado por algo abyecto, lamentable, totalmente arcaico, súper moderno, periodístico... Decido seguir el interés, a riesgo de equivocarme. Pero para mí ésa es una situación crítica, en el mejor y el peor sentido de la palabra, porque pone en evidencia todo lo que hace falta para asignar valor, que antes yo daba por sentado. En ese sentido, el gran corte es Aira, incluso desde un punto de vista crítico. Aira, para mí, es un punto de inflexión fuertísimo que todavía no llegamos a pensar bien. Creo que todavía no nos damos una idea del nivel de violencia de César en la tradición intelectual argentina. Es el primer escritor en mucho tiempo que nos enfrenta con algo desconocido. Y lo desconocido es: ¿está bien o está mal? ¿Está de este lado o está del otro? ¿Es argentino o qué? Interrogación que, por otro lado, es muy argentina, porque es también una interrogación borgeana, pero hacía mucho tiempo que eso no pasaba. La intervención de Aira me parece que nos puso en contacto con una especie de afuera muy extravagante. La vía de Aira es extraordinaria, sobre todo para esa especie de pesadez de la cultura argentina. Esa vía como aérea, totalmente ligera. La idea de hacer invisible, aleteante, la tradición. Y la idea de escribir mal. Sí, yo creo que no nos damos cuenta todavía de cuál es la importancia real de la literatura de Aira en la Argentina, pero para mí es un antes y un después. Yo, la verdad, no recuerdo haber leído un libro de crítica como el *Copi* de Aira. Es un libro extraordinario, que probablemente no satisfaga ninguno de los requisitos que los libros de crítica tienen que satisfacer y a la vez es de una brutalidad, una audacia, una luminosidad, genial.

MK: ¿La suspensión de cierta forma valorativa también funcionaría en relación con el cine?

AP: En el cine, para mí fue muy evidente que había que poner entre paréntesis el criterio de valor. Me parece que era mucho más interesante seguir una pista que decir "esta película está mal" o "esta película cumple con ciertos estándares estéticos". Además, en el cine hay un agravante, que en la literatura también se da cada vez más, y es que todo se profesionaliza y se vuelve técnicamente más decente. Por eso es más difícil asignar valor. Me parece equivocado pedirle obras al cine argentino, me parece un error crítico y político. Creo que lo que hay que hacer es detectar ideas, caminos, apariciones. Puedo ver diez películas y

puede no gustarme ninguna, pero encuentro inmediatamente destellos y uno solo de ellos me interesa más que cualquier película bien hecha del cine argentino. Me gustan Martín Rejtman, Lucrecia Martel y me gustó mucho la película *La libertad* de Lisandro Alonso. Esas tres películas inventan un mundo que antes de que esas películas existieran no existía. Para mí, ése es el modelo básico del efecto artístico: ninguno de esos mundos existía antes de que uno entrara al cine, y cuando uno sale de ver esas películas cree que el mundo es exactamente igual a como lo vio en esas películas. Ese es para mí el test del arte: cuando ves algo totalmente nuevo, que nunca viste, y te parece que el mundo es una pálida reproducción de lo que viste en la pantalla o lo que leíste en el libro.

AL: Al hablar de cine argentino te referís específicamente al cine de una nueva generación de directores. ¿Qué relación encontrás entre este recambio generacional y la situación que presenta la literatura?

AP: En el cine argentino se da una cuestión clave que no sé si se da en la literatura, donde los relevos y el tejido están menos jerarquizados, y es que el cine fue durante mucho tiempo una especie de fortaleza, llena de gente inepta, sin el menor talento artístico. Pero además, el cine tiene visibilidad y la literatura es totalmente invisible. Ese es el problema o más bien la reserva de la literatura: que es muy secreta y a veces puede haber toda una literatura que desaparezca sin haber sido visible pero al mismo tiempo es lo que permite que en algún momento produzca algún tipo de efecto. Aparte, en el cine hay una cuestión pura y simple de desarrollo industrial. No se sostenía una industria con la gente que había. Todos los chicos que ahora tienen entre veinte y treinta años son los que van a hacer el cine industrial dentro de diez años. Lo que se acabó es la ilusión del cine argentino comercial, por suerte. Ahora ese cine es el que deriva directamente de la tele, y el resto es como un tallercito donde unos chicos hacen unas cositas que tienen momentos extraordinarios, pero todo está cambiando ahí, sistemas de producción, formas de trabajar, relaciones. Con la literatura, en un sentido es más democrático, todavía hay cierta posibilidad de mantener relaciones cruzadas. En el cine, no. Lisandro Alonso y Subiela: son mundos totalmente diferentes.

