

UN SERVICIO A LA COMUNIDAD

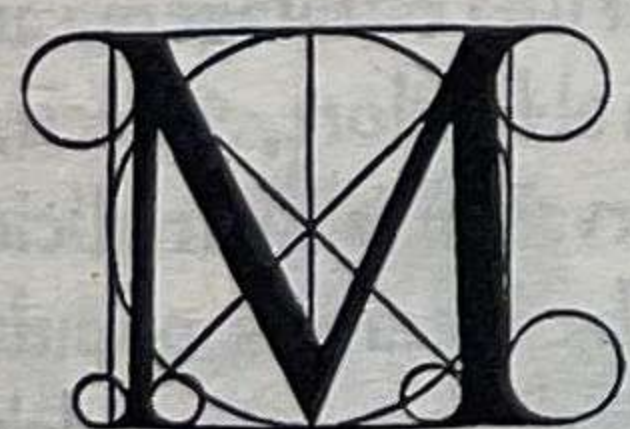
Tres, el número del infiel ¿cuál? 3: "No tomarás el nombre de Jehová en vano", para lo que guste mandar (Vanidad de vanidades,...).

Primeró fue el triciclo, después el trípode, más tarde el triángulo, en Bermudas el final. Para Trinidades, Tobago la santísima, si hay festejo que Colón -carabelas tres- la cruzó en el mapa. Tres colores básicos, y de los mundos, el tercero.

El estrés.

Terceridad filosófica, tercetos elegíacos, las tres mujeres de Ayohuma. San Martín y los tres países, Perón y sus tres gobiernos: el tercer movimiento (Alfonsín). Los mosqueteros, los chiflados. Tres goles en el 78 (¿tres qué?), tres en el 86. Las flores de la costa (...) -Pensate tres deseos y...

Henos aquí, habiendo alcanzado la cifra trinitaria, con el deseo de hacer de este impreso un servicio a la comunidad: son tres las recetas de egregios platos que sabotearán la dieta del lector. Lo otro -aún lo que venga como *provecho*- sabrá a miguitas decididamente inconvenientes, varadas en ese espacio imposible que separa una de otra **muela**.



La muela del juicio

Año VII

Nº 3, mediados de 1992



La ciudad
de Pedro
(grande y
santo)

CONVOCATORIA

≡ ∩ ≡ ≡

Panteón:
soledad y
rosas

(una cita en familia)

Los escritores
y las gordas

Poesía:
Villalba,
Bacigalupo,
Moreno,
Lenci,
Moriajáver

Aventura
contra la
crítica literaria

REPORTAJE: CÉSAR AIRA

SANGRE, SUDOR Y LÁGRIMAS (LITERATURA POPULAR)

Nini Marshall supo atreverse a un realismo nada ortodoxo que consiste en inventar sin mentir.

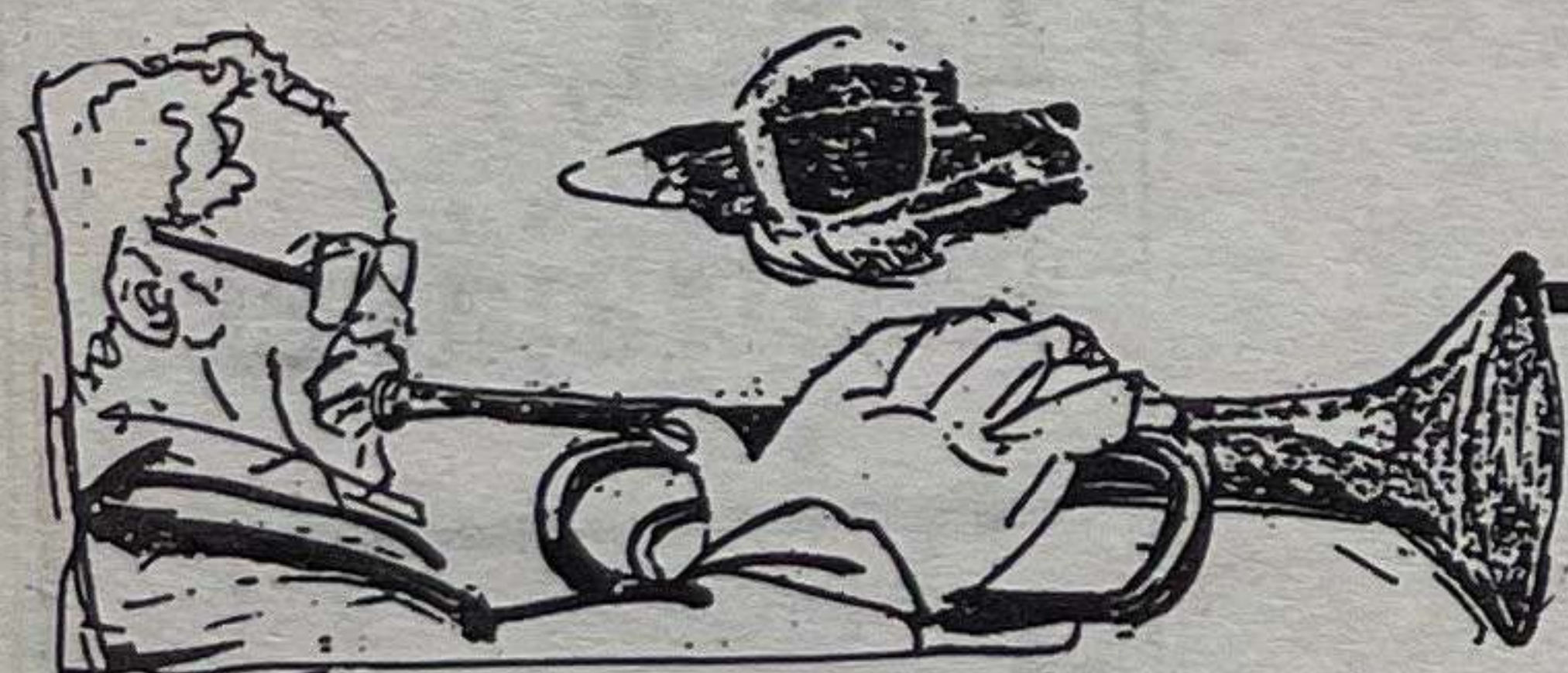
María Moreno

Joyce
rinde examen
(vuelva en marzo)

A fines de abril de 1912, James Joyce rindió examen ante la Universidad de Padua para obtener un certificado de profesor de inglés y dar clase en la secundaria de Italia. Le tomaron Dickens, y escribió cosas como éstas: "La influencia que Dickens ha ejercido sobre la lengua inglesa (quizá sólo inferior a la de Shakespeare) depende en alto grado del carácter popular de su obra. Examinado desde el punto de vista del arte literario, o aun del dominio de la forma, difícil sería asignarle un lugar entre los más grandes (...) Dickens es un gran caricaturista y un gran sentimental". Aprobó por afano.

Felipe III, crítico

Los españoles, que carecen de crítica literaria, hubieran hecho bien en emular al tercero de los Felipes que ocupó el castellano trono. En la traducción de los *Pickwick Papers* de Dickens que Acme



Año VII, n° 3, mediados del 92
C.C. 53, Correo Central, 1900 La Plata.

Vaya a saber uno si las notas expresan la opinión de sus autores en el momento en que las escribieron. Después, pelito al cielo y si te he visto...

