



Fuera de escena

Dime lector,
¿qué lenguas escuchas?
Ocurre que nada habrá
de satisfacer aquello
que te falta, y tendrá
la forma monstruosa de
un cuerpo al que no
podrás quitarle deseo.
Si algo de lo que
gustaras se viera
compensado en alguna
de estas páginas,
caminaremos sobre
tu cabeza apisonándola
hasta hacer del zumo jugo
de ti. Lo beberemos, para
escupirlo. Nada importa
que creas merecerte
como destino de la
revista: sin lo que eres
ella hubiera sido
igualmente posible, y
hasta tal vez
se hubiese mantenido
a reparo de esa opinión
antojadiza que ya sobre
ella maquinas. Pero está
para eso. Ensúciate
los dedos en su tinta,
tranquilo de que aquí
no habrá poder de
policía que presuma
amarrarte una
identidad a la versión
urbana y deshonesta
que vengan a dejarnos
tus embustes dactilares.

La muela del juicio

La muela del juicio

Año VI

Nº 2, Nov-Dic 1991

A 20.000



Soda Stereo:

**Apuntes
para después
del temblor**

Mono Villegas:

**No a la
Columbia**

**Lenín y
la sierra
podadora**

**Bukowski
inédito**

**Poesía
Tabárez
Oteriño
Muschietti
Moriajáver**

TV sin falo:

**El destierro
del jefe**

Reportaje a Guillermo Saavedra

Literatura o nación: una excursión por lo bajo

Contratapa de contratapas

Un argentino que no fue a París es una especie de uruguayo.

Abelardo Castillo

Jürgen Habermas, el Filósofo de Occidente, hubiera hecho mutis por el foro, silbando bajito, de haber presenciado una de las fugaces reuniones de la Asociación de Mayo en la librería de Marcos Sastre.

Las posibilidades de nuestro salón literario se reparten entre el tedio y el drama, pero las dos terminan en un chiste. Por un lado, la escena inaugural, arquetípica: Mariquita Sanchez, casi de espaldas o de cuarto perfil, prolonga en la casa de Thomson el son armonioso de aquella partitura de Blas Parera. La prolonga en un minué interminable que se dejará oír luego en la voz incómoda de Mary O'Graham, en las devociones declamatorias de la maestra normal. Por otro, la clandestinidad, la proscripción y el destierro de los amigos de Echeverría. Escriben la nación fuera de sus condiciones esenciales (la nación siempre es metafísica, teológica), fuera de la tierra, fuera de la lengua (esas condiciones son siempre tangibles, se necesitan un agrimensor y un director de escuela). La Joven Argentina es uruguaya, chilena, francesa. Excéntrica, escribe sobre su centro, Buenos Aires, mientras Rosas trafica con los indios, que van y vienen.

2.

Aunque, como Roberto Arlt, se haya dedicado con entusiasmo a las ciencias ocultas y no pueda ser tomado en serio, Lugones lee como pocos el *Martín Fierro*. Lo lee con precisión, con certeza, con golpes de esgrimista desbocado y eficaz. Lo lee mejor que nadie, sobre todo porque, a medias, miente: lee la *Vuelta*, que es como leer la con-

tracara arrepentida de un libro que se desmiente en otro. *La Vuelta de Martín Fierro*: Dios, Patria, Hogar. Debe el gaucho tener casa... Borges reescribe la *Ida* al final de la *Vuelta* ('El fin') porque no ha podido ser nacionalista. Borges lee mejor que nadie ese final que desmiente al padre que da consejos: dispersión a los cuatro vientos, una vez más. Fierro vuelve a los indios, va de nuevo, que es como disolverlo todo en un anarquismo sin retorno.

La nación planta bandera, se queda quieta, pues así debe ser.

La literatura, en cambio, no deja de moverse.

3.

Mansilla funda de soslayo la mejor tradición del humor literario. *Una excursión*: dice que sale para que no se note que entra. Se ampara en un título grandilocuente y protector, una nueva y gloriosa nación. Después, escribe, que los indios son él, o viceversa: señores de la guerra y del ocio, es decir del ocio. Transcurren en una *cause-*

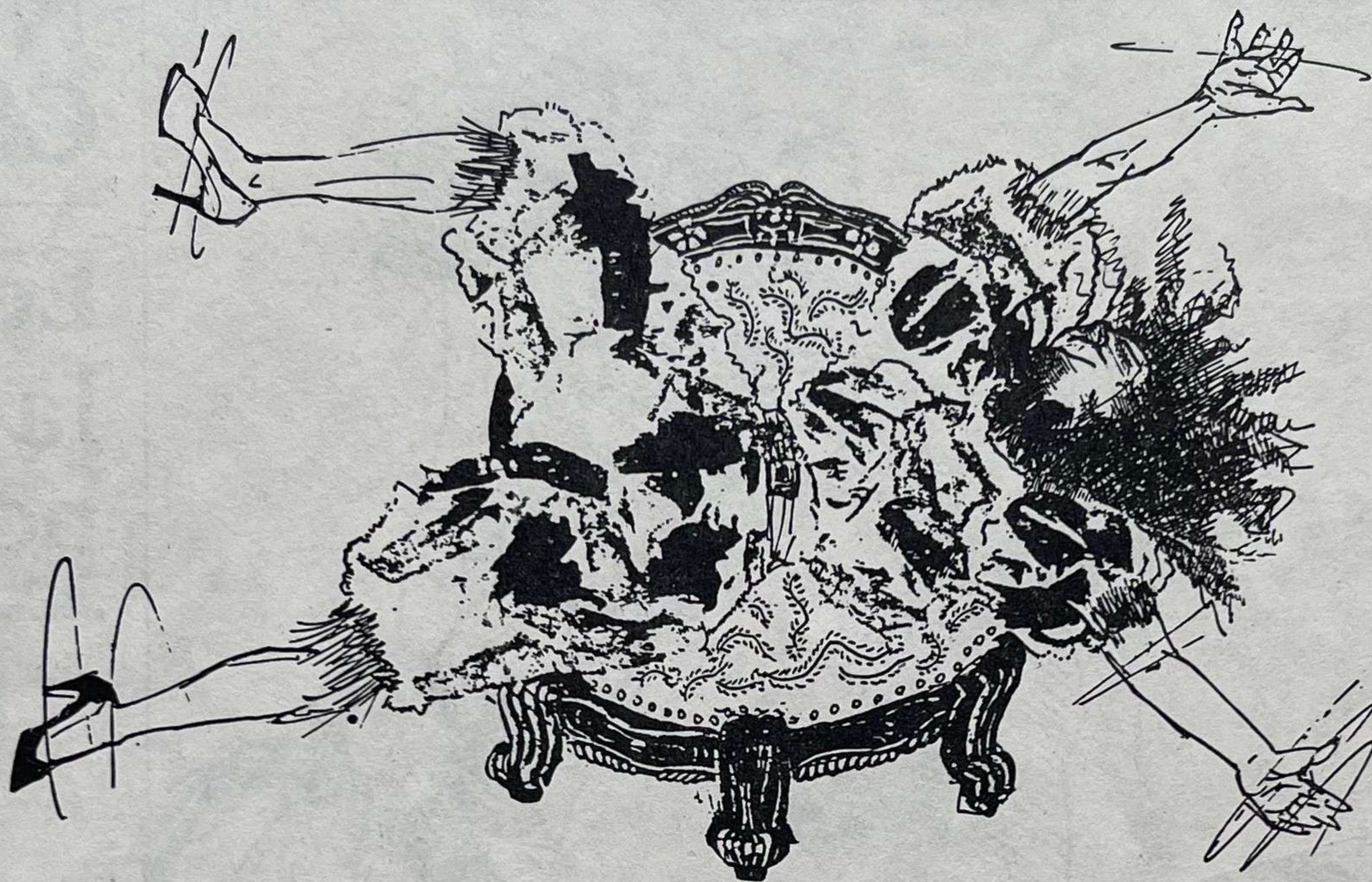
rie interminable (mejor, ilimitada), coquetos y corteses como dandys exacerbados, demasiado perfectos. La pampa, que es el espacio puro, casi kantiano, es su salón o su club. Un trastorno radical de la experiencia por la geografía, que el bueno de Sarmiento ha querido conjurar en la ilusión romántica.

César Aira (*Ema la cautiva*, *El vestido rosa*, *La liebre*) retoma esa risa refinada, la despliega en un relato interminable (mejor, ilimitado). Sus indios son un escándalo: nunca se sabe cuál es su raza ni su ascendencia, nunca se sabe si van o vienen, es decir, se mueven sin Sentido. Por eso no se puede decir siquiera que vayan detrás de un vestido rosa o de una liebre que vuela (lo que, aún en su absurdidad, cobraría algún sentido). Demasiada ubicuidad, nada se distingue. Antes de Alsina o Roca, la literatura argentina había disuelto la nacionalidad en un pasatiempo indescifrable, indistinto, evanescente (quiero decir que ignoraba desde siempre los desvelos clasificatorios de cualquier hermenéutica). Como un viajero inglés que habla a la perfección el huiliche porque en realidad es menos cuñado de Darwin que hermano gemelo de Namuncurá.

Escrituras argentinas

Una excursión por lo bajo

por Miguel Dalmaroni



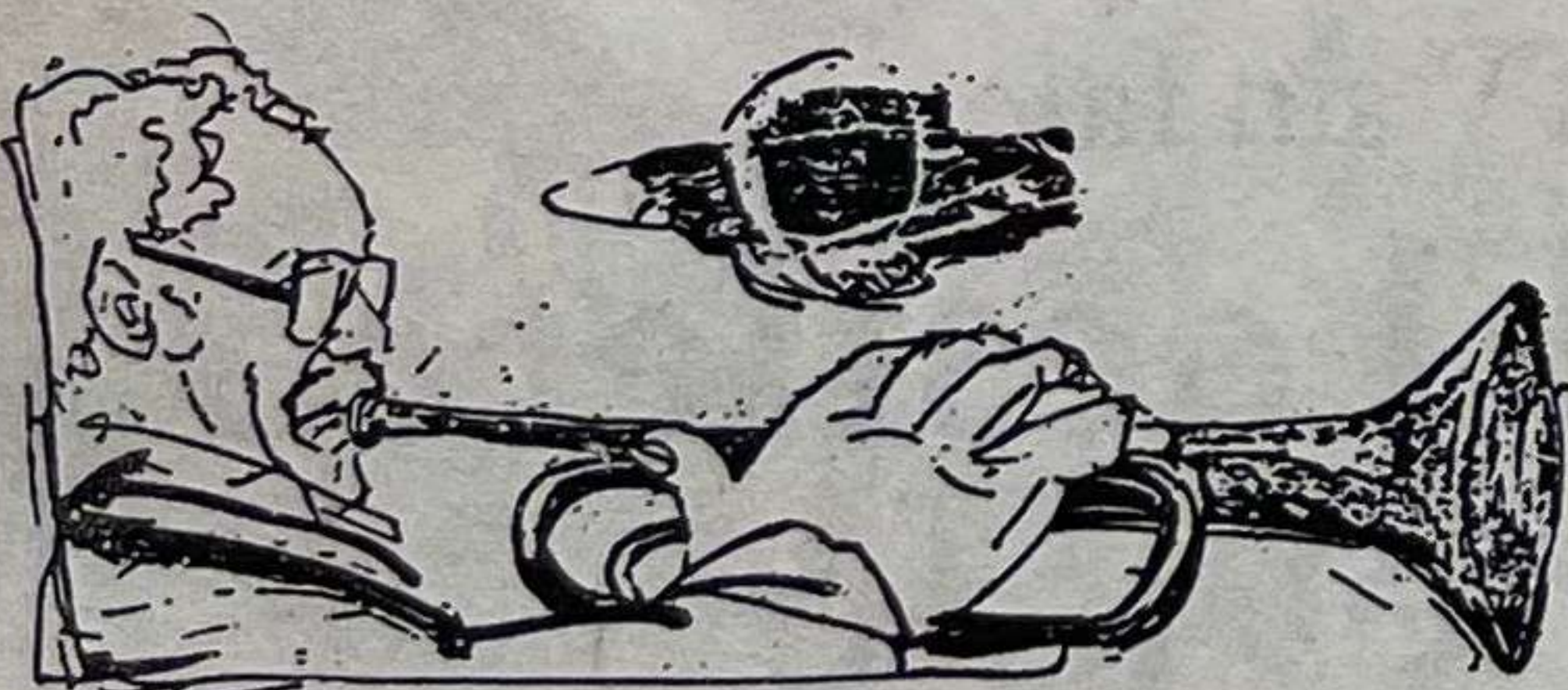
4.