MK: A la vez, las discusiones sobre cine argentino son más precisas que las discusiones sobre literatura. ¿No creés que, a diferencia de la crítica de cine, que se percibe como intervención, la crítica

literaria está mirando sobre el presente menos de lo que debería?

AP: La diferencia fuerte ahí es la relación que hay entre la crítica de cine y el cine, y la que hay entre la crítica de literatura y la literatura. Vos sentís, mal o bien, que en el campo del cine la crítica hace tanto cine como las películas, aunque lo haga mal... En cambio, cuando la crítica se dedica a la literatura no hace literatura. No hay ningún crítico literario argentino que se vaya a pelear con otro por una novela o por una tendencia de la literatura argentina, como pasa en el cine. Y para mí una discusión teórica sólo tiene sentido si involucra objetos que, sin ser inmediatamente teóricos, también entran en relación de confrontación y tienen tanta importancia como los conceptos que están batallando. Cuando leo crítica literaria lo que veo, en vez de una discusión sobre literatura, es a un crítico todavía ligado a figuras muy arcaicas o poco productivas, veo la tradición del crítico como juez, como administrador. Hay mucha más vitalidad hoy en el cine, aunque sea una vitalidad desmañada, fuera de cauce, ingenua muchas veces. Yo veo mucha falta de pasión en la crítica literaria y veo mucha pasión en el cine.

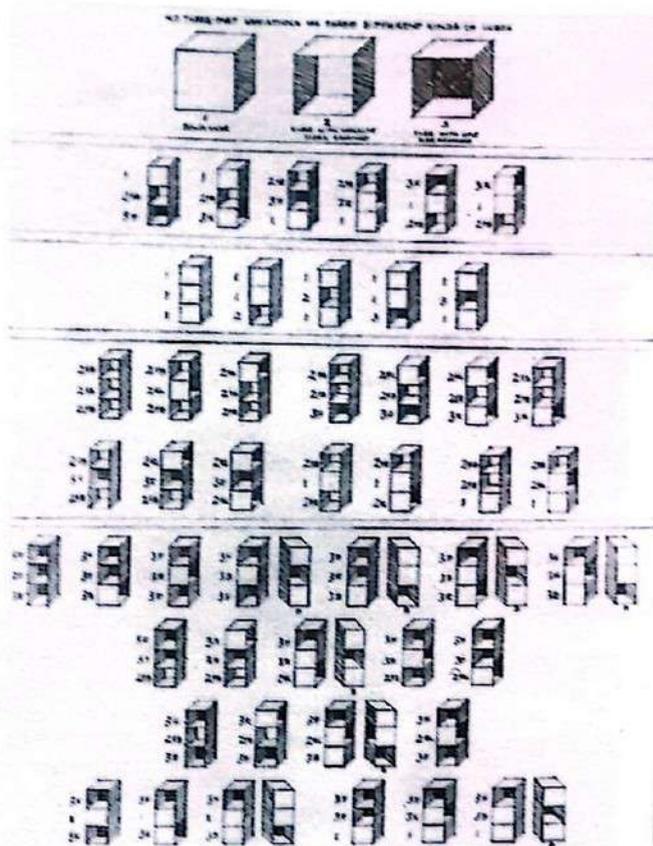
MK: Antes planteaste la cuestión de la pertenencia y ahora te referís, en cierto modo, a la cuestión de escribir la crítica antes incluso de escribir la obra. Vos venís de un grupo con un tipo de pertenencia particularmente fuerte que es *Babel*, cuyos integrantes se identificaban como escritores antes de tener una obra. ¿Cómo pensás hoy ese modo de entrar a la literatura que tuvieron los que integraban el grupo, más allá de sus diferencias?