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

DE AIRA A LA LITERATURA POPULAR

Sangre, sudor y lágrimas

por Miguel Dalmaroni

Agency S.R.L. distribuía en Buenos Aires allá por 1948, el anónimo autor del breve prólogo anotaba: «Cuentan que Felipe III, viendo a un estudiante que iba sobre una mula y reía a grandes carcajadas, leyendo en un libro, exclamó: "O es un orate, o lee el Quijote". Otro tanto pudo decirse en Londres, en toda Inglaterra, por los años 1836 y 1837, del libro de Dickens (...) Viéronse en el libro retratadas todas las clases sociales inglesas, con tanta exatitud como cariño, con una sátira fina, pero siempre benévola y riente, incapaz de herir los corazones».

O está loco, o lee literatura menor.

Qué Puig, Cervantes

Hay una literatura de embusteras que narran mejor que nadie: se hacen las que no saben mientras te cuentan el cuento que es una delicia, hay que creerles porque la van todo el tiempo de mentirosas.

Una tarde, una lectora de esas comenzó a hablarme con fervor de la relación apasionada



(Guitelma / 92)

La muela del juicio

Publicación ciclotímica

Dirección: Esteban López Brusa y Miguel Dalmaroni.

Asesor fundacional: Raúl Moriajáver.

Colaboradores: Norberto López, Ana Lenci, José Luis De Diego, María Moreno, Susana Villalba, Luis Bacigalupo, Laura Lenci, Sergio Pastormerlo.

En Capital Federal: Delfina Muschietti (textos) y Daniel Dalmaroni (fenicio mercader).

Diseño y diagramación: Sara Guitelman.

Ilustraciones: Jorge Battista y Pablo Gualchi

y crítica, risible y conmovedora entre un narrador y sus personajes. De ese efecto paradójico de la mezcla entre distancia cómica y complicidad entrañable, en que se goza y se enreda quien lee las novelas de Manuel Puig.

- ¿De Puig me hablás?
- Qué Puig, Cervantes.

El estante más bajo
de Babilonia

César Aira, que abomina

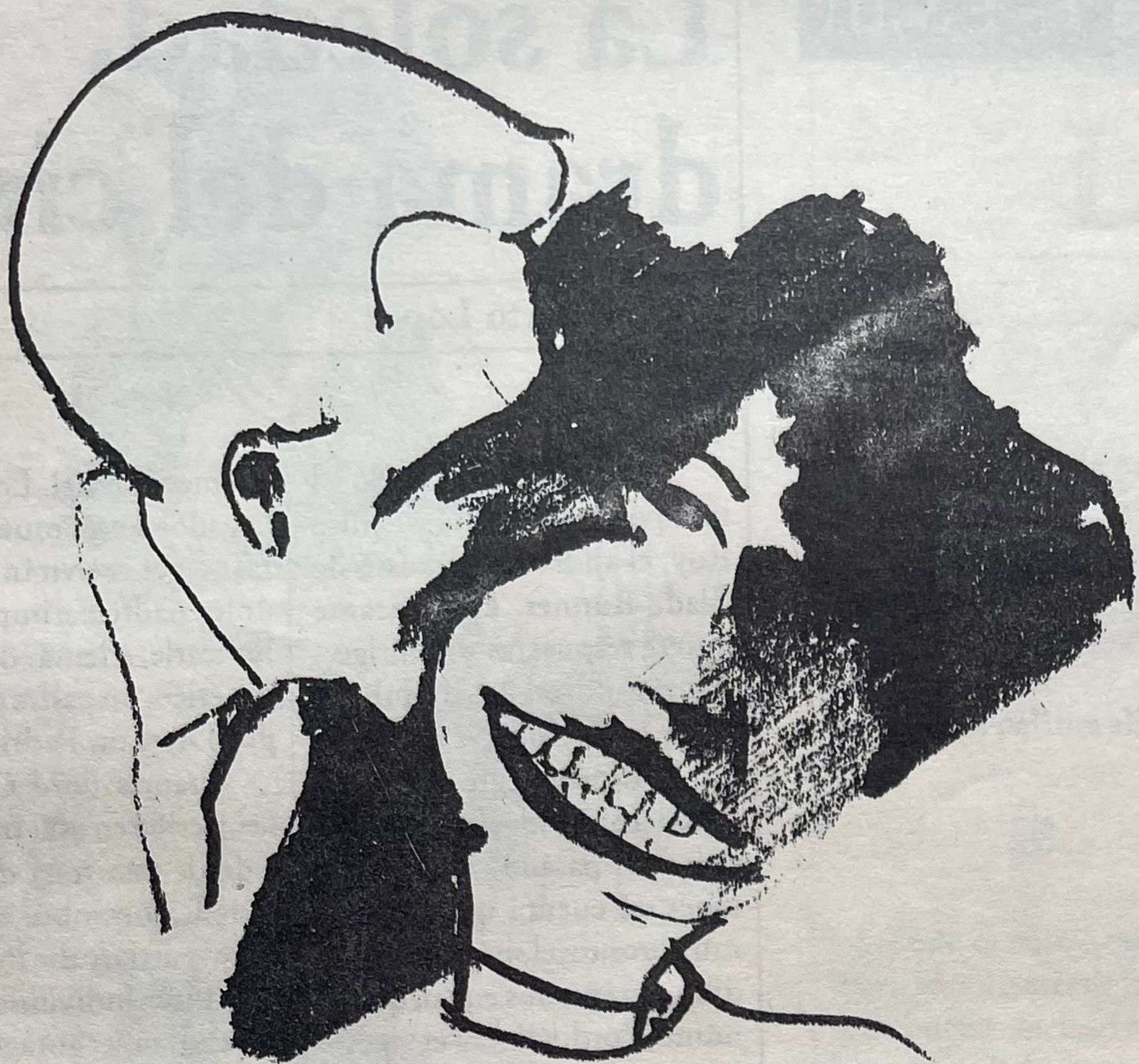
de Joyce (de Joyce, que cuando habla de Dickens parece estar hablando de Arlt), Aira, que hace algunos años puso el *Pickwick* en su mesa de luz, construye y reivindica una biblioteca breve -la de sus favoritos-, y en ese anaquel selecto define el rasgo acaso inexcusable de la literatura popular. De lo que, con Aira, podría redefinirse como literatura popular: la ausencia de desprecio. Que no es reducción de la distancia (aquí el malhadado Bajtín no sirve para nada) sino, más bien, la sencillez quimérica de saber rebajarse al sentimentalismo y al miedo. Eso que, como el tango, el prologador Cortázar tampoco soportaba en el inventor de invenciones y aguas demasiado fuertes, demasiado ardientes.

Una novia sin tetas

No hay que confundir la literatura popular con el folklore, aunque se aproveche de alguna de sus estrategias. El folklore se deja llevar por la tradición oral porque es sedentario, y por eso funda culturas afincadas. La literatura popular se deja llevar por las voces ajenas y se las lleva a su vez, para abolir identidades y cortar amarras. "Una novia sin tetas más que novia es un amigo": viene de ahí, es cierto, de ese padre de fierro de la patria que da consejos, pero casi nadie de entre los millones que lo hemos repetido en el esearcejo prepúber de nuestras barrosas juvenilias lo recuerda. En este caso, la literatura popular es itinerante (*a Fierro dos lagrimones / se le piantan por la cara / y al rodar en tu empedrao...*) para construir una estratagema antagónica al folklore, es decir, a su conservacionismo tradicionalista. La literatura popular es atópica. Pero tampoco debe entenderse por eso que sea anarquista. Mejor dicho: lo es, pero no por convicción, sino por conveniencia. La literatura popular es oportunista, y en la oportunidad es siempre inoportuna: cuenta



La muela del juicio



Guatemala/92

chistes chanchos en el velorio de un prócer, o llora escandalosamente y a moco tendido en el velorio de Margarita, Margot, sus ojos se cerraron (por eso Fausto es casi popular, pero no llega a Don Juan: la literatura popular es irresponsable, su desafío es gratuito porque se agota a ras del suelo, ahí nomás; Goethe escribe exquisitamente, pero se queda corto con los efectos especiales, y se pasa de rosca con el verso, el verbo, el vue-

lo). La literatura popular sabe que en la Lengua rancia y mohosa del sillón de rivadavia hay más tedio que festichola.