Cuando Rimbaud dice me voy, hay que entender que se viene; lo que pasa es que con el afrancesamiento uno lee que Rimbaud se va y por identificación uno se está yendo con él. No, vos no te vas con él, estás acá esperándolo. Se va quiere decir que se viene para acá; Africa, las pampas argentinas, todo igual para Rimbaud.

Oswaldo Lamborghini.

Lo que interesa de los escritores de Boedo no es de ningún modo su textualidad, menos aún sus temas portuarios o proletarizantes. Eso no interesó siquiera en los sesenta, cuando más acá de proclamas y despoques nadie se ocupó seriamente de reescribirlos, a excepción de Gelman y Oswaldo Lamborghini. El primero solo un poco, y se cansó enseguida. Lamborghini más bien los liquidó salvajemente ('El niño proletario'), para descuartizar a un muerto que, sin embargo, no terminaba de resucitar en la literatura y sí en cierta vulgata de la militancia ('cierta' quiere decir, casi, universitaria). En realidad y a esta altura, habría que admitir que el 'populismo' (categoría cómoda si las hay, que la 'crítica cultural' supo calcar alegremante de la historiografía) apareció a mediados de los sesenta como un dudoso heredero vernáculo del compromiso sartreano. Por otra parte, sobre finales de la década, la literatura misma inutilizó esa discusión: Walsh, el Puig de *La traición de Rita Hayworth*, el Saer de *Cicatrices*, *El Fjord* de Lamborghini, las proclamas políticas de la última Alejandra Pizarnik (no ya la que cantaba 'las dulces metamorfosis de una niña de seda' sino la que escribe 'palabras liminares o de introito a la vagina de Dios'), el Gelman que se hace pasar por el traductor de un oscuro poeta del Far West o se pregunta si Dios no será una mujer (*Traducciones III, Relaciones*). Eso, mientras el orden de los discursos útiles proclama el Gran Acuerdo Nacional.

El 'populismo', en fin, fue siempre un fantasma un poco inventado del que solo vale la pena seguir hablando porque, investido con el desproporcionado título de enemigo, reapareció en los '80 de la mano de cierta crítica hipócrita, que se sumaba cordialmente a la 'acción comunicativa libre de presiones' mientras mantenía una nostalgia culposa por una polé-



La muela del juicio

Publicación ciclotímica

Año VI N° 2, noviembre-diciembre 1991

FAX (021) 21 0200

C.C. 55, Correo Central, 1900 La Plata.

Reg. Prop. Intel. en trámite

Impreso en Pionero Gráfico S.A.

Se consigue en Capítulo II y librerías y kioscos del centro

Toda colaboración espontánea, voluntaria o voluntarista, deberá ser enviada a la casilla de correo.

Director desplazado:

Raúl Moriajáver

Consejo de redacción:

Esteban López Brusa, Mario Arteca, Miguel Dalmaroni y Fabio Espósito.

Colaboradores:

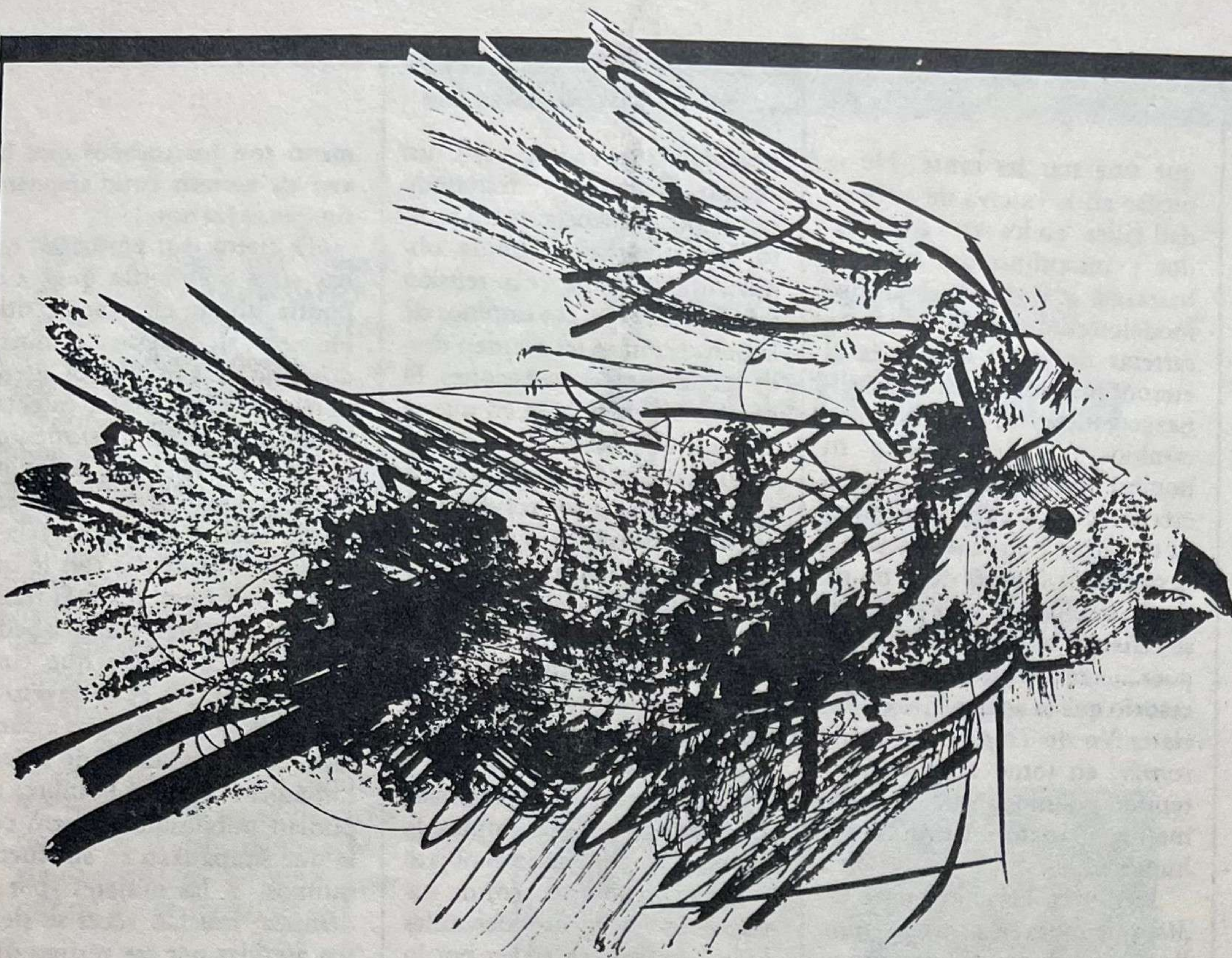
Delfina Muschietti, Roxana Páez, Sergio Pujol, Sergio Pastormerlo, María del Rosario Tabárez, Rafael Felipe Oteriño, Martín Alujas

Diseño y diagramación: Sara Guitelman.

Ilustraciones: Jorge Battista



La muela del juicio



mica hacía rato inexistente, sin duda irrecuperable mediante tales jugarretas.

Lo único que interesa de Boedo son las firmas, los apellidos: Castelnuovo, Riccio, Mariani, Stanchina, Zeitlin (que se lo cambia por Tiempo, César), Anania (que, graciosamente, muda en Portugal). Es decir, albañiles italianos. ¿En qué idioma podrían escribir? Una lengua menor de edad, barrial y cocoliche. Una lengua que vuelve a hablarse por primera vez, en un espacio donde los que se vienen son lo colonizados, no los colonizadores. Por eso (contra eso) escriben, se dicen hombres de letras, asumen el tono imprecatorio y pedagógico de la barricada (pues la cátedra recién se estrena y es para los otros). Nómadas, contrabandistas, gitanos, mulatos o extranjeros sin Estado que se ponen a toquetear con su lengüita la lengua de la ley.

5.

'Yo busco una muerta, un lugar en el mapa'

R. Walsh

Cuando ya no puede ignorar las forneras, las demarcaciones, los mojones y la topografía, cuando parece que los tiene puestos ahí como desde siempre, la literatura argentina se ensaña con la estabilidad imaginaria de la nación allí donde ésta se descontrola: hay cadáveres. Y mientras la Nación los pone en su sitio (los repatria y los inhumaba, o bien los multiplica y los desaparece), la literatura argentina los vapulea, los increpa, les escribe encima tatuajes de obscena necrofilia, y sobre todo los busca para susurrarles que se

levanten y echen a andar. Así, dice con una obsesión perversa que están en cualquier parte y en todas, menos en el campo-santo de la tierra. Para Pelongher están en *Austria-Hungría*, en 'Riga' (naciones lábiles, inconsistentes, móviles), o en el lugar a secas, el no-lugar que insta la pura preposición: bajo, sobre, en (*Alambres*). Ellos mismos son el sitio y la extensión, la cubren, la saturan, no



YELTSIN

'El centro ha dejado de existir', sentencia, mientras se sienta, centrado pero sin recato, en el medio de un podio por ahora ambiguo que quisiera único, que quisiera ocupar solo, todo, como en la molición amodorrada de nostalgias del arminio real y la matra, el centro por el centro que no es la misma mierda, sino peor pero distinta (ya lo decía el general, 'eso es más viejo que mear contra los portones'). Tonante, ensaya el tronar de un escarmiento módico, televisivo, con un conveniente dejo mongol -atinado color local- pero sin exagerar y en traje de desayuno de trabajo. Va afinando la mira y mientras orada el blanco con una pistolita que dice bang, junto a los viejos orificios del otro en el centro, dice que no existe, son semblable, son frere.

hay mapa que los contenga. Así que algunos de ellos, ciertos cuerpos preferidos por la lengua escrita, son 'El cadáver de la Nación' (aquí el *de*, más que pertenencia u origen, señala una equivalencia, como cuando se dice 'la puta de tu madre'), que es Eva. Perlongher la resucita mediante 'conjuros de zumbificación del vudú haitiano' (*Hule*) o escribe que 'Eva vive (en cada hotel organizado)'. Leónidas Lamborghini la hace hablar desde la hoguera -como una voz residual, excesiva, propiamente poética- repitiendo frenética y tartamudeante la liturgia ilegible de *La razón de mi vida*. En 'Esa mujer' de Walsh hay alguien que pregunta una y otra vez: '¿Dónde, coronel, dónde?' La patria no responde.

Como un ladero, un bufón o una venganza, el sacrilegio de la literatura ensañada contra la Nación no tiene límites.



En nuestro próximo número

- Jorge Panesi:
Borges y el nacionalismo
- Encuesta sobre CINE
- Cesar Aira



Argentinísima

— 'Una fulmínea verga rompió el aire al soslayo'

Leopoldo Lugones, poeta patrio

— '... y para tí el maíz, jefe altanero/ de la espigada tribu, hincha su grano/ y para tí el banano/ desmaya el peso de su dulce carga;/ el banano, primero/ de cuantos concedió bellos presentes/ Providencia a las gentes/ del ecuador feliz con mano larga'

Andrés Bello, horticultor americano.

— 'Hubo poetas de gusto normal, de gusto anormal y de gusto escandaloso. En este orden los haremos desfilar, dentro de cada nación'.

Enrique Anderson Imbert, docente y bastón mayor.

— 'Canto a tu masa intestinal rosada/ ... al acre olor orgánico que exhalas'

Baldomero Fernández Moreno, poeta y padre.

— '... su boca de fresa'

Rubén Darío, cómico.

— '—Qué grande es nuestro país, pibe...'

Ernesto Sábato, turista demócrata.

— 'Y he de titularlo Orto, y ustedes lo tendrán en sus manos'

Francisco Luis Bernárdez, escritor devoto

— '¡Bendita seas, esperanza, memoria del futuro, olorcito de lo porvenir, palote de Dios!'

Jorge Luis Borges

— 'Y él tenía el micoderma metido en los huesos, en el alma. Se sentía, aunque no acidioso, acedo'.

Eduardo Mallea, argentino visible, almólogo.