AP: Antes de cualquier respuesta, yo diría que uno de mis axiomas básicos, casi congénitos, es "pertenecer está mal". A lo largo de mi vida yo siempre estuve diciendo "no, no pertenezco", nunca me reconocí en los lugares donde se me quería ubicar. Incluso en *Babel...* o en el grupo Shanghai, que para mí es un disparate total. Pero tampoco en *Babel*, que fue una experiencia muy buena, porque fue la primera vez que un grupo de tipos más o menos jóvenes, ligados a la literatura o a las ciencias humanas, inventaba una especie de forma alternativa y un poco infantil de poder. Yo creo que fue un experimento efímero con el poder, de toda gente formada en la escuela que dice que el poder es malo y que la única manera de relacionarse con él es socavarlo, sabotearlo, y que piensa el poder en términos absolutamente negativos, nietzscheanamente ingenuos. Porque era una generación de nietzscheanos no nietzscheanos, que no pasamos por Nietzsche

y que veníamos de la experiencia de la década del 70, de la dictadura militar. Me parece que *Babel* fue un laboratorio de lo que sería otro poder, incluso en el campo de la literatura, porque todos ahí escribíamos como si fuéramos las autoridades de la literatura argentina, todos. A mí me asombra mucho cuando vuelvo a leer la revista el tono con que se escribían esos textos, el nivel de autoridad. Realmente estábamos en un lugar que era completamente imaginario. Pero basta que haya cinco tipos que se crean eso y que produzcan ese lugar imaginario para la circulación incluso de sus propios textos, o sobre todo de sus propios textos, para que eso empiece a producir efectos reales. Para mí *Babel* fue mi experiencia juvenil con el poder. Yo me peleé con Tomás Eloy Martínez, Charly Feiling se peleó con Soriano... La sensación que tengo, en el balance, es haber estado cerca de algo y haber retrocedido. Yo, personalmente, reconozco que el poder es algo que quema. Tengo un problema con eso, en el sentido de que no puedo salir de una percepción totalmente negativa del poder, y yo estoy trabajando desde hace mucho tiempo contra una cierta negatividad como motor del pensamiento. Ya no pienso que la negatividad sea el único motor del pensamiento, que es algo que está muy fuertemente arraigado en mi formación, pero en algún punto el poder está totalmente ligado a ella.

AL: La revista, vista desde afuera, generó además otras expectativas. De hecho, había en ese ejercicio juvenil de poder una especie de promesa implícita para el futuro de la literatura argentina. ¿Como lo ves ahora, diez años más tarde?

AP: No sé, es muy difícil... Yo siento que yo no... no estuve para nada a la altura de lo que prometía. Mi sensación en relación con mi propia experiencia es ésa, que en un momento hay como una hecatombe respecto de lo que se prometía. Yo me quedé en un punto del camino. Eso no es necesariamente malo, pero yo veo un corte muy fuerte en mi trabajo que tiene que ver con estos diez años de los que hablé antes. Había una especie de marcha en ascenso virtual, no se sabe muy bien hacia dónde, y en algún momento ese itinerario continuo se interrumpe y empieza a fragmentarse, a distraerse, a marearse... entra en otro ritmo. Creo que yo venía muy preparado para hacer una carrera universitaria, probablemente para irme a trabajar afuera, en alguna



Imágenes

Acompañan esta entrevista dos obras de Sol LeWitt: *All Three-Part Variations on Three Different Kinds of Cubes*, 1969 (tinta sobre papel), y *Variations of Incomplete Cubes*, 1974 (tinta sobre papel).

Ambas imágenes se reproducen en el libro de Georges Didi-Huberman, *Lo que vemos, lo que nos mira* (Buenos Aires, Manantial, 1997).