El llanto

Alguien me dijo una vez: *Cae la noche tropical*, cómo lloré. Alguien me advirtió una vez: si no llorás con el Quijote, dedícale al comercio de bienes raíces. Pasé la prueba y fui feliz.

La literatura popular es la crimógena.

Minervas, mimeógrafos y otras técnicas

Bartolomé Hidalgo, que fue peluquero y fue furriel, panfleteaba con cielitos a la tropa. El bueno de Juan María Gutierrez, con demasiada retórica y una preceptiva prestada que

el pobre se esforzaba en repetir, dio sin embargo en el clavo, y justificó así un mito del origen: fue actor y autor al mismo tiempo, dijo de Hidalgo. Con lo cual, definía la literatura del porvenir, les pasaba por encima a Groussac y a Rojas, y anticipaba las sentencias de Piglia (que supo repetirlo con cancha y de local). En fin, la única historia de una pasión argentina que vale algo la pena.

Y de ahí en más: Sarmiento, Alberdi, Balzac, Martel, La gran aldea y Juan Moreira, todo en folletín, casi sin corrección de galeras.

(Como es desubicada, el libro la incomoda).

La literatura popular es panfletaria.



Gloria o muerte

El héroe debe morir o entrar en la gloria, que a veces son la misma cosa. Hormiga Negra y los cuchilleros de Borges, los culebrones policiales que lee Arlt, Jesucristo, el pálido unitario boqueando en la refalosa. Si de algo hay que morir, que sea amarrado torpemente al lomo de una ballena desmedida, saludando a la platea.

Un filósofo amigo me dice: Greenaway es un sesentista. Además de hacerle comer un judío al horno, al patrón hay que matarlo. Al gusto de la literatura popular, los triunfos módicos asquean. Pide *Rey Lear*, *La prueba*: sangre a chorros.

¿Se puede acaso imaginar a los contrahechos de Carson McCullers, al Mauricio de las totos de Walsh o a Bartleby convertidos con prontitud en una sombra que deambula por autopistas calcinadas y desérticas, frecuentando cerveza en lata, ventiladores de techo, persianas americanas, moteles ruterios, un raviol para amenizar la resignación, alguna computadora, muchas gasolineras, pais umbandas y cigarrillos Winston? La literatura free-shop, la literatura golden-rocket, la literatura-mimo, la literatura-simio saben del éxito (le venden un ejemplar sobrevaluado a Monser Al-Kassar, para imbuirlo del ser nacional), hubieran dejado al Dr. Díaz Grey mirando tele u hojeando suplementos literarios en el living, para ellos Gregorio Samsa sigue toda la vida haciendo correajes, nunca se convierte en ninguna cosa, no somos nada, vea.

La literatura popular es una literatura de héroes. De héroes sin busto, sin gusto (en el primer plano de la literatura popular jamás hubo lugar para pueriles pelotudos que prescinden o chirles mercachifles que se palpan un bulto donde no esconden otra cosa que el monedero). Los héroes de la literatura popular no permanecen, porque el tiempo pasa y hay una historia.

La literatura popular es maximalista, todo o nada.

PANQUEQUES

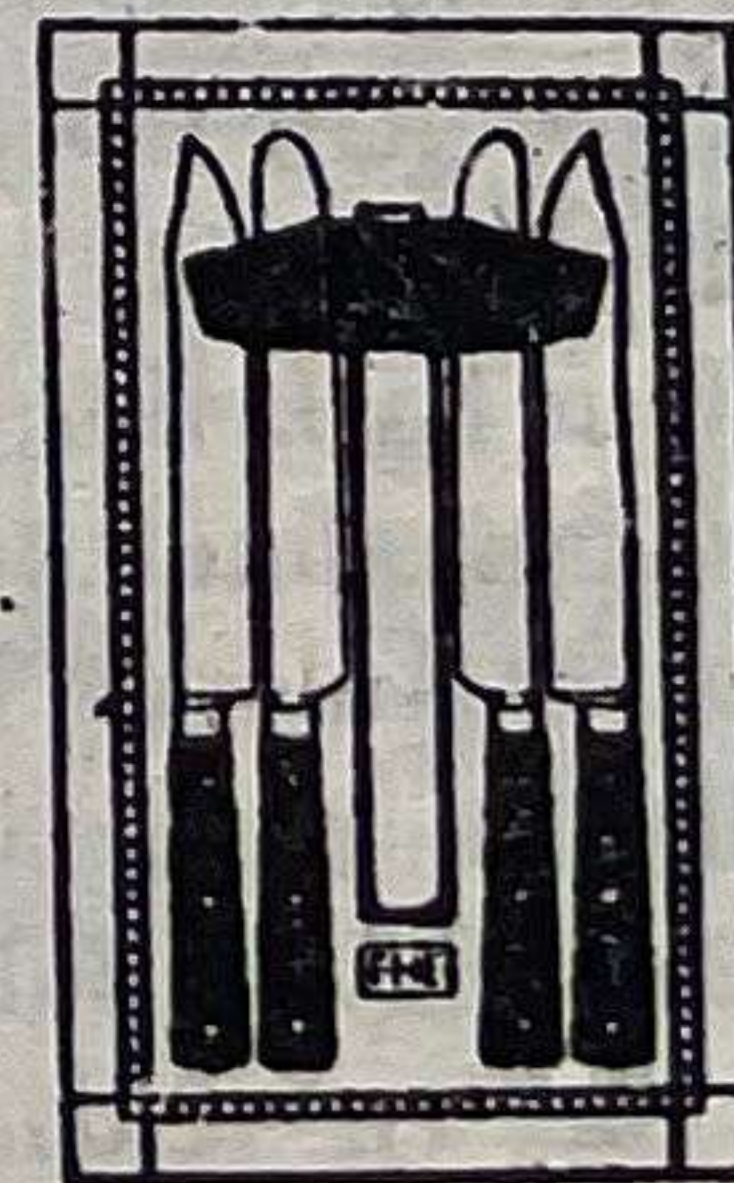
Ponés un huevo, 10 batís y agregás harina y leche alternando y batiendo con el batidor hasta formar una masa + bien líquida-. Si son salados le ponés un poco de sal- Si son para hacer con dulce (leche, membrillo o batata) no se le pone nada-. Para hacerlos calentás bien la panquera con un poquito de manteca- Tirás la pasta y la hacés correr, después los das vuelta.

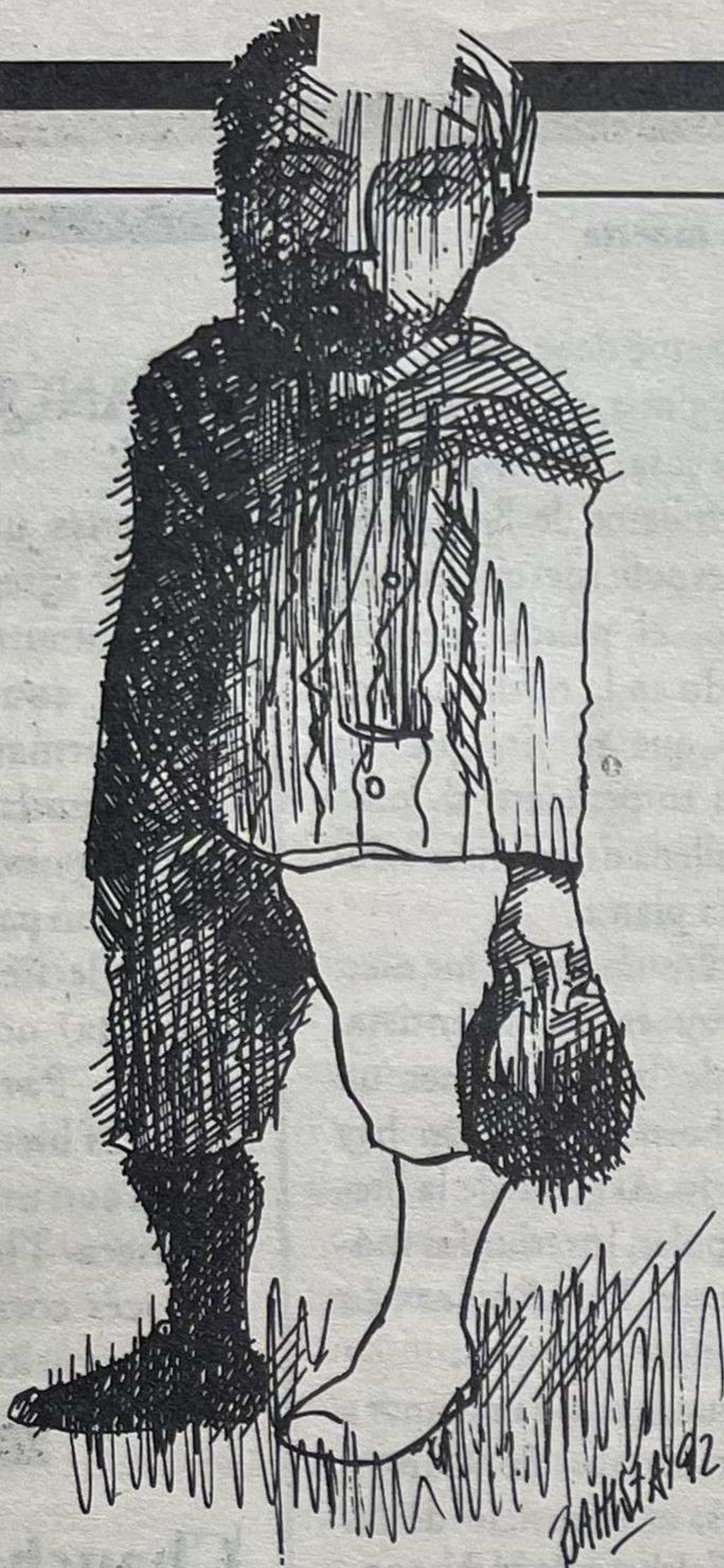
Chauchas con salsa y queso

Limpiás las chauchas- Se cortan las puntas y se sacan los hilos (si tienen)- Se cocinan en agua y sal hasta que estén tiernas- Se escurren y se ponen en una fuente de horno.

Preparás una salsa con todos los ingredientes en crudo. Ponés a fuego moderado hasta que se cocine y reduzca la salsa- Ponés arriba de las chauchas y cubrís con rodajas de queso- Horno 15'-

Maria Cristina





EN FAMILIA

La soledad, drama del cine

por Norberto López

Panteón Familiar

- Lo que puede la ofuscación de la doctrina: el energúmeno que observó que Alberdi escribió «"Gobernar es poblar" y se quedó soltero» dejó una perla exquisita para los críticos de la ideología. Porque en realidad fue a la inversa: Juan Bautista se quedó soltero, y después cometió el escándalo de repetir el mandato bíblico de la procreación. Y lo más probable es que haya poblado, o al menos haya hecho su parte con más de una china, vea.

- ¿Perón tuvo una hija? ¿Fue monja la hija de Perón? ¿Qué jugarreta denegatoria esconde la fábula de su omnipotencia, el Macho, el Potro? ¿Un espejo invertido de Borges?

¿Qué hacía Borges en los piringundines de España y de Tolosa? ¿Desmentía las decepciones eróticas de Silvina Bulrich? ¿Qué fue, en verdad, lo que vio María Kodama?

- Sarmiento supo acatar como pocos el mandato de Alberdi. (¡Ese Dominguito, ese Dominguito...!).

- Cruzado de piernas, con esas calzas sedosas rematadas en puntilla toledana ciñendo sus amaneramientos, Belgrano no alcanza a responder "con tu hermana me entretengo" cuando los niños argentinos inscriben rimas jocosas en las láminas escolares (pensar que, padre de la patria y de una hija natural, quería traer una infanta portuguesa para fundar una dinastía).

- "Vengo a devolverles su hija", parece que les espetó a sus suegros el general Mansilla. Después, entre saladeros y vueltas de Obligado, esperó a que la tonta y desprolija Polonia Durante, despechada, estirara la pata en el hogar paterno, y se volvió a casar con una hermana del Restaurador. El hijo que tuvieron, ese Coronel Mansilla, aunque muy toro, vio morir uno a uno los retoños de su descendencia,

mientras parloteaba levemente alcoholizado acerca del porvenir de la patria.

- Para Escalada la de San Martín, eternizándose en hazañas cordilleranas: cruzó los picos argentinos, usó el pico chileno y cerró el pico en el Perú, donde disfrutó ya Libertario de orografías mucho menos frías. En algunos casos, no hay Remedios.

- Manuelita Rosas: no se hizo monja pero, según las lenguas, era un tanto fronteriza. No hay caso: mi único heredero es el pueblo.



1. El barrio de La Plata (no la ciudad de Francia). Cuenta el vicio popular, seguramente para engrandecer con el engaño la leyenda localista, que el hacedor hacía de las suyas visitando a una chiruza tolosana que lograba soliviantarlo como ninguna el bajo vientre.

"Y ahora, ha llegado el tiempo de las preguntas.", dice Roy, el androide Nexus-6 de Blade Runner. El replicante quiere respuestas y se dirige a sus creadores, los hombres. ¿Qué le diremos?

Si hubiera que señalar el heredero del ideal romántico del siglo pasado, habría que tener en cuenta que pronto, muy pronto, el siglo pasado se dibujará con dos equis, que el número ordinal será el vigésimo y su cardinal, el veinte. Abandonen toda esperanza los que al siglo veintiuno entran: no habrá sorpresivos antagonistas. Sólo queda anunciar al Cine como al único ordenador de los cambios, ya de por sí azarosos, producidos en los modos sociales de convivencia. Puede verificarse este módico triunfo recorriendo la obra de algunos de sus más grandes artistas: Hitchcock, Scorsese, Coppola... A través de sus visiones y de sus intuiciones el arte del cine se confirmó como el instrumento ideal para sondear íntimos terrores, para ser testigo privilegiado de vidas que aspiraron a la plenitud, pero que por azar o por secretas leyes fueron asediadas por la soledad, la enfermedad y la degradación del cuerpo.

"No nos bastamos a nosotros mismos para existir en el mundo", es una de las primeras lecciones del condicionamiento familiar; por su parte, la poética del cine no deja de afirmar: no hay acción más sublime que la del hombre aislado, no hay héroe más positivo que el que lucha solo, desvinculado o incluso en antagonismo con el resto.

Según la tradición siciliana, el nacimiento nos instala en un lugar inhóspito esen-

cialmente cruel. Los recién llegados a este mundo hostil no sobrevivirán con un único padre. Se impone adjudicarle, además del padre genético, un padre provisto por Dios, un Padrino.

Francis Ford Coppola se inscribe en esta tradición y desde ésta trata de erigir su reflexión sobre el orden ético-patriarcal. Pero los términos individuo-familia resultan ser antagónicos, y aunque Coppola trata de articularlos sobre el eje del Poder (del patriarca y del dinero), acaba por narrar la imposibilidad de mantenerlo y constituir al mismo tiempo una familia duradera. El Rey (Kurtz, Corleone) se muere, pero se muere solo. La unión es imposible porque en toda acumulación de poder siempre hay un crimen, ya sea simbólico, ya sea en acto. Así, Michael Corleone trata de escapar al destino de su padre: se alista en el ejército, se compromete con una "anglo". Cuando finalmente su suerte lo alcanza, lo familiar se convierte en valor absoluto. Sin espacio para trueques, no puede aceptar que su hermano Fredo haya sido abofeteado por un hampón de Las Vegas, un gangster de FUERA de la familia. Luego sobreviene lo trágico: será él mismo quien dé la orden para asesinar a su hermano.

Para Coppola lo familiar, lo hogareño funda el reino gris de la repetición. La chatura se vuelve oprobiosa, el tedio amenaza la existencia misma y prepara el mejor escenario para el crimen.

Esta paradoja contrasta



La rosa

por Ana Lenci



con la concepción filosófica de Hitchcock.

Practicante de un dogma seguro y vital al estilo Eliot, A.H. considera a la huida del mundo cotidiano como una excentricidad, un desacomodo del orden, al que se volverá no bien se desmonte el mecanismo criminal (que siempre obedece a un complot externo). El eje fílmico de Alfred Hitchcock es la huida del inocente, la fuga indispensable para lograr que todos los elementos vuelvan a su armónico estado natural. La carrera de Robert Donnat por toda Inglaterra en **39 escalones** (1935); la angustia del trío familiar y el delirio del chico secuestrado en **El hombre que sabía demasiado** (1955) y los trágicos equívocos que rodean al protagonista de **Frenesí** (1973), muestran a Hitchcock en tres momentos distintos unidos en la misma preocupación por dibujar el triángulo perfecto que según su dogma guarda el cielo de los arquetipos eternos.

Resignémonos a descender del Cielo (o del Olimpo, para Truffaut) de los autores mencionados. En Hollywood, ahora, la paranoia ha cambiado de forma. El enemigo ya no conspira desde la otra orilla o desde el otro lado de la ciudad. La destrucción de los objetos amados, soñados e idealizados proviene del escamoteo que realizan las fuerzas extrañas al héroe. Pero ahora, esas fuerzas han sido desatadas por él mismo, con sus imperfecciones y debilidades. Esta mirada que enfoca al prójimo (a menudo el ser amado/deseado) como enemigo se insinúa en los filmes depalmianos (**Doble de cuerpo, Vestida para matar**); alcanza una cima en **Atracción Fatal** (Lynne), y exhibe su éxtasis paranoico en **Durmiendo con el enemigo**, film que muestra desde su título las nuevas direcciones que ha tomado la preocupación por ser uno entre la multitud.



¿Qué tendría de malo una novela en cuya página 3 -por poner un caso- apareciera sólo la palabra **alivio** -por poner un caso- de babor a estribor y de proa a popa?

(Pero la palabra **alivio** alivia).

Todo es relato, dicen que dicen los relatores de fútbol. Y sería bueno -incluso más que bueno- ser lo bastante diestra como para argumentar con palabras de este mundo no sólo **que un barco partió de mí llevándome**, sino que debajo, detrás, antes, de coté, a su pesar o al mío algo estará ardiendo en el espíritu -y por qué no, en la carne- de un buen relato.

(Pero hay pocos cuentos de Adas).

Alguna vez me gustó pensar que **Ada** -para seguir en la senda de los ardores- es la continuación de **Lolita**: la revancha de Nabokov al doble destino trágico de **Lolita**: el de los personajes y el de su absurda popularidad. Si Annabel -la nínfula primera de Humbert Humbert- no se hubiera muerto, H.H. sería Van Veen y Ada estaría ahora mismo besándolo con los ojos cerrados.

(Pero a la realidad le gustan las simetrías, decía uno hablando más bien de literatura).

"Todas las familias felices son más o menos diferentes; todas las familias desdichadas son más o menos parecidas".

Nabokov inaugura **Ada o el ardor** con esta frase prestada por el conde Tolstoi -stanilistas ambos de la primera hora. Y la pide prestada para, de a ratos, desmentirla: hay parientes que saben salir a tiempo del campo de batalla.

(Un pantalón amarillo y un bolero negro-o viceversa- una carta o ni siquiera: Acqua, "la hermana de mi hermana que ahora ha salido del infierno", Lucette un ave del paraíso).

"Sólo pude darte este fraude de familia". (Humbert a Lolita).

Humbert Humbert no puede describir una sola escena sexual-sexual en el sentido de H.H.-. Y parece un recurso, pero también el pudor del pornógrafo: la imposibilidad de soportar la idea del coito entrambos.

Para los cultores de la lengua original: leer **Lolita** en castellano tiene un encanto

adicional; cada vez que la frase empieza con el diminutivo **Lo** hay una fugaz pérdida desentido, una confusión nueva, un tercero en discordia...

¿Frívola? Venimos por la orilla; me pruebo alguno de los sueños que planeando la superficie ya parecen constituirla: sedimentos.

-Mentes sedientas de aventuras ideológicas- trinaría el guerrero. (Pero no me oye).



A propósito de Curso de Literatura Europea de Vladimir Nabokov.





Los escritores y las gordas

por José Luis De Diego

Es sabido que el Renacimiento las prefería más bien gorditas. Las mejor dotadas del equipo de Botticelli hoy harían banco en cualquier baile de barrio. El Romanticismo no: la cosa pasaba por la delgadez extrema, palidez acentuada con talcos varios y ojos grandes, tristes y negros (cfr. la Adjani de *Nosferatu*). En estos días que nos han tocado, la piel se ha tostado y afortunadamente la delgadez es menos delgada. Antes se decía sobre gusto no hay nada escrito y todo el mundo

feliz. Hoy, sobre gusto se ha escrito mucho. Se dice que está regido por códigos estéticos y que éstos tienen que ver con la historia. Veamos. En el siglo XIX la mujer que trabajaba lo hacía al aire libre en tareas de la tierra; ahora lo hace, mayoritariamente, en oficinas o lugares cerrados. Las pálidas decimonónicas y las morenas posmodernas nos dicen lo mismo: la belleza tiene que ver con el ocio, o mejor, con el no-trabajo. Ahora bien, yo soy piola, decidifico, me explico desde la historia y no hay caso: me siguen

gustando las morenas posmodernas. Ya sé, acabo de ejemplificar lo obvio. Algún profesor orteguiano insistirá en la tediosa circunstancia, otro goldmaniano dirá aquello de que el sujeto es parte del objeto, etc. Está claro, lo difícil es cómo salir de lo obvio. Un amigo marxista se manifestaba acomplejado porque adoraba comer centolla, de paladar burgués si los hay (y para no hablar de gaseosas imperialistas en exceso). Cierta vez conversaba con estudiantes sobre los estudiantes. Decían que eran privilegiados por poder estudiar ya que no todo el mundo puede hacerlo; decían, además, que no les querían alquilar departamentos, que en el almacén no les fiaban y que la policía los sometía a desconfianza perpetua; todo por ser estudiantes. Curioso privilegio, entonces. Con otro grupo de alumnos discutí acerca de la televisión. El diagnóstico fue determinante: lo negativo de las programaciones era la abundancia de series extranjeras y los programas de humor "chabacano" (así decían). Cuando intenté precisar más el diagnóstico, el detallismo de las descripciones nos llevó a una conclusión esperada: la mayoría veían los programas que criticaban con dureza. Hace años, en el programa "la noticia rebelde" hicieron una encuesta: la pregunta era quién era el peor actor argentino. Ganó -es un decir- Arnaldo

André. El teleteatro que protagonizaba André, "Amo y señor", arrasaba con el rating de entonces. Otra vez desembocamos en lo obvio: las ideas suelen ir para un lado, el gusto -el deseo- por el otro. Mi cuerpo no desea lo mismo que yo; algo así decía Barthes por el 73. Hace ya 80 años Don Miguel de Unamuno (por qué irá siempre con "Don") afirmaba que la oposición razón y vida configuraba el núcleo de la tragicidad de la existencia. De acuerdo, pero otra vez el problema es cómo salir de lo obvio. Si la balanza se inclina a favor del ello, dirían los amigos psi, entonces todos felices babeando detrás de pobres señoritas por la calle y vaya uno a justificar semejante chanchada. Si la balanza cae del otro lado, obedeceremos al manual, aboliremos nuestras contradicciones y desensillaremos el deseo hasta que aclare. Algún bobo hablará de la conveniencia del justo medio, como si fuera fácil. No, no es nada fácil y cada quien se las arregla como puede. Volvamos, por lo tanto, a la cuestión inicial. Lugones, por ejemplo, afirmaría que le gustan las flacas y se babearía perversamente describiendo a la gorda. Arriesguemos un díptico: "Asaré sin cesar a la parrilla / lentamente su obesa pantorrilla". Nótese la aliteración dentro de la temática erótico-política. La perversión, por lo tanto, como una estrategia posible del deseo. Borges diría que le gustó una estudiante gorda que conoció cierta tarde en Austin; diría que lo atrajo su modo de pronunciar "De Quincey". Si uno le advirtiera que es muy gorda, Borges respondería: "Caramba, yo soy ciego". Fetiche e ironía, entonces: otra estrategia. Sábado expondría la contradicción agónicamente: el mundo entero ama a las flacas y yo a las gordas; ergo, sufro. Rápidamente unas y otras se transformarían en símbolo de algo más profundo (la decadencia de algo) y la contradicción cobraría carácter ontológico. Tercera estrategia: exponer el deseo y, una vez a la intemperie, sumergirlo en las profundidades del yo (?), pobrecito. Cortázar anularía la contradicción mediante un festival metonímico. Amo a las gordas y el amor es alegría y la alegría es la revolución y la revolución es también, por qué no, las gordas. Cuarta estrategia: síntesis dialéctica, no

hay contradicción: ideas y deseo en cama de dos plazas. Piglia ocultaría a la gorda (sospecho que no ha de ser fácil) y hablaría de las flacas en Joyce, de las pálidas en Macedonio, de las morochas en Kafka, de las pelirrojas brechtianas. Quinta estrategia: ocultar mediante la dispersión (con el policial oculta, con la cita dispersa). Juan Martini diría que Juan Minelli dice me gustan las gordas. ¿Me gustan las gordas?, se pregunta Juan Minelli y vaya uno a destrabar semejante nudo. Saer probablemente describiría a la gorda lavando la ropa en cincuenta páginas y hablaría del detergente, del agua fluyendo, de la espuma, de los puños sucios de la camisa, y cómo diablos uno se enteraría de que lo que le gusta es la gorda. Con Puig, no sé, habría que buscar por el lado de los gordos. Ahora bien, hace ya años quienes nos dedicábamos a esto de la literatura buscábamos afanosamente las ideas; la ideología del autor, o de la clase social, o del texto. Después Nicolás Rosa nos advirtió: "allí donde la palabra del deseo se hace oír, adviene la significación de la obra". Y así estamos. No está de más -creo- reflexionar sobre los problemas sin soluciones a la vista. Dicen los que saben que estos definen a la condición humana, incluso a las gordas. Finalmente, ¿qué habré querido decir con esto que dije?

CUANDO SE CANSE DE LEER
ENTRE A



EL ALEPH

Y EMPIECE DE NUEVO.
SU LIBRO AL MEJOR PRECIO

NOVEDAD

MICHEL FOUCAULT

- GENÉALOGÍA DEL RACISMO \$ 12
- LA VIDA DE LOS HOMBRES INFAMES \$ 15

CALLE 49 N° 540 Y DIAG. 80 E/ 5 Y 6
HORARIO CORRIDO DE 9 A 20.30 HS. TE. 218500

LIBROS RECIBIDOS:

-Carlos Battilana, *Unos días*, Buenos Aires, Libros del Sicomoro (Col. La sota tuerta).

-Luis Bacigalupo, *El relumbrón de la claraboya*. Buenos Aires, Ultimo Reino.

REVISTAS RECIBIDAS:

Dinamis (Sindicato Luz y Fuerza)

Cruz del Sur (Florencio Varela, local).

CapacitARTE (Buenos Aires, Inst. Artes y Oficios, CONEMT).

"La novela tiene que ser como una marea de amor"

Por Esteban López Brusa y Miguel Dalmaroni



Fue un día antes del reportaje. ¿Cómo imaginar una charla con César Aira, cuando de pronto se produce un apagón? Como la Kitty, como Reynaldo, los protagonistas de *La luz argentina*, debimos contentarnos con el oscuro suave que puso la penumbra a la luz de las velas. Con ese desliz con que se suceden las cosas, hablabamos de ellos y nos quedamos sin energía eléctrica. De todos modos algo estaba claro: ya sabemos lo difícil que resulta a veces discernir el paso de la ficción a la realidad - y viceversa.

La confitería se llama *Camino Real* y está ubicada en el barrio de Flores. No es lo que se dice un "bar literario". Nada en el ambiente se asemeja a la escenografía de bohemia que tipifica esos ámbitos donde gente con vocación creadora se reúne a tomar café. Y sin embargo allí Aira ha escrito buena parte de su literatura. Uno se pregunta cuál será la imagen que se habrán hecho los parroquianos de ese hombre que todas las mañanas, lápiz y papel a mano, pide un café y a veces se pone -¿se pontá?- a escribir. Tal vez esa imagen ni siquiera exista, o no difiera de la que pueda sugerir cualquier hombre que encienda un cigarrillo, tome su café, y escriba.

- En algún lugar decís que un escritor debe cuidar a los personajes ¿Libertella te cuida cuando te da de comer maderita en *Cavernícolas*? Te trata peor que vos a tus personajes...

- (Risas) Es una cosa que he notado, en general, en los escritores jóvenes, que tienden a cuidar más a sus personajes, a atiborrarlos como no lo hacen los escritores maduros. Algunos se meten con escritores que son reales, por ejemplo yo con Sergio Bizzio [en *La prueba*], aunque es nada más que la mención del nombre. En una próxima novela incluyo a (Luis) Chitarroni y a (Daniel) Guebel, con quienes me encarnizo a fondo. Pero la coartada que busco para que no me asesinen de inmediato es meterme también a mí, aunque en términos mucho peores, no pueden quejarse: en la próxima novela que se va a publicar, *El volante*, aparezco yo en primer plano como un lord inglés,

aunque en realidad no es bueno lo que me toca, así que ellos quedan bastante bien parados...

- Parece haber un estado de escrituras similares, porque eso también lo hace Daniel Guebel en *Los elementales*...

- Sí, con Guebel sí. Para mí el descubrimiento de *La perla del emperador* en ese concurso fue un hallazgo. Pero, como bien dijo un crítico, pudo haber sido un acceso de narcisismo, pude haber visto cosas mías.

- En *La perla* el asunto del rey o monarca que sale y busca su doble en esa figura, esa identificación con una otra cosa externa, algo de eso se podría ver en *La liebre*...

- Seguramente. Por ahí hay una atmósfera común, un modo de pensar común. Yo mientras la leía encontré de pronto una frase: "El sol salió y atravesó catorce mil atmósferas". Bueno eso me parece perfecto, eso lo podría haber suscripto yo ahí mismo.

- Vos tuviste una muy buena amistad con Osvaldo Lamborghini

ni, de quien recopilaste buena parte de su obra en *Novelas y cuentos*. Uno tiende a imaginar posibles variantes de relación entre las dos escrituras. Puede pensarse entonces que tu teoría del continuo recibe algo de esa herencia en cuanto habría elementos para oponerse al corte, la diferencia, las categorías fundantes del sentido y la interpretación...

- Puede ser, pero no creo que pase por ahí. Yo con Osvaldo no puedo decir qué me influyó, porque la influencia fue absoluta, total. Además fue una influencia personal, más que literaria, bah... personalmente literaria, no sólo por los textos; así que sobre ese tema yo no puedo juzgar, estoy como demasiado cerca y sigo estándolo todo el tiempo... Ayer o anteayer me estaba acordando de él porque siempre me vuelven las enseñanzas del maestro. Hablaba con un amigo que me decía que andaba sin trabajo y con problemas económicos, y justamente esa mañana yo me había levantado pensando que tenía que hacer algo para ganar plata. O sea que todo eso se fue acumulando hasta que apareció Osvaldo, lo volví a ver una

noche en que lo había invitado a cenar para festejar porque él había conseguido un puesto en *Clarín*. Ese había sido su primer día de trabajo. Ibamos a cenar a un restaurante de calle Corrientes y cuando nos encontramos me dice: "Renuncié". A mí se me vino el mundo abajo, porque en ese momento hubiera sido una solución importante que consiguiera trabajo. Y él estaba contentísimo, y me dijo: "Porque antes que hacer una cosa que a uno no le gusta, un trabajo, es preferible la destrucción". Y eso yo lo tomé como..., bueno, con el malhumor en que estaba, no lo tomé bien. Pero ahora, veinte años después lo empiezo a reconsiderar. Porque él no se refería exactamente a la destrucción que uno puede pensar habitualmente, y ahí, como en muchas cosas en Osvaldo, hay continuo. La destrucción en él, la muerte, abandonarse, hacerse linyera, no marcaba un corte con su vida habitual, como le podría pasar a la gente burguesa como nosotros. El era un continuo, porque pasaba de la destrucción al florecimiento. Era todo más o menos lo mismo, y todo se acoplaba a su vida cotidiana. Pero todas estas son interpretaciones.

- Lo pensábamos más como un trabajo tuyo sobre esa experiencia que como influencia.

- Osvaldo murió en el momento en que yo empezaba a madurar como escritor, y bueno, me quedó el dolor de que él no haya podido leer cosas mías que empezaron a ser un poco menos malas. No sé a raíz de qué dije esto. Pero yo nunca sentí una influencia clara de la escritura de él sobre la mía. Nunca, nunca en absoluto, y eso con toda la identificación y el cariño y la intimidad en la que vivíamos. Porque era como demasiado marcado lo que él hacía, era la vida de él, yo estaba como a mil kilómetros observándolo con un telescopio. Salvo una vez, después de muerto,

yo ya estaba trabajando con sus manuscritos, pasándolos a máquina, y quise hacer una experiencia de lamborghiniismo, y fue que escribí *El bautismo*. La escribí tal como la hubiera escrito Osvaldo, pero claro, quedó como escrita por mí. Eso corrobora una de las teorías en las que más me repito, y es que las intenciones en la literatura no tienen ninguna importancia. Es más, la literatura es la máquina de invertir y desviar las intenciones. Si uno se propone una cosa y la realiza, no es literatura. Si es literatura, sale otra cosa. Por ejemplo los best-sellers, el género ese de los norteamericanos, de lo que ellos llaman la *comercial-fiction*, es un perfecto ejemplo de intención realizada. Se proponen escribir una cosa y la escriben. Pero no es literatura, obviamente.

- No hay, entonces, zonas comunes entre tu literatura y la de Lamborghini...

- Una cosa que me ha perseguido, en cierto modo por Osvaldo, es el hecho de que desde que empecé a publicar -a escribir en realidad- siempre he tenido una especie de estilo elegante, que a partir de cierto momento empezó a molestarme, y tuve intención de librarme de ese estilo... digamos fino, de cosa bien escrita, y empecé a hacerme la fantasía de llegar a escribir una literatura salvaje. Pero claro, es una intención, y entonces nunca la voy a realizar. Por ejemplo, en esa novelita de las punks (*La prueba*), ahí quise hacer una cosa salvaje: debe ser lo más fino que he escrito. Como decía Porcel: "¿No es fino?". Hay otro giro en el que uno se resigna a ser como es. Pero sí, me hubiera gustado escribir cosas salvajes como las de Osvaldo. Salvaje... por supuesto que él es mil veces más refinado que yo, pero en otro registro. Y además está la cosa de que Osvaldo es un escritor -dentro de su

genio y fuera de las categorías típicamente vanguardista, y él mismo siempre defendía eso. Aún en momentos de reflujo del vanguardismo, él siempre volvía a la cosa chocante. Yo nunca he podido ser vanguardista. Es una de las cosas que lamento. A una periodista que me hacía un planteo sobre las cosas que a mí me gustan y las que escribo, le confesaba que lamentablemente a mí me gusta Faulkner, pero escribo como Jean Austen. No puedo. El noventa por ciento de lo que leo, y de lo que leo con placer, es esa cosa vanguardista, rara. Pero no puedo escribir cosas vanguardistas y raras. Mesalen totalmente clásicas..., bah, casi totalmente clásicas.

- Pero según como venga marchando el asunto, escribir de esa manera clásica o elegante no es vanguardista, pero puede tener el mismo efecto que la vanguardia...

- Sí, sí, también. Eso es todo relativo. Siempre me hubiera gustado escribir cosas raras, que no se entendieran. Lo he intentado, incluso antes lo intentaba, empezar *in media res*, para que no se entienda nada al principio. No, yo empiezo: "había una vez..."

- Pero de todos modos tu literatura es fantásticamente superficial, en el sentido de que es difícilísimo escribir tan sobre la superficie, que el lector no tenga que "profundizar" buscando explicaciones, interpretaciones de los textos. Aquello de Copi en *El uruguayo*: leer para ir tachando a medida se lee...

- Sí, eso me lo han dicho. Y el otro día salió una crítica a *El llanto* en el diario, muy elogiosa, muy lindo para mí, y decía el crítico que mis libros eran como un viento en la espalda. Ojalá los críticos se dedicaran a decir cosas lindas siempre.

- Te parece que la crítica no terminó de trazar un análisis ajustado de tu obra...

- ¡Por supuesto! ¿Qué te voy a decir? ¡Obvio que no!... Pero no, no puedo. Por supuesto que yo... no alcanzaría la Enciclopedia Británica para analizar mi obra. Ahora voy a terminar de publicar todo. Dejé de escribir hace un par de años, y aún que-



dan tres novelitas. Cuando se publiquen las tres va a estar todo editado. Todo el corpus, digamos, novelístico. Y es como una fantasía medio inconsciente que tengo, que va a llegar el momento en que algún crítico va a ver las relaciones, cómo es todo el asunto, no sólo una novela. Porque la crítica que se hace habitualmente son las reseñas que sacan los suplementos, que se restringen siempre a un libro y nada más. Y para mí un libro no es nada, nada en absoluto. Soy yo, a mí tendrían que hacerme la crítica. Es mi vida, mi estilo, el mito personal que yo trato de encarnar, no un libro. Un libro no es absolutamente nada. En cierto modo esta locura que me ha dado de publicarlo todo, de tenerlo todo publicado, es como para que alguien llegue a hacerse una idea de mí y no de cada libro.

- Este alejamiento de la producción literaria, ¿cómo lo compatibilizas con tu idea del continuo?

- Ese es el broche, no digamos el broche final, es el nudo de todo el asunto. Sobre eso voy a dar un cursillo ahora en la Universidad de Rosario. Sobre el abandono. El abandono del arte como procedimiento. Abandonarlo para poder empezar. Esa es la cosa. Porque yo ahora estoy en un estado casi extrático. Recién voy a poder empezar. Pero es difícil explicarlo. Me invitaron a dar tres clases y preparé como unas doscientas páginas,

como para treinta y cinco clases. Es muy difícil de explicar, sobre todo porque es extraordinariamente paradójico. Dicho así parece una mera paradoja, estilo Oscar Wilde, aunque Oscar Wilde siempre decía la verdad. Pero no, hay algo más. Es que sin el abandono no hay... Sin el abandono hay producción, esa es la cosa que a mí me mata. Yo escribí, publiqué quince novelas; ¿Qué quieren pretender que siga haciendo? ¿Que escriba otras quince? Eso es absurdo. Transformarse en un productor de libros. Eso no tiene nada que ver con la literatura. Entonces tiene que intervenir ahí el procedimiento, como en tantos escritores; no?, el momento del abandono, absoluto, y sincero, para poder empezar con la cosa literaria y artística. El continuo no se ve afectado en lo más mínimo. Yo ahora me estoy disponiendo a empezar, y lamento no haber abandonado hace veinte años... para haber empezado antes.

- ¿Empezar a qué?, ¿sabés?

- No. Si lo supiera no tendría ya interés, sería una cosa más. Sería producir otra cosa. No, esto es totalmente en blanco. Obviamente va a ser la literatura. No me voy a poner a pintar, como Sábato.

- Se ha hablado de un cambio de tono en el final de alguna de tus novelas: *La luz argentina*, *La liebre*...

- En *La luz argentina* sí, hay una cosa experimental. Pero en *La liebre* no.

- ¿En *La liebre* cerrarás?

- Es un anudamiento de todo lo que estaba suelto, de casi todo. Aunque hay un pequeño hilito que quedó suelto, que nadie ha visto, salvo un crítico que me parece que lo percibió, hilito con el que quedaría la posibilidad de hacer *La liebre II*. Pero eso no se lo digo a nadie porque es un secreto. Pero no voy a escribir *La liebre II*. Además ya la escribí, y es *Embalse*.

- La liebre, el vestido rosa, son un poco como la rata de Copi, eso que se escapa, eso que empuja para adelante...



- La huida para adelante, sí. Es en cierto modo mi propia existencia de... mi modalidad de escritor fue siempre así. A los 18 años escribí una novela; cayó en manos de un escritor que se la recomendó a una editorial, y ya estaba lista para ser publicada y la retiré, bah, no la quise publicar, esa cosa de adolescente, y escribí otra, y otra y otra. Siempre fue como una huida para adelante, y nunca volví a corregir ni a reescribir ni a preocuparme por el libro, ni a hacer reediciones. En la liebre, obviamente, hay algo de la rata de Copi. Es decir, la rata de Copi tal como la interpreto yo, que la interpreto justamente por eso. Salvo que la liebre no es tanto el animalito en sí, como la...

- Como la excusa para el relato

- La forma, la forma vacía que va tomando contenidos distintos, que pueden ser el amor, la paternidad, una aventura, o sea, para simplificar, la liebre. La liebre después, en *Embalse*, ya toma un color más...

- ¿Político?

- No, más serio, digamos. Para fin de año quizás salga la tercera novela de la liebre, que va a ser la última. Y considerando las tres, se me ocurrió que venían a representar tres etapas de la historia de la liebre. El fin de la historia es *Embalse*. Ahí se termina. Termina la Argentina, se termina la historia. Y esta otra es la post-historia. Porque ahora todo tiene que ser post, ¿no?. Después de la historia, ¿qué puede quedar si se terminó la Argentina y el mundo?. Queda algo. Quedan los gimnasios del barrio de Flores. Ahí sucede. Cuando la liebre ya ha pasado a los genes. Es una enfermedad genética que se llama la lebrosis. Y termina creo que con un toque de esperanza, de optimismo. Sale a fin de este año, o a comienzos del siguiente.

- A propósito, en tus relatos se podría pensar la historia como una materia contingente, una invención del relato similar a un trabajo de traducción de la literatura argentina del siglo XIX.

- En general eso es algo que ahora veo como muy distante, casi como un error, un error juvenil. En *La liebre* no tanto, porque con esa novela no sé, me encariñé y se hizo totalmente fantástica. Pero tomar hechos históricos para hacer novelas



me parece un error estético terrible. Hace tiempo empecé una con mucho entusiasmo, era el diario íntimo de Mariquita Sánchez de Thompson. Escribí como cien páginas, y llegó un momento en que recapacité sobre la estupidez que estaba cometiendo, porque eso es algo que detesto horriblemente: tomar personajes históricos y hacer encuentros...

- En todo caso, si hay una lectura política de ese uso de la historia como mera invención del relato, es una lectura de política literaria.

- Sí, pero ahí estaría lo malo quizás. Yo preferiría una literatura política, política política.

- ¿Sin el uso o la recurrencia a la historia?

- Sí, no sé. Usar la historia... Una cosa que detesto, por ejemplo, es ir al cine a ver una película basada en una novela. Me he hecho el deber de no hacerlo, me saca de mis casillas de la indignación. Y es algo más o menos parecido eso de tomar la historia como un *ready-made*. Se anula la invención. Digan lo que digan, me parece que es un error. Nunca más volveré a... bah, nun-



ca más volveré a escribir. Más que todo por eso. Segundo, nunca más volveré a escribir novelas.