Por el SIDA

Más que nunca

Nada de lo humano
nos puede ser indiferente

La Plata en la prevención

■ Municipalidad de La Plata

CULTURA EN NOVIEMBRE:

— Desde el 8 al 17: Tercer Expoferia del Libro -La Plata 91-exposición y venta de libros/talleres/promoción de editoriales/espectáculos para niños. Hall central Pasaje Dardo Rocha. Entrada libre y gratuita.

— Del 7 al 15. Feria del Río de La Plata. Artesanías y productos culturales de la región -comidas/música/talleres/charlas/ecología/cine. Todos los días de 18 a 21.30 hs.

— Y teatro, cine, música, títeres.



El destierro del jefe

por Roxana Páez



Un rubio anguloso aparece en forma intermitente mientras la divina Liza canta *Losing my Mind*. Su voz y la cámara rondan tras esa imagen de hombre que -llueve- va a yacer de un momento a otro entre las sábanas blancas. Parte de su espalda. Sus hombros. Es todo. También entre la ropa de cama ondula una *pin up* de jeans ya demodés porque del centro de su propia imagen sale algún bello que jugará con ella en la ducha.

El pelo mojado, un hombro quizás. Es todo. También Madonna desea desnudar un hombre cuando canta a su padre que se transfigura. (¡Que sea hermoso!). Mientras se monta la cama con los travelling en la nieve.

Los video-clips y los video-tapes pueden mostrar un sueño como los ha mostrado siempre el cine que es más explícito, menos surrealista, menos metonímico. Y cuando vemos que el relato de esas imágenes empieza a ser el deseo de una mujer, corroboramos hasta qué punto abusivo -un lugar común- toda la zona de las pequeñas pantallas nos devuelve las féminas en el lugar de las deseadas y no en

el de las deseosas.

Sí. Todo esto es ridículo. El hombre y la mujer como centros de lo que se ansía no son más que una burda maquería para un inmenso agujero negro que nunca, nunca se llenará. Pero ateniéndonos a la mascarada de los deseos, ¿por qué lo tapado y destapado -no me engaño- es una silueta de ánfora egipcia? ¿Por qué el *voyeur* es siempre el hombre y subliminalmente -lo sabemos- en toda la historia del psicoanálisis- por más traslaticio que sea su esquema- hay un machito que quiere curtir con su madrecita? No se pretende un grotesco feminista. NO. Se trata simplemente de una carencia o un desajuste. Somos, sí, cavernícolas. Cavernícolas -dice H. Libertella: seres rodeados de soft-ware con la cachiporra detrás de la puerta. Y en este contexto, ¿qué son esas imágenes que de pronto cosifican al hombre y lo ponen en el lugar de lo que se deja observar y desear? En el gesto mismo del cambio el hombre se suaviza. Como si de pronto un rol en transición lo aproximara en el imaginario televisivo a aquella idealidad místico-religiosa del sexo débil. Estos hombres bellos no tienen el poder, no tienen el FALO aun-

que una star les cante. No se piense en la caterva de publicidad fálica, en los seres acorbatados y masculinizados hasta el hastazgo a costa de Martinis, modelos europeos de rodados y carreras de polo. Este sería el eterno masculino. El masculinazgo a ultranza. El hombre -en cambio- que ha perdido su nombre no sugiere un centro eréctil sino que es acariciable en su totalidad y en esto se acerca a la completa ventaja de la mujer desde siempre: 'Por lo que se refiere a su coño, como digo, pues..., era simplemente un accesorio que la acompañaba', decía el Yo de *Trópico de Capricornio*, en torno a aquella extensión polimorfa que no es sometida a cuatro o cinco puntos humectables.

Pienso en los chicos de *Loco Mía* que mueven sus voces abriantadas sobre una cinta que se retroalimenta mientras los abanicos acompañan unos cabellos tan limpios y sedosos como los de la protagonista de *La fuente de la doncella*.

Y esa visión, ¿es metonimia o es metáfora, o es ambas cosas a la vez? ¿Qué hay detrás del arrullo a lo paloma de mancebos embellecidos como ninfas de set? Una cultura como la nuestra no es pensable en sentido inverso ha dicho el hoy escéptico Jean Baudrillard. Porque 'no vemos al hombre asumir los pudores y los secretos, la provocación y la retractación, toda la estrategia sublime y subliminal de objeto que constituía el eterno femenino. No hay eterno masculino porque no hay prohibición que proteja al hombre de la demanda sexual de la mujer. La mujer, si ella lo quiere, no necesita seducir. El hombre, si la mujer lo quiere, tendrá siempre que seducirla.' Si un viraje tal se intenta resulta cómico o grotesco como los streap-tease de hombres en lugares para féminas en que éstas concurren a vengarse y no a gozar de una larga tradición onano-voyeurista, patrimonio del hombre.

Que la dama quiera ser la mirona en medio de tanta chatarra pajosa que la pervirtió (haciéndola más sensible al voyeur que a la copulación) puede que no sea más que el coletazo de su emancipación. Pero lo curioso desde siempre -y hoy más como pasivo- es el cuerpo del hombre en la pantalla. Los incansables hombros y la camisa desprendida, ¿son una provocación del fragmento a la deseosa o son la frigidez del deseado? ¿Son un olvido o una deserción? Parecería no haber sucedido nada luego de que Clark Gable se quitara la camiseta y Marlon Brando tirara manteca al techo.

El cuerpo del hombre, a poco que se aparte de su centro de

poderío, es un *cuerpo cero*, un cuerpo olvidado y desterrado por la preeminencia de un punto. Una superficie dormida, obnubilada por una sola tensión (en Occidente). Los caminos de la percepción se les pierden desde las primeras eyaculaciones. El menhir olvida la base en que se apoya y solo busca el cénit que es tan pasajero. Cuando la mujer abre la jaula de los condicionamientos protectores o publicitarios vuelve -en cambio- a la perversa polimorfía del principio y entonces todos los infinitos puntos de su superficie son eréctiles ('su coño, como digo, pues... era simplemente un accesorio que la acompañaba.')

El facilismo de hombres masculinizados a ultranza impuso la misma maniobra hacia el objeto (si bien trucho y trunco) de sus deseos: los fragmentos deseables de una mujer debían ser por lo general los mismos y el resto había que olvidarlo. La repetición propia de la perversión haría que la sola modificación fuese la de las dimensiones de acuerdo a las necesidades epocales.

Mientras, sobreviene el hastío de la mujer (¿dónde está? ¿cómo es el cuerpo que sostiene esa mirada babeante y obsesiva?) Y no está. Hay un torso de cuadrículados abdominales que no hablan más que de rigidez. Y por eso en los aquellarres las féminas no mentan el milagro japonés sino el chino: esa búsqueda de la extensión fementina desde lo masculino. Se dijo que hay una diferencia entre ser deseado por la mujer como status en una escala de poder y ser deseado pasivamente por el mismo hecho del abandono al que pocos occidentales acceden. Claro, él entra en su loft en medio de los acordes mínimos de Laurie Anderson y se vuelca una botella de agua sobre el torso desnudo, como para despertarlo de una sola vez de su sola historia gimnástica. Eso dice la pantalla. Estamos ahí al borde del colapso. Es un cambio. Pero entonces él toma el saxo y allí mismo se pudre todo. La torpe analogía vuelve a erigirse dictatorial sobre el resto. (¡Qué estereotipia la de la masculinidad de la pantalla!)

En lo que parece diferente no hay excepción. Desde Elvis a Mike Jagger pasando por Sandro la pelvis no hizo más que poner en escena lo que la pantalla doméstica metonimizaba con un ridículo torso introductor. Ni en los bailarines, que codifican posiciones sociales, ni en los gitanos, ni en los actores, ni en los que practican artes marciales, ni en los yuppies que se ponen silicona industrial en el trasero, en ninguna parte parece encontrarse el cuerpo en el hombre. (Contados con los dedos de la

mano son los tocados que llevan su secreto cotidianamente sin que se les note).

Es cierto -sin embargo- que hay seres polimorfos que ya no podría ubicar en ningún sitio. He visto, sí, a alguien caminando como un gato por los alrededores de Plaza Italia mientras dejaba una estela de suspenso a su paso. He visto a aquellos que han extraviado su rol y recuperado un cuerpo que se mezcla al caminar o al hablar con lo que tocan. Son hombres más mujeres que hombres y más sabedores de los encantos que cualquier mujer. No es el travesti ni el comunmente llamado *amaneado*, sino una suerte de ameba tornasolada que los hombres repudian públicamente pero con la que simpatizan en sus fueros íntimos. Y las mujeres -por la demasia- muchas veces se sienten atraídas por ese vértigo que no las culminará. El glamour de los mil sexos es algo que hemos aprendido a naturalizar en el pop. Algo así como David Bowie o Federico Moura pero que se suele despreciar en la tierra de uno (frecuentemente metido en la misma bolsa como 'el puto de barrio').

Si en las películas de Passolini vemos montones de jóvenes desvestidos, su languidez nada nos dice de una *summa* de erectibilidad. Los desnudos teatrales masculinos suelen no ser más que un malabarismo de segundos en que el actor (¡a que lo hago!) tapa mientras corre su *pillula*-traducción centroamericana mediante- o se queda de perfil.

Jamás he visto en la pantalla un cuerpo masculino vulnerado más que el de Sid Vicious tajeado a la gillete (en una película levemente mala). No tuve acceso, claro, a *El imperio de los sentidos* pero siempre se corta por el mismo lado.

El altar de la casa nada nos ha dicho y las buenas y las malas películas, la mejor y la peor literatura han dejado sus falos horadar el aire (obviando *Regreso sin gloria*) o exacerbarse en su propia contemplación. Pero hay quienes desde un nombre de hombre hablaron o sintieron el cuerpo (más allá de conatos emersonianos, de acetatos convencionales y del origen mismo del *you can do it*) Decía Walt Whitman que era *tan admirable ser mujer como ser hombre* y que por lo tanto el suyo era el canto de la expansión, además del canto de un orgullo. Hombre, de una vez ¡Desnúdate! Y al menos que la pantalla -que nada representa- ponga en escena 'el sospechoso desatarse del cuerpo, en el aire/ en los contrarios elementos en discordia/ el deseo' presuntamente nuevo.

*A. Carrera, 'Teatro del vacío'



El lugar del triunfo: ese malestar del sentido puesto a rejuvenecer las vaginas hídras por un colapso que embiste a un cuerpo que no toca. No todo patrimonio se fornicia, acaso se afantasma un bagaje en figuras venidas a más, datos que no existen. La empresa exige para sí una silueta vedette si clava sus varilights (Teatro Astros, 1985) sobre imágenes dietéticas. ¿hay un lenguaje poético? del debe y el haber en la contaduría de voces, el valor catástrofe se hamaca en series de frases-clip codificadas para enmascararse de vacíos sin vicios. Tarifa mínima para alguien que se pregunta ¿por qué no puedo ser del jet set?

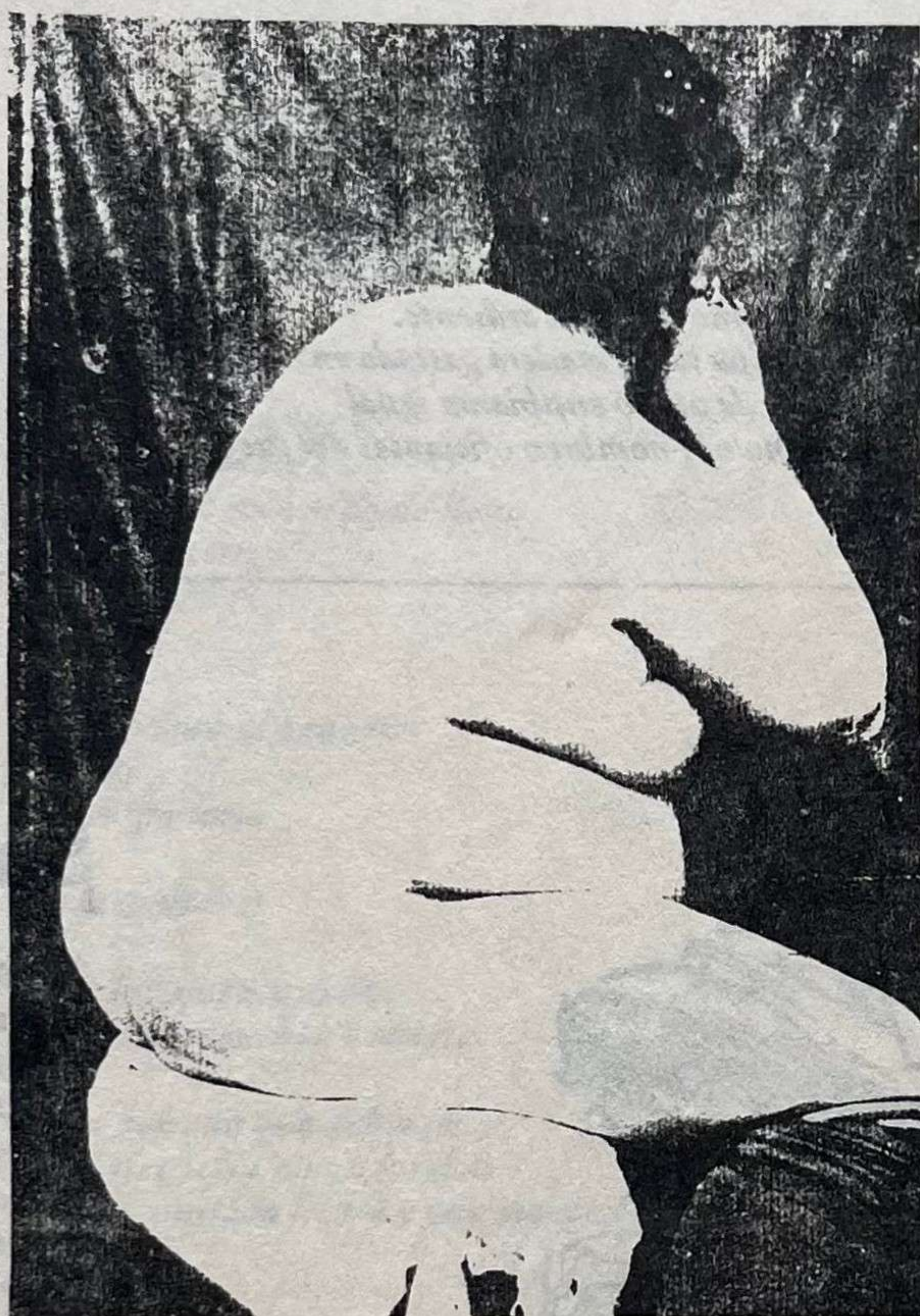
'Tengo que aceptar que soy un compositor romántico (...) También admito que me cuesta mucho escribir historias, y salen cosas más inconexas, brochazos de emociones'. Sin siquiera el aval de rompecabezas donde preveer un sentido, apalabrada la histeria verifica su masa ¿hay una materia poética? manualidades, formatos escalonándose en registros de realidad, un afán de corporizar en entregas. Darle a la lengua. Como en una emergencia, todo ahí se recibe: leches y viandas que harán un cuerpo, aunque la receta aclare 'me hacen falta vitaminas'. Sería adelgazar el sentido disolviendo glucosa feliz, paradojas de la industria (-Tienes el cocktail que envenenará mi soledad)

Tocar y sacudir. Como The Police (la Policía) una estética de fusta: golpear para ganar. Interés la energía, un tumulto de raíz nerviosa sin anuencia de beso que humanice la opinión veterinaria: 'no me sirven las palabras, gemir es mejor'. Al reparo de lo consabido -vos y yo, cuánta turbulencia- recauda fieles de música ligera. Se da que a palabras distribuidas en versos les pesa siempre un saber poético, y a ese saber una ganancia: el paso atrás entre una estrechez aduanera de la vivencia y una zona franca de maniobra ¿Cómo legitimar la maniobra?

Libre mercado, donde socarronamente se le ajusta al sentido un careo con la indigencia, si acaso nada atenta contra el público bien (Publicidad, carrera de estudios, Universidad de El Salvador, 1979). Como una rifa de sonidos maniatándose lugares, decir 'Doble vida' es no crear un contexto sino apurarlo, figurar signos y señales con la autoridad fácil del antojo, una

Soda Stereo: Apuntes para después del temblor

por Esteban López Brusa



forma moribunda de la sugerencia. Un lenguaje de la privacidad. Leer 'doble vida' como la espiral de un universo que se encoge hacia su propia ceniza. Cada verso busca acreditar su salud -muy apesar del resto- emplazando un significado que allí empieza y termina, empeñado en postular una libertad tomada: aquella que se exhibe a gusto del consumidor. Si no hay continuo, si las frases arruinan sus mezclas, hay que suponer un lugar más allá para construir la riqueza: tocata y fuga para lo arbitrario, o -más financieramente- la histeria. Libre mercado donde la circulación de objetos -palabras- se ve desenmascarada no por la competencia, sino en la calidad capital de la ganancia: un superávit rítmico donde el sentido no sale siquiera indemnizado.

Sinsabores del género si hubo 'meses navegando' hacia núbi-

les tierras e ímpetu conquistador: desde aquel primer disco presentado en un Pumper Nic, en seguida el recital del 85 entre médanos de telgopor, siluetas de plástico, celofanes y hasta un auto, como tranquila respuesta a quienes tildaban al trío de 'plásticos'; hasta la aventura de la especie cantándose animal con un berrido sin celo, sin catar ya los rituales que merece: a) control remoto, los niños alineados en fila carrousel b) a cargo el technicolor de los mejores ámbitos, un monopolio, algo así como un lugar común de los lugares no comunes: salones vip, c) la vuelta de tuerca del show, un radar en cuyas ondas agonizan formas bajas como el desafío o el reto (Frente a Stéreo, quedarse en mono).

'Y bueno, Soda Stéreo se convirtió en un canal para esa necesidad. Los rótulos los pone otra gente, con otra mentalidad e

ideología.' / 'Creo que se trata de un problema de formas y de lenguaje, la mía no es una temática social, pero tampoco somos insensibles. El que pueda escuchar mis letras mientras baila quizás entienda que lo intimista no es insensibilidad (...) Además creo que no todo tiene que rebelarnos, que los sentimientos son individuales. Tal vez sea una incapacidad, a mí me cuesta expresar sentimientos colectivos.' / 'Nuestra imagen no es elaborada, siempre ha sido lo que nosotros somos'.

Mundo de quimeras: endurecer de día a noche la costumbre. No tanta vitamina y un poco más de carne ¿cuándo? cuando los adolescentes cambian la voz. Régimen para una nueva cocina, el menú aprieta sus condimentos y sazona lo que será bocado. Animalizarse, actos de confesión, 'nuevas formas crecen/ son tan atractivas/ quiero descansar de todo ayer', derretir el martilleo lavado y psicodélico que atraca en bajo vientre el golpe pop, ¿invitarán a otra fiesta distinta a aquella de los **Languis**? tierras fértiles que ofrecen otro buen puerto a la conquista. Después de todo no es tarea fácil construir un hit. El anzuelo modelado a manera de un 'arma/rosa' acomodándose en la corriente con intención de

pesca (poisons). Cambiar la voz: pese al tenor ahora grave se le cuelan al adolescente renuncios involuntarios de la impostura, asomos destemplados como a pedir de boca; ¿gallitos?

¿Qué de la secuela? al sentimiento llevarle el ritmo -muy en la estadística- para hacerlo cielo allí donde circule el cuerpo en fuga. Condición de atenerse a 'Te prefiero fuera de foco, inalcanzable/ Yo te prefiero irreversible, casi intocable' que desde americanas persianas alientan una expectativa destinada a fracasar. Siempre que se considere un fracaso llegarse a un cuerpo sin razón de fauna, trauma dactilar. Tal vez se presuma buen rédito dejarlo libre de máculas y convenir la medida para el caño interno, no vaya que despotrique y moquille costra en la piel. Apostolado de la vibración, todo es una alergia avisada para reducir cualquier forma de desparramo que no sea la sumisión rítmica. Imantar -se sabes un eco inverso en espacios. Porque hay gratificación si se licúa el aire cotizado en decibel, y se supeditan en simultáneo los cuerpos, son soldados: traerán sus himnos estreñidos y los harán desfilar en estéreo como una tropa que se lanza al bautismo de fuego bajo el ala de la nada. Personal, claro.

El Conde Ghino de Lamborgui con huestes avanza

por Raúl Moriajáver

'Uy que estoy duro. Decía Borges: Bioy Casares escribe una página por día, sería por mantener recalentado el pulso, no insulso, limpiar de acechanzas la pluma, de espuma, tener el aguita clarita, recita el dragón al oído del buen Jorge, San Borges calculaba simetría en los azares, Casares del juez, el azar lo quiso amigo, conmigo lo propio no hubiésemos pasado, dañado como pies ampollado de escudero, matrero y ativo campeo en el idioma, me toma trabajo pensar sin jerarquía, la mía pisarle es cabellos al segundo, inmundo arrugo mi grano coeficiente, la mente separa a San Dios de su escritura, ¡pavura! pensarla -sin semen- sin el otro, empotro quirúrgico arsenal al cuerpo mixto, enquistado la voz ante el dúo de señores, sabores de carne navegan por su río, no fio si órganos no hay en pedestales, los males se juntan en el mostruo que mutila, esquila vagidos de la madre con su tregua, la yegua hociquea orales seguidores, de loores dolores ascetas de la fiesta, apesta tajejar al tal buen par de perversos, en verso será a la tradición un buen cipayo, me cayo'

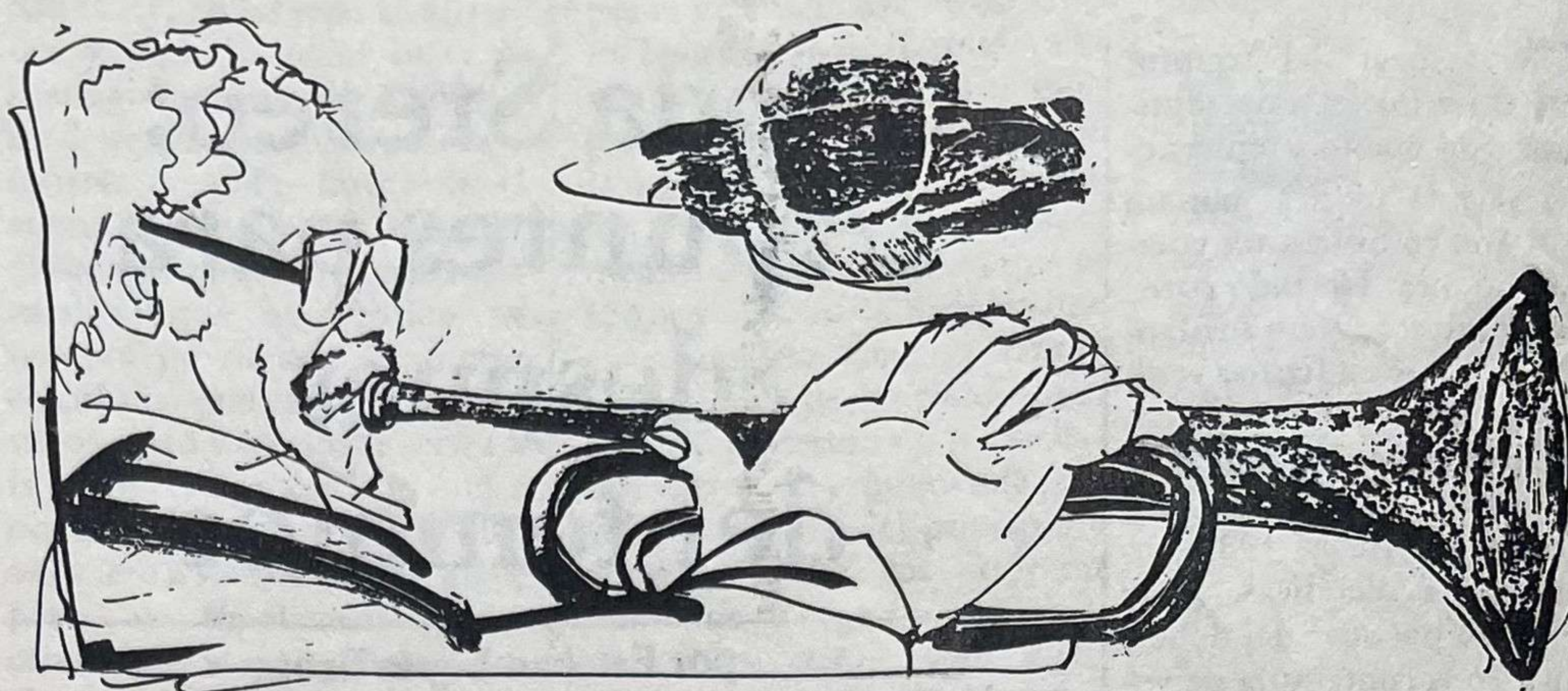
María del Rosario Tabárez

Ya no habla el poema

*En sus manos el poema de Noth
es la ofrenda en el caldero de las brujas
¿Qué decía? ya no habla el poema de temores
Toca, brota, bebe leche miel, no lágrimas.
Medita su destino a la orilla de un burdel
Añora su cabeza de libro las ideas robadas
al insomnio de la aurora.
No más sabiduría Noth no más escándalo del cerebro.
Nada de aparearse en lo sublime.
Ahora el saber es un libelo
En donde el que habla es un arpía que*

*descubre que:
ya no habla el poeta
sólo brota toca, bebe*

*porque las musas han guardado
su inspiración entre los muslos
Hasta que su condición de fauno
les devuelva la alegría*



Otoño 90

*Algo nos hace temer a los ojos del búho
Como ellos se encendieron nuestros cuerpos de sabiduría
y toda la casa fue un árbol ardiente.
Huele sin culpa tanta madera gastada en el naufragio
las hogueras de otoño entibiarán igual
aunque ya no nos nombren oficiales del fuego*

Rafael Felipe Oterriño

Mis brazos remueven la tiniebla

*En un lugar que oscuramente conocí,
donde los párpados no acaban nunca de cerrar
y ya se abrieron,
mis brazos remueven la tiniebla.*

*Preguntan: dónde está el ayer,
dónde la espina, el temblor, el arcoiris.
Dónde la veleta de los campos
gira desnuda sin que la toque el aire.*

*El invierno sobre las hojas
trasluce ensimismamiento.
Los muertos observan desde muy atrás,
dando respuestas aproximativas.*

*(Los muertos, que todo lo ven).
Las ventanas y los balcones
parecen decir algo,
pero es, a nuestros ojos, indescifrable.*

*Descendemos, y la caída es ascenso.
Ascendemos, y una voz clara,
nítida, como de pájaro, canta
la canción que habíamos olvidado.*

*Más allá, más lejos, más lejos: obliga el viento.
Hasta estatuas de sal que a nadie invocan.
Hasta cimas que apenas alcanzadas
son superadas por alturas mayores.*

*Más allá de la rosa lírica.
Hasta el azul intensísimo, hasta el cielo
de los ángeles y de los sueños,
de las personas y de los paisajes.*



Sólo el amor

*Tampoco aquí ocurrieron grandes cosas.
La nieve de primavera
no hirió el brazo azul del arponero.
El ojo del cisne
no prestó su luz callada
a la cenicienta sombra.
La sombrilla no voló por los aires
como una flor marina.
No vimos al cazador perseguir inútilmente
otra puesta de sol.*

*Ni amuletos, ni eslabones de jade,
cubrieron la playa un solo instante.
Las calles fueron calles,
las monedas rodaron brillantes como monedas.
No quebró el pez la sobriedad de la línea.
Sólo el amor reptando.*

*Sólo el amor.
Correr, correr, estirarse, temblar.
Como el agua entre piedras,
como el fuego y la nieve.*



Delfina Muschietti

graves

Allá arriba
cuando se acaba
la lluvia,
en el balcón
gotean
pequeños, frágiles
globitos
desde las azaleas
apenas florecidas.
Y el verde de las hojas
se resbala silencioso
húmedo
hacia la calle.

Es el fin de la tarde grave:
las nubes pesan sobre el cielo
con cierto aire denso de musgos;
una mano se apoya firme y deslizada,
mortal,
sobre la espalda.

(yo miro la tensión de sus voces
en el aire privado del juego)

Suena Mahler:
detrás del vidrio
el viento vuelve sombrillas
las pocas telas colgadas
en el puro silencio.

Bajo el sol de enero en la Argentina

El llamado de la paloma
en la mañana
como un tambor sordo.
Desde esa esquina oscura
llegan murmullos de agua,
una pequeña cara ausente:
miniatura en blanco y negro
enterrada
bajo el puente de la zanja.

(desconocida, fugaz:
una mano ciega la recorre)

Estoy sentada bajo
las hojas del nogal
que allá por enero tienen
'un fruto duro y áspero
con pecas muy pálidas,
cándidas,
de planta viejita...'

Estas hojas del nogal
apenas se mueven
mientras el sol me da de lleno
y la mano ciega
ahora escribe:

(grita,
cuerpo animal pequeño
miedo
de despertarse
sola
en la mañana)

eran los ojos asustados
ante una mancha de sangre

(una persona que debía ser yo
a los tres, a los seis, a los doce
estaba asustada frente a una mancha de sangre)

es el cielo implacable
y el susurro de las palomas

un motor a lo lejos
en la perplejidad del campo

¿esto no fue escrito ya?

(los grillitos,
un rumor de nueces
en el silencio agua de la noche
-es la cinta,
-el hueco negro del disco-:
'Here comes the Sun King')

un motor a lo lejos
en la perplejidad del campo

Estaba ahora en ese momento:
los ojos enemigos
sobre mi cuello:

el dolor va con ella
mitad en el agujero
de las caras
eléctricas

enemigas

(otra vez la sangre
sobre el polvo,
la cabeza alucinada
de los muertos)

Es ella, la pequeña
(no hay otra)

tiembla
se resbala
la carnecilla que se dobla
lejos ya del arco del deseo

(Sin orilla, sin hilo:
cose en el vacío hueco
sin sueño
desde los bordes
hasta la corona espumosa
de la mousse
en la boca del chocolate
sin labios
adentro
en el aire del otro)

Es algún coche suburbano
hacia el centro

-la miran-

ella se deshilvana
desembocadamente arcaica,
resiste en vano
la ventanilla bruñe
duros acechos en off

alguien alguien alguien alguien
mueve la cabeza lentamente
la clava
con fijos ojos negros (enemigos)
extiende las alas

mientras ella
intentaba leer
esos poemas de Sandburg y Eliot

(mixing memorie and desire)

contra el implacable sol de enero
en Argentina:

otra vez la cabeza abierta
de los muertos sobre el polvo

(lejos ya el atardecer de colibrí
y las vaquitas sobre el pasto seco:
nuestro utópico campo
perdido
en las inasibles alas
de una mariposa blanca
o el corazón deshuesado
de los panaderos
en las voraces bocas
de los chicos
ese lunes,
ese verano)

Ahora ellos saben
cuántos agujeros (holes)
se necesitan para llenar (to fill)
el Albert Hall.



De la Campana
Libros

*Literatura y Crítica

Edic. Bilingües - Ob. Completas
Ed. cubanas - Semiótica
Sección de poesía

*Psicoanálisis

*Cine

*Comunicación

Cuentas corrientes

Tarjetas

Descuento a doc. y estud.

7 N° 1288 casi 69 TE 33732

Dg. 77 N° 521 c/6 y Pza Italia
Tel. 31086 1900 La Plata

libraco
te espera

nuevo local 48 n° 666 entre 8 y 9

venta al
50%

textos
universitarios

ofertas
especiales

La muela del juicio



-¿Cómo está funcionando *Caracol*, si esto puede ser una pregunta?

-Es una pregunta impertinente, en los dos sentidos: porque tendría que hablar de la miseria de la circulación de los libros de poesía, que no corresponde a cómo el libro circula, y este texto en particular. Yo no me ocupé de ayudar a la editorial que con mucho esfuerzo editó el libro, pateando, corriendo para dejar el libro, etc.

-Se podría preguntar entonces para qué sirve publicar un libro...

-Yo creo que uno edita un libro para corregir, para darle un nivel de objetividad mayor, y está bien que se edite porque confía en ciertas perdurabilidades: ver textos impresos y encuadernados en forma de libro, que también es someterlos al azar de varias lecturas. En este sentido yo no tengo muchas más expectativas que las que tenía antes de publicarlo. El circuito inmediato de referencia ya lo había chequeado antes de editar el libro. De todas maneras, es cierto que la gente es mucho más indulgente con una carpeta de páginas mecanografiadas que con un libro impreso. Hay toda una estrategia de presentación más o menos cosmética, y respecto de esa mayor indulgencia yo salí beneficiado.

-¿Cambió la lectura del libro después de publicarlo?

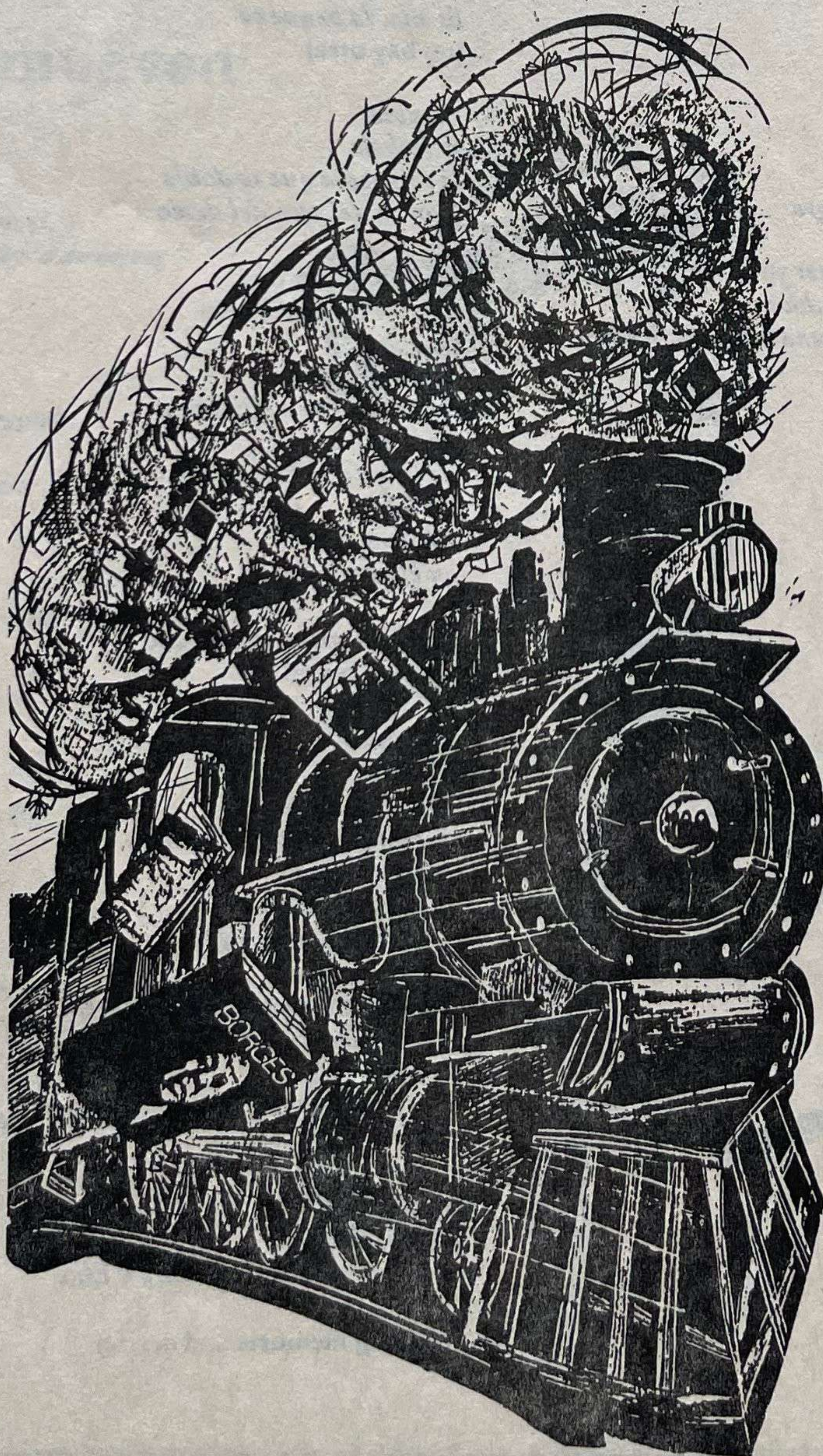
-Sí, en el sentido inmediato de la pregunta, que es que cada vez me gusta menos. Me parece que cometí un par de errores que no volvería a cometer, y me parece que está bien de todas maneras haberlo escrito, porque para no cometer nuevamente errores es que hoy estoy escribiendo sonetos... Y aparte hay cierto tufillo experimental que parece tener *Caracol*, que también me preocupa, porque yo quería probar una dificultad que tenía para contar una historia y la única manera que encontraba era ese registro, que yo creo que es la poesía, frustrando permanentemente la posibilidad del relato y por momentos frustrando también la posibilidad del lirismo puro. Pero eso se me impuso a pesar mío. Porque me parece que a veces esa ambigüedad perjudica las dos posibilidades: la posibilidad de un relato en el sentido estricto, y la posibilidad de la poesía. En este sentido, *Caracol* se me modificó; no sé si porque ya se publicó, porque ahora es un libro, o porque alguna gente me devuelve alguna cosa que aunque sea elogiosa me parece desagradable.

Guillermo Saavedra

‘La frivolidad es un prejuicio de los policías culturales’

por Mario Arteca y Esteban López Brusa

*La historia de este reportaje es la historia de dos momentos: un protagonista, Guillermo Saavedra, en dos entrevistas realizadas el mismo día pero en años diferentes, julio de 1990 y julio de 1991. El primer encuentro tuvo lugar en la redacción de la desaparecida revista Babel, de la que Saavedra fue director periodístico durante casi tres años. El segundo fue un prolongado reportaje telefónico. En los dos momentos dos temas se funden: la aparición del primer libro de Saavedra, *Caracol* y Borges. La muela del juicio se tomó el atrevimiento de fundir esos momentos, como si un año no fuera el tiempo pactado para una metamorfosis.*



-¿Por ejemplo?

-Que en dos lecturas que se hicieron del libro se haya mencionado que el texto es cortazariano, porque se hace mención a la *Maga*. En ese sentido también me modificó, porque me pregunto ¿qué hice para que alguien puede leer eso?

-Hablando de modificar, y para salir de Cortázar, se han cumplido cinco años de la muerte de Borges y no podemos dejar pasar la oportunidad (ya que entre otras cosas, vos sos fundamentalmente ‘lector’) para preguntarte qué significa, a cinco años, la ausencia de un escritor de la talla de Borges.

—La muerte siempre modifica algo de alguna manera radical para la vida de las personas. La vida de una obra, una vez escrita, no modifica demasiado, en todo caso le agrega o le quita cierto patetismo. Es evidente que en el caso de Borges no ha cambiado mucho, en cuanto a la consumación de una obra que estaba terminada bastante antes de la muerte de Borges. Como se sabe, Borges, en los últimos textos, más allá de que mantienen la excelencia borgeana, no agrega nuevos elementos ni temáticos ni constructivos, ni produce cambios en relación a una serie de modelos y sistemas que él había consolidado unos cuantos años atrás. Lo que sí se produce es un vacío dentro de lo que podríamos definir como un paisaje de la cultura argentina, y donde Borges -y sobre todo en los últimos años- se había convertido en una especie de interlocutor ideal de todo periodista cultural que se preciara de tal. Y por otro lado había todo un sistema de referencias constantes a lo borgeano, a las famosas salidas de Borges, a esa otra construcción literaria que hizo Borges, que es un personaje público que él hizo de sí mismo con características muy particulares.

-Vos hablabas en referencia a la ironía, forma que Borges usa-

ba mucho, entrando en un terreno donde la ambigüedad sentaba bien sus bases. La cuestión es que Borges dejó un lenguaje más allá de lo escrito.

-Claro, porque lo extraordinario de Borges es que cuarenta años atrás, y como lo cuenta un libro bastante poco cortés con la intimidad de Borges -me refiero al libro de Estela Canto- Borges efectivamente estaba aterrizado con la idea de hablar en público e incluso llegó a ir a un psicoanalista. Después, se produce una especie de ‘clic’ en él -supongo que tiene mucho que ver su consagración vía Roger Caillois- y entonces Borges hace de esa necesidad una virtud, esa especie de respiración entrecortada; y por otro lado, esa otra imposibilidad de la ceguera lo convierten en alguien que parece estar recibiendo información de algún lado, una especie de conexión, de sintonía, yo diría no con Dios (porque soy ateo) pero sí con una especie de inconsciente de la literatura universal, una especie de radio que transmitiera todo el tiempo aquello que hay que saber sobre la literatura. Y esto está cristalizado en la actitud física de él con un entrevistador, no hablemos ya en su literatura. Por otro lado, un mecanismo fundamental con que él construye su personaje público -y es algo que definió una vez muy bien Noé Jitrik- es que Borges parte de la convención de que la literatura es algo que le interesa a todo el mundo, que conoce todo el mundo. En ese sentido Borges no es irónico, ni tiene falsa modestia: es una convención de infinita cortesía con el interlocutor y eso producía una fascinación muy particular, que hizo además que, de alguna manera, gente que nunca leyó una línea de Borges, se considerara fanática de él, o lo quisiera mucho, porque realmente alcanzó una forma de popularidad que trascendía la circulación de su obra por parte de un público. Hay cierta pregnancia de los discursos que hace que uno se considere con la información sobre los discursos sin haberlos recibido directamente, y Borges se convirtió en los últimos años en un fenómeno de este tipo, un fenómeno de gran pregnancia dentro de un cuerpo del imaginario argentino, y por eso la muerte se vive como el extrañamiento frente a eso: una nostalgia de ese Borges; claro que no la nostalgia de una obra que se puede seguir leyendo y discutiendo permanentemente.



¿Qué herencia deja Borges, tanto en escritores como en posibles lectores?

Obviamente, una obra como la de Borges produce fascinación, dispara sobre los lectores y posibles escritores. Descubre cierta tradición dentro de la propia literatura argentina; descubre una serie de autores europeos que eran autores que no circulaban (en muchos casos no son autores de primera línea) ni siquiera reconocidos como tales dentro de sus propias literaturas; como Chesterton o De Quincey o Carlyle, y por otro lado funciona como una suerte de obstáculo epistemológico en la media en que su sistema es un sistema tan autosuficiente, en muchos casos autoreferencial y tan construido por una suerte de ilusión de acabamiento (porque el acabamiento en los discursos produce esa sensación de eficacia constante, que funciona como una suerte de obstáculo, sobre todo en un discurso que está permanentemente atravesado de ambigüedades, de un sistema de pensamiento paradójico, de contradicciones constantes), que hace que quienes hayan querido armar deliberadamente una poética borgeana de modo coherente, bueno, se hayan visto en graves problemas, pues Borges es muy resbaloso para pensar la literatura y para decirlo, y también para ejercerla. Lo que sí hay son escritores argentinos que se convirtieron en muy buenos lectores de Borges y han aprovechado ciertos sistemas, ciertos procedimientos, ciertas ideas sobre cómo escribir. Y por otro lado, sigue habiendo ciertos epígonos, imitadores de superficie y muy frívolos, que suponen que escribir bien a esta altura significa poner adjetivos baladí a cinco frases. En cambio, aquellos escritores que de alguna manera aprovecharon de un modo inteligente a Borges, han producido su propia obra o, su propia inscripción dentro de una tradición, como me parece que es el caso de Juan José Saer, o el de Ricardo Piglia.

La de Borges sería, entonces, una herencia que es enriquecedora pero que es también un peso, una carga problemática.

Desde luego, la sola existencia de esa obra se constituye en un problema que no se puede soslayar. Por razones muy diferentes ocupa un lugar similar al que ocupó su maestro, que fue Lugones. Después de Borges, para más de una generación, no se puede seguir escribiendo ignorando la existencia de esa obra. Borges, dentro del panorama de la literatura argentina, de las tradiciones argentinas, incorpo-

ró cosas que no existían antes, que no existían como procedimiento, como condiciones de ese paisaje que era la tradición anterior. Digamos que Borges enseñó a toda la literatura posterior que el énfasis no era imprescindible, y el realismo periodístico no era necesario. Que había zonas de la realidad que podían ser motivo o tema de un relato, de un texto o de un poema que iba mucho más allá del relevamiento fenomenológico de gauchos en la pampa o de enamorados en las habitaciones, o de crímenes en los hoteles, o de desigualdades sociales.

En definitiva, ¿nos cambió el modo de leer, los mecanismos de lectura?

Es así, desde luego. Pero además, y esto ya es a partir de 1941 con la aparición de 'El jardín de los senderos que se bifurcan', convierte en tema de ficción la especulación sobre la literatura misma, con un refinamiento y con una suerte de eficacia narrativa increíble e inédita, no solo dentro de la literatura argentina sino mundial. Lo que también habría que decir es que Borges es alguien que tiene una relación permanentemente poética con el lenguaje y con su propia escritura, y creo que es una de las maneras en que se puede explicar que Borges no haya escrito novelas. Creo que esa condición que Borges le pide al texto tiene que ver con los pruritos y

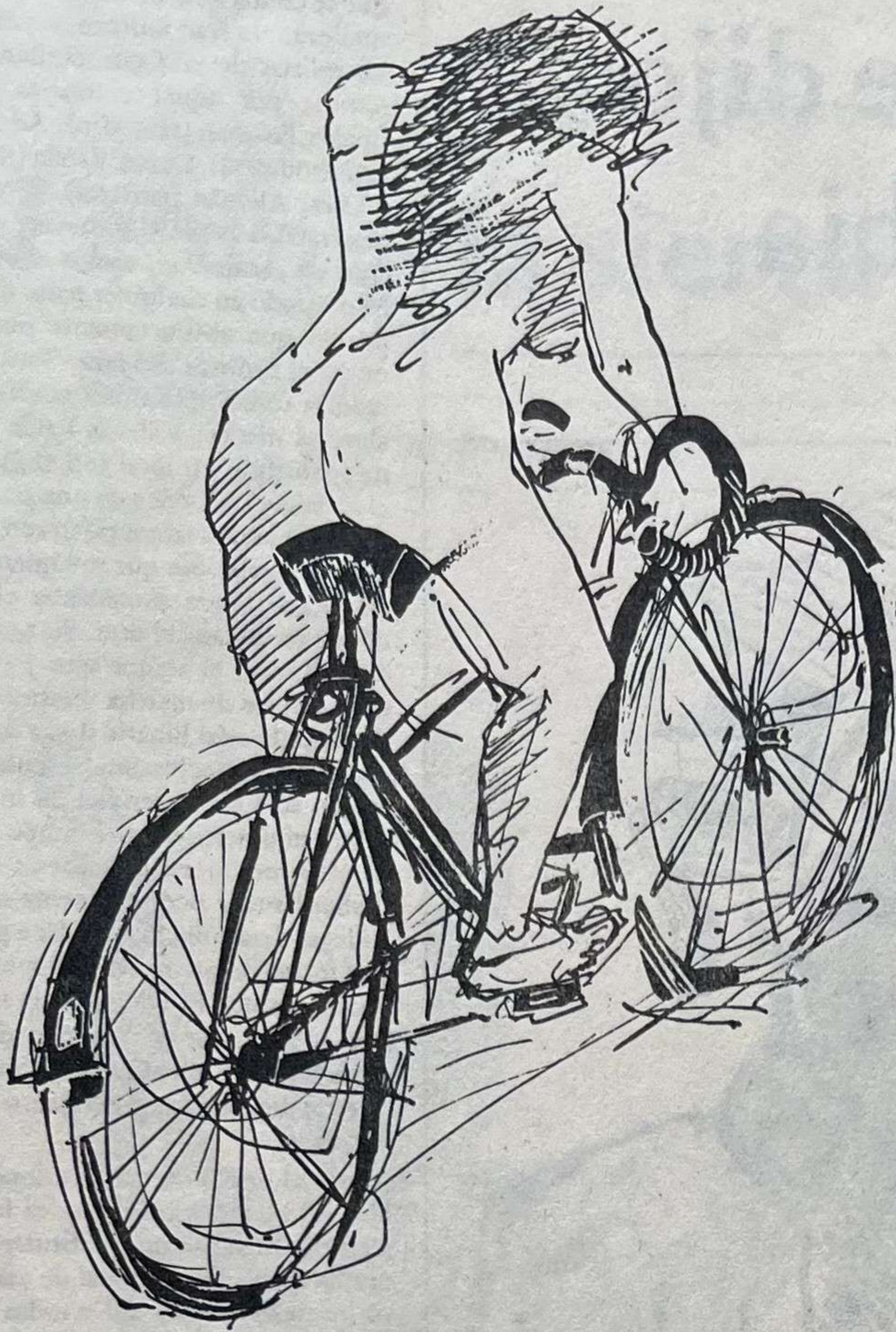
la sensibilidad de un poeta frente al lenguaje.

Más allá de que Piglia dice que, de alguna manera, Borges miniaturizó la novela argentina...

Lo que pasa es que esa es una idea útil, pero justamente me parece que es una manera de seguir con ese trabajo de jibarización de la forma novelística que hace Borges: es el trabajo de un poeta. Yo no estoy en desacuerdo con la idea de Piglia. Lo que pasa es que quería señalar que lo que está funcionando en Borges, incluso en sus ensayos, es una percepción en el sentido de una intuición de poeta, un olfato de poeta: alguien que lleva la condensación y la respiración de su escritura a la exigencia extrema con la que se supone debe comprometerse un poeta.

De modo que, cinco años después es útil seguir leyendo y repensando su literatura.

Eso sin duda. Y sobre todo leerlo, más que invocarlo. Borges trajo un sentido de la felicidad del lector, alguien que ha enseñado con hechos concretos (su propia obra) que la literatura puede ser un goce, un juego, y eso no quiere decir necesariamente si es menos bella o menos 'trascendente' o 'importante'. Que la frivolidad, en todo caso, es un prejuicio de los policías culturales.



Charles Bukowski,
Mother's Things

Se comen tu vida. Cuando te digan al oído que tu madre gemía, transpiraba y había lamido, chupado a tu padre para que mejor saliera el polvo, aquel desde el que creciste, esconderás tus ojos como los retaceas a la masacre. Ella gritaba, te basta imaginarla solo un momento, y apoyado sobre sus tetas él quería arrastrarla hasta donde ella lo mordiera y, tal vez mejor, tuviera que rendir sus dientes hasta trabarlos en su hombro. Imagínalos peleados: la llama, y ella acude sabiendo que todo irá bien si solo de a ratos roza con las raspaduras de la lengua -la misma que ahora te besa- esa forma dura que alcanza una pija. Hay una vagina ahí entre las piernas de tu madre ¿por qué no la miras? No serás el primero en besarla, lo hicieron con buen éxito mucho antes y ahora te excusas en su carne malgastada. Sabés que él sabía que era una concha como cualquier otra, pero de allí viniste aunque eso poco, muy poco, te importa, y solo cuando la oyes gritarte lamentás esa fuerza que se te viene encima y arpegia tu vida entre sus dedos, aquellos a los que arqueaba en forma de círculo apretando el pedazo de carne primero hasta sonrojarlo, después ya con más sangrecita acumulada licuándolo en su boca hasta darle dimensión. En seguida, tu mamá habrá orientado ese sexo hacia su vagina y mientras se hacía penetrar un gemido repentino, más allá de su voluntad quebrada, mostró a su cuerpo incondicional, ciego en darse placer, soberbio en negar el futuro. De allí viniste, hijo, y quizás nunca supusieras perderte un par de fotos donde se vea apenas sudada y con la vacilación arrepentida de una pose sin poses. Ridículo, burdo, obsesivo hasta la enfermedad o la estupidez es pensar esos momentos; pero anímate, no lo juzgues cosa probada por el olvido que ella solo quería placer o ser cogida allí donde vos viniste a dar. Sería buena literatura poner estas palabras en su boca, pero nada ha dicho, y solo vas a escucharlas para tener la certeza de que pudiste lanzarte a imaginar ese tu ajeno origen en el que ella gritaba sin su lengua, y vos ni siquiera eras un obstáculo para su regia carne mojada.

(Trad. Martín Alujas)

Jorge Capanga Diapositivas Editorial Cosmos

Yo soy yo (y mi circunstancia)

Ortega y Gasset

'Más realista que Nuevediarlo'

Cofio Muñiz, Cambio/16

'Más naturalista que Enrique Medina'

Enrique Medina, No hagan olas/13

'Más imaginativo que yo'

Oswaldo Soriano

'Mm...psé...puede ser'

Silvina Chediek

'A mí me hizo mucho bien'

G. Piejanov, Pravda, Moscú

'Es muy fácil de leer'

Charly Mendez

'Me dedicó un ejemplar y todo'

Tommy E. Martinez, Gerente de Ventas

Viene con citas de Platón. Cómprelo.
SE AGOTA (SIEMPRE SE AGOTA)

Rebeldes eran los de antes

El pianista que le dijo no a la Columbia

Sergio A. Pujol

'Con los brazos que le bailan caídos a lo largo del cuerpo -a menos que tuviese las manos en los bolsillos- Desflemmes daba vueltas siempre solo, sin bastón, sin perro, sin mujer'.

Alphonse Allais

1.

Aquella tarde, algunos curiosos se dieron una vuelta por los estudios Breyer. La banda allí reunida era un verdadero All Stars de los años cuarenta: Varela, Pittman, Ferrari, Pasquini, Delgado, Quesada, Salazar, Fortunato y Hamilton. Las partituras reposaban en sus lugares y los solistas hacían 'dedo', en ese cacofónico precalentamiento que desde el Caos anticipa la Forma de la música. Había partes para Dante Varela, Valerín, Salazar y Pittman. Pero en realidad el cerebro de aquella congregación jazzística era un joven egresado del conservatorio Williams, que seis años antes había discrepado con Eduardo Armani sobre cómo debía tocarse rítmicamente una pieza de jazz. Su hasta entonces



RICO

'Lo que hice fue un acto de amor', una puesta en escena de colegial paradigma: amar, en primer término, una orden arbitraria para regular los tiempos, amar a los mortales por su misión, esa mazorca inopinada de andar en el azar el artificio de la muerte: callar, matar, gozar, TEMER mayúsculo, actos de amores que son de temer, tras de sí el desafío soberano de vocal que apunta, e segunda en argumentos escolares pero de mejor rating: comer, beber y algún otro -plac(er)- que la lengua anega en un mismo fango; partir, bifurcado en una duda de ruta: en cruce de acepciones la versión cercana a dividir (cf.: un cuerpo, '... partió al medio la naranja', un lapso, '... me partió la vida') y no tampoco negar los otros sentidos: ir-se, hundir a la ley con aval del daño simulado en proeza, descomponer los pasos en un baile de palabras, partir es pudrir una captura, entre el aeromodelismo gramático sacarle sangre a la matanza: un acto de justicia a un acto de amor con olor a colonia.

breve y poco conocida ficha técnica -biográfica, en fin, dado que su vida era su música, en una sorprendente y novelística concreción del paradigma romántico- contaba con otras audacias: el estreno de un Ravel resistido por algunos académicos (aquel del concierto para la mano izquierda en re mayor), la ejecución de 'Rhapsody in blue' de G. Gershwin y una manifiesta inclinación a saborear obras populares de buena factura técnica, desde Julio De Caro hasta Duke Ellington. Por lo demás, ya a los quince años podía leer sin mayores problemas a Mozart. La irreverencia no tenía límites.

2.

'Toda la música del mundo toco yo y la toco como es. Cuando quiero tocar jazz, imito a los negros americanos; cuando quiero tocar cubano, a los negros cubanos; cuando quiero tocar brasileño imito a los negros brasileños y cuando quiero tocar tango... imito a los uruguayos'.

3.

Batuta en mano, en los estudios Breyer, Villegas recordó, para sí, quizá un cuarto de segundo antes de marcar la primera entrada, sus inicios en el jazz: la Badington Jazz de Osman del Verne, la Pensilvania Jazz, los Rhythm Kings de Daló y esa etapa del choque con Armani por criterios irreductibles. Y la principal experiencia, por supuesto, provino de la

oreja: los discos de Ellington (¿1927?, ¿1933?, ¿1938?), con esos acordes a cuatro trombones, a cuatro saxofones, a cuatro trompetas; todas las voces en empaque único con los aullidos de Rex Stewart y Cootie Williams y las melodías infinitas de Hodges, el ritmo firme y sostenido, el piano haciendo arpeggios aquí y allá con alguna letanía del stride y el color en clave Ellingtoniana.

Finalmente, la batuta subió. Eso ya era 'jazzeta', de Enrique Mono Villegas. Año 1941. Aquel vasto aliento formal, de marco concertístico, parecía inaugurar una serie de tributos, quizá en el fondo patricias: Villegas se transformaría en esos años en su propia voz, más allá de las marcas de los modelos y curiosas coincidencias. (El crítico Guillermo Orce Rem s asegura que el parecido entre Villegas y Monk no responde a influencia sino a simultaneidad; una suerte de sensibilidad compartida que al descubrirse como tal se habría retroalimentado ad infinitum). Mientras su pianismo se afirmaba, Villegas promovía espontáneamente circulaciones de lo tradicional a lo moderno. Por esos tiempos también andaban oxigenando al jazz argentino Pipó Troise, Horacio Chico Borraro, Hugo Quintana, Marito Cosentino y el gran Bebe Eguía, alter ego saxofonístico del Mono. El pianista se encargaría con el tiempo, muy borgeanamente por cierto, de hacer rodar infinidad de anécdotas y celebraciones sobre este hijo rioplatense de Coleman Hawkins.

Su arte no despertó las polémicas encendidas de los binomios Tango-No Tango, Piazzolla-No Piazzolla. No obs-

tante, ya a finales de los cuarenta, para muchos Villegas en poco menos que un accidente de la historia. No faltaba maldad en los que, además, aseguraban que se estaba ante un accidente de la naturaleza. No eran muchos, sin embargo, los solistas de jazz que podían hacerle sombra por aquel entonces. Estaban Booker Pittman (saxo alto), Adolfo Rosini (trompeta), Dante Varela (saxo alto) y Oscar Alemán (guitarra). Pero en Villegas había desde el comienzo un vocación de cornisa, un arrojo estético que ha definido en cualquier parte del mundo eso que abstractamente podría llamarse el Espíritu del Jazz. Tanto admiradores como detractores coincidían en algo, al menos: Villegas había logrado un identificación total con el piano; sin el teclado cerca, era solo una potencialidad. Sus brazos largos caían con aplomo sobre las teclas. Sin que se supiera a ciencia cierta dónde comenzaba el uno y dónde terminaba el otro. Su agudo sentido rítmico, el ataque seco y cortante, con cambios de marcha métrica sin perder la pulsación binaria típica del jazz y esa notable imaginación para hacer 'culto' un solo sin necesidad de interpolaciones ni deserciones del campo del jazz lo convirtieron en una fuerza musical desbordante y poderosamente original. Villegas desarrolló la rebeldía a partir de una forma despreciativa y despojada del Egocentrismo. Paradojas de la vida. De todos modos no hay que descartar cierta actitud prefabricada, la conciencia de estar jugando un papel dentro y fuera del piano.

Su amistad, real, sincera hasta donde se sabe- con Macedonio Fernandez lo acercó a grupos literarios que reafirmaron, a su vez, la capacidad ficcional de esa humana invención pinística. De todos modos, era la música 'pura' su razón de ser. En ese sentido, Villegas era más clásico que romántico, si acaso fuera válido aplicar categorías de análisis accidentales a la estética del jazz. El 'espectáculo' Villegas, que siempre hizo mucho más atractiva la performance que la grabación, era una consecuencia de su mente musical y no viceversa. Poseía un oído particularmente sensible para la localización armónica. Sus acordes en bloque, con modulaciones tan inesperadas que a veces eran solo una pincelada colorística más que una lógica recorrida del ciclo funcional, rasaban los bordes del piano, eran desprendimientos lumínicos que recordaban en algo a Earl Hines y a Errol Garner. Había en el pianista un deseo de modernidad -sus conexiones con partituras contemporáneas afloraba de vez en cuando- si bien en su instrumento se reflejaban las sombras de Schumann y Chopin. A este último, inclusive, el Mono llegó a dedicarle un delicioso elepé, a medio camino entre el homenaje y la ironía.



4.

'En cuarto año del Nacional falté tanto, por ir al Conservatorio, que me quedé libre y me echaron. Imagínese, Moncalvillo: mi familia se enojó muchísimo, pero yo le dije que no quería estudiar porque si estudiaba iba a ser como la mayoría de los estúpidos que conozco, que les llaman hombres de provecho, abogados, médicos, arquitectos, ingenieros, chorros... Yo quería ser pianista'.

5.

Su producción discográfica se acrecentó en los años cincuenta. Bajo el sello Music-Hall, Villegas grabó versiones de 'Noche y Día', 'Dinah' y dos elepés en 1953 con temas como 'Smoke rings', 'That old black magic', 'How high the moon'. Veinte años después de 'Jazzeta'

vendría esa brillante serie de discos para Trova, al regresar de su increíble estadía en USA. Supervisados por Alfredo Radoszinsky, estos álbumes de los sesenta y setenta ('Cuerpo y alma', 'Tributo a Jerome Kern', 'E.V. sesenta años', 'Metamorfosis', etc) maduraron el trío ideal, con Oscar Alem en contrabajo y Osvaldo López en batería.

Justo antes del oasis de Trova, el Mono vivió la hoy célebre leyenda norteamericana. En 1955 partió rumbo a Nueva York con contrato exclusivo de la Columbia. Lo que prometía ser la panacea de un argentino en Manhattan se transformó en inusual rebeldía, casi una revancha latinoamericana: Villegas desobedeció. Después de registrar un par de tomas haciendo jazz, la Columbia buscó al buen salvaje: el pianista tenía que grabar un disco con canciones de Ernesto Lecuona, el popular líder de los Lecuona Cuban Boys. En contratado se rebeló. 'Yo solo toco jazz', clamó heroico contra el clisé y el mercado. El impacto de tamaña osadía no se hizo esperar. Villegas deambuló por el Village, transformado en poco menos que un clochard del jazz errante por el mundo. Hizo buenas amistades, por cierto. Lo admiró Milt Hinton, lo conoció bien Cozy Cole.

El regreso de Ulises: el Mono difundió su mitología, la relató desde el piano y esas desempolvadas piezas del Tin Pan Alley que solía tocar como si fuesen hits de toda la vida. Antes de volver, pasó por París, reconstruyendo la ruta de Gardel. Pero lo suyo era mucho más sobrio, a media voz, entre entendidos. Y así, Enrique Villegas volvió a vivir en Buenos Aires, en su casa de la calle Pasteur, en el Once. Era el año 1964.

Desde mediados de los sesenta hasta su muerte en 1986, el Mono gozó de una discreta popularidad, un gran afecto de los melómanos y el respeto de sus colegas. De Gerardo Gandini a Jorge Navarro, de los hermanos Avalos a Horacio Salgán, los músicos argentinos valoraron en Villegas al artista inspirado, pero también al hombre que no había cedido, al rebelde, al disidente.

En 1968, la orquesta de Ellington ancló en Buenos Aires y una marea de admiradores y figuras del espectáculo se amontonó en las puertas del teatro Rex de calle Corrientes. Al finalizar el concierto, después de hora, cuando se fraguaban los grandes capítulos de la historia del Jazz, Paul Gonsalves (saxo tenor) y Willie Cook (trompeta) arreglaron cita con Villegas en los estudios ION. Completaban el grupo Alfredo Remus (contrabajo) y Alfredo Casalla (batería). 'Qué curioso: me consta que no bebieron ni un trago', recordaría años después Radoszinsky. Para los músicos de Ellington debe haber sido una exótica experiencia eso de tocar con un argentino que no esperaba handicap -no lo necesitaba-, que no bebía mientras grababa, y que caminaba con los brazos desproporcionadamente caídos a los costados, sin bastón, sin perro, sin mujer. Intuirían, quizá, que ese era el Mono que le había dicho NO a la Columbia.

6.

'Reconocidamente el mejor pianista argentino de jazz de todos los tiempos, no perseveró en ninguna orquesta. Eduardo Armani lo llevó a su orquesta en el mejor momento de su exitosa trayectoria. Enriquito ensayó en la orquesta de Armani las partituras ya escritas del repertorio. Debutaron en el 'Rendez Vous' de la calle Maipú, e hizo todo, absolutamente todo, distinto de lo que estaba escrito, en medio del asombro de los músicos que quedaron inmóviles por el inesperado contratiempo. Y la consiguiente reprimenda de Armani. A la que Enriquito, muy suelto de cuerpo, respondió: '¿Qué querés? ¿Que toque esa pavada a lo mejor escrita por un peluquero?'. Epílogo: alejamiento inmediato, con fama bien ganada en la seguridad de que no podía ser pianista de orquestas' (Luis Adolfo Sierra).

Como en el cine clase B

Lenín y la sierra podadora

por Mario Arteca



te territorio como país. La imaginación al poder obtiene aquí su lectura prejuiciosa, porque lo que realmente se exhibe no es otra cosa que el imaginario, que es oportunamente otra cosa.

5. Los noticiosos de todo el mundo ofrecen imponentes grúas manejadas por la guardia del Soviet y donde se festeja la partición del ícono de Lenín como del linchamiento de un mito despreciable. Si existiera la lógica de las compensaciones, y sobre todo en una sociedad como la soviética seducida por los comportamientos igualitarios, uno podría prever que la figura de Stalin

sufriera el mismo tratamiento de desbrozamiento. Eso no sucedió, o al menos las cámaras de los medios de comunicación no nos lo mostraron. Entonces, cabe el interrogante ¿estuvo tallado en piedra el ex policía soviético? Al parecer, quien fuera el hombre que destronó al zarismo junto a todo un pueblo, Lenín, fue objeto de una gravísima injusticia. Ya nadie irá a saludarlo a su mausoleo secreto, ni sonarán balalaikas en su memoria descocida.

6. Las piernas cortadas señalan que algo ya no camina, no produce,

no encontrará un momento donde descansar. Los que creyeron que verdaderamente una historia sobreviviría, están de parabienes. Resulta, eso sí, familiarmente pequeño, las dotes de una adivinación retrasada de aquellos que jamás profundizaron un solo pensamiento propio y ahora creen tener todas las piezas del rompecabezas. Nuevamente sacrificamos nuestra capacidad de invención al mecanismo de reproducir lo que nos vino tamizado. Por eso los que trazan lecturas sobre cómo se nos viene el mundo trabajaron con libreto preparado.



7. Desde este lado del mundo (sur más sur) un intelectual como Lenín jamás se pensó como el adalid de la represión individual, ni siquiera presidiendo -metafóricamente- una tanqueta por las calles pragueñas, o demorando la salida a otro país del Doctor Zhivago. A partir de la ejecución de las extremidades inferiores de una alegoría, lo que se lee es una representación parcializada de la figuración. El temor a que el monstruo camine parece más una cita de un film de Roger Corman, donde en la espectral bruma los aparecidos salían del nocturnal silencio de muerte a hacer de las suyas.

8. En medio de estos linchamientos se puede articular una frase, que sugiere el predominio de la invalidez: puede una sociedad desacreditar la pertinaz presencia de lo mítico sin incurrir en otro mito, el mito de despejar de la faz de la tierra aquello que formó su ruina, o al menos, su infelicidad. Si, según un teórico bastamente nipón de la Casa Blanca, la historia comienza como la construcción de una clase

dirigente, uno debiera entender que los próximos pasos de esta ficción dependen enteramente de ella.

por eso es sano dudar de quiénes hacen la partitura de los años subsiguientes, y si los deseos formarán fila en la carpeta de los axiólogos de turno. Todo se pierde, nada se transforma. Las piernas de piedra son solo un caso más en la generalidad histórica, que sigue recorrandose en la disección de los que deben darnos el menú calentito.

9. Una semiología de la partición de valores, parece revelarse. Mientras en nuestras calles aparecen encuestas donde se promueve la respiración liberada de quienes no sufrieron opresión alguna, Boris habla de los setenta años de tiranía, de su 'grava herencia', de lo difícil que va a ser salir de la miseria.

Ya las brumas del eterno invierno moscovita relucen sapiencialmente. Roger Corman está sin celuloide, el monstruo no sale esta noche. El Dínamo de Kiev cayó en casa, se quedó sin piernas. 'Pero Dios es polaco', Black & Deker aparte.



Estudio Jurídico

García
Martocci
Aiello
Featherston

Diag 74 N° 1331
La Plata
Tel
211338/211843

No es indispensable ser paradójico, ni caprichoso, (ni estúpido), para postular que las notas de contratapa son, hoy por hoy, el tipo más importante de crítica literaria. Pero no afirmo ni niego que sean importantes. Y la primera razón que se me ocurre para opinar que las N.C. son lo más importante de la crítica literaria es el estado mortuario de sus competidores; entre ellas, las que mejor sobreviven son las que más se le parecen; la crítica más leída (entendamos: la única crítica leída) son las N.C.

Las N.C. existen en la frontera de dos discursos: el de la crítica, discurso de un saber, y el discurso de la propaganda comercial; frontera coherente y a la vez contradictoria, en definitiva ambigua. Coherente porque toda crítica será un texto de estrategias, de sobornos, de promesas capciosas; y todo crítico, aunque sus expectativas no sean pecuniarias, será un vendedor: de su discurso, de sus argumentos, de sus preferencias -¿qué más puede ser un texto crítico que un fragmento de autobiografía intelectual? Sumamente coherente si es cierto que en las N.C. la crítica muestra sin ocultamientos que su saber es un impostura y que el texto es, según el gastado juego de palabras, un pretexto para: el placer de la escritura, de la subjetividad, del poder, del dinero. Contradictoria porque según los códigos de nuestra cultura, arte/saber y comercio ¿eran?, ¿son?, ¿hubiera sido mejor que fueran? conceptos contrarios.

A esta dualidad puede agregarse otra.

El clasificador francés Gérard

Nota sobre las notas de contratapa

por Sergio Pastormerlo



Genette, espíritu adánico ('tú te llamarás Transmodalización Intramodal'; 'tú te llamarás Analepsis Interna Homodiegética Compleativa') no las ha dejado huérfanas de nombre: las N.C. entran por un lado en la familia de los paratextos (los arreos del texto: títulos, epígrafes, prólogos, ilustraciones, etc), y por otro lado, en la familia de los metatextos (textos comentadores de textos). Estas dualidades, estos dobles parentescos (que pueden resultar excesivos, de donde la solución: N.C. = crítica bastarda) le dan a la crítica, en las N.C., un espacio estratégico, tal vez mal explorado.

El escritor de N.C. tiene dos obligaciones que son decisivas para una definición del género: ser breve y benévolo; las otras son características menos esenciales: sencillez de lenguaje; homogeneidad (ideológica, lingüística) entre N.C. y texto; imprecisión semántica (afirmaciones espectaculares y vagas pueden ser lo ideal); el anonimato (que no abarca solamente al autor de la contratapa; las N.C. también citan fantasmas: 'Un calificado crítico afirma que esta novela...'). Algunas de estas características señalan más bien los límites del género N.C.; pero las N.C. son, fundamentalmente, un género abierto, con las libertades del collage: la biografía, el resumen argumental, el panegírico, el curriculum vitae, el comentario, la carta de recomendación, la cita.

Hay un rasgo que suele repetirse en las N.C.; la contratapa le asegura al lector que el libro que tiene en sus manos es heterogéneo; se presenta el libro como un supermercado de emociones, personajes, estilos,

situaciones, etc., de todas las marcas. Ejemplo: 'El lector encontrará ternura hermosa y terrible, humor insólito, reflejos fantasmagóricos, ricos de sentimientos y acciones cotidianas'. En la misma contratapa encuentro este discurso antitético: 'Lo cotidiano desenmascarado como manifestación de lo maravilloso; la tersura de lo habitual como apertura hacia la exaltación de lo absoluto; el humorismo como vehículo del horror'. A las N.C. les interesa la amplitud del mercado; evitan por lo tanto, las definiciones que impliquen una limitación del público; esta sería una primera explicación, a la que se podrían añadir otras. Una segunda hipótesis dice que los autores de N.C. caen en la tentación de las enumeraciones caóticas. Otra hipótesis dice, simplemente, que las N.C., como todo escrito de circunstancias, se abandonan al rípió. Una cuarta hipótesis, finalmente, dice que las N.C. son el lugar de una utopía: ofrecen tanto para insinuar el Libro, total, absoluto, inagotable.

Ahora: vista desde las contratas, ¿cómo es la literatura? (Pesadilla tantállica del lector: una biblioteca de libros herméticamente cerrados con contratas intensamente seductoras). Lo que quiero preguntar es esto: un buen lector de (sólo) contratas, ¿cómo imaginaria la literatura? Pero quizás lo que quiero preguntar es esto: ¿cómo conversaríamos sobre libros con ese lector apasionado, cómo se lo diríamos?



'Quien tenga dos pantalones, que venda uno y compre este libro'

Lichtenberg, Aforismos

CAPITULO II

Calle 6 e/ 47 y 48 - La Plata



La muela del juicio