universidad –de hecho estuve a punto de hacerlo y no lo hice–, había publicado relativamente temprano un par de novelas... y hubo un momento en que algo no funcionó, en que hubo que decir “bueno, vamos a ver qué pasa”. Yo tengo la impresión de que daba por sentado muchas cosas en relación con mi propio trabajo, que en un momento tuve que pensar de cero sin que nadie me avisara. No sé todavía por qué pasó, pero la sensación es que hay una interrupción, un cortocircuito, del que recién diría que estoy saliendo ahora. A la vez, me interesa lo que hice y creo que no estuve inactivo durante esos diez años, que trabajé, que escribí... Hay algo de lo que sucedió que tenía que suceder, evidentemente. Tal vez había una ilusión de naturalidad en todo lo que yo hacía, a los treinta o a los veinticinco, que en algún momento tenía que resquebrajarse o, por lo menos, cotejarse con otras materias. Yo creo que básicamente me había creado una especie de mundo muy autista, en el que funcionaba bien, y hubo una especie de grieta en esa cápsula, todo se empezó a contaminar y tengo la sensación de que todo lo que hice en estos diez años fue aprender a respirar en otra atmósfera. La novela que estoy terminando ahora es eso, es la historia de esos años. Cómo un tipo que vivió toda su vida en una atmósfera es eyectado a otra y tiene que aprender a respirar en otro mundo, en otro mundo intelectual, sentimental, artístico, político.

En próximos números:

- **Los nuevos realismos**
- **Apocalípticos, integrados y desintegrados**

No corra el riesgo de que se agote.
Suscríbese a

milpalabras
letras y artes en revista

Suscripciones. Exterior: 30 \$ (3 números) / Argentina: 24 \$ (3 números). Apartado postal N°440, sucursal 28, CP 1428, Buenos Aires, Argentina. Los giros y los cheques deben estar a nombre de Gonzalo Aguilar.



UN ENFOQUE AFECTIVO CON RESULTADOS EFECTIVOS

- Niños, adolescentes y adultos
- Cambridge exams: PET, FCE, CAE
 - Grupos reducidos
 - Speaking Club
- Talleres de traducción, literatura, cine, arte y música

Directoras: Cristina Speranza - Martha Crespo
Güemes 3915 - Tel. 4831-0532 feedback2@arnet.com.ar

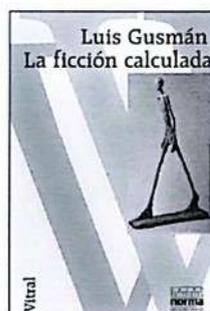
MINTON'S Jazz & Blues



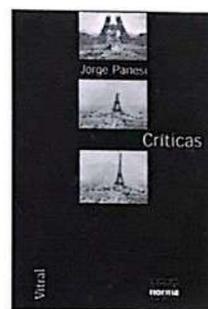
“Una de las mejores disquerías de jazz del mundo entero” *Cuadernos de jazz*

Cabildo 2280 Loc 100 Tel. 4 785 0504
Galería Río de la Plata Buenos Aires
mintonsjyb@hotmail.com

Lo mejor del pensamiento contemporáneo



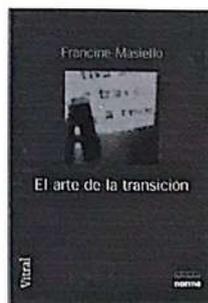
La ficción calculada
Luis Gusmán



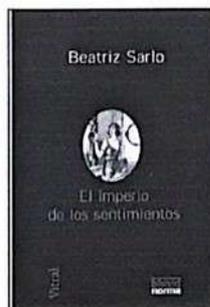
Críticas
Jorge Panesi



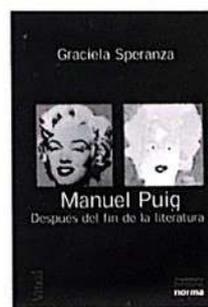
El sitio de la mirada
Eduardo Gruner



El arte de la transición
Francine Masiello



El imperio de los sentimientos
Beatriz Sarlo



Manuel Puig
Después del fin de la literatura
Graciela Speranza



Una vez más, *lo nuevo es una mancha ciega*. Pero, ¿existe

pensamiento crítico sin la necesidad de preguntarse qué hay de nuevo en lo nuevo?

milpalabras quiere pasar revista a las letras y las artes del presente sin ampararse en categorías del pasado ni rendirse a las oposiciones heredadas.

milpalabras se permite recurrir a múltiples herramientas críticas, y no por eclecticismo sino porque desconfía del apego celoso a la autoridad de un solo modelo.

En la pluralidad, en todo caso, hay un propósito y una declaración de principios: aventurarse en el paisaje diverso de nuevas

políticas de la estética y de la crítica

milpalabras

letras y artes en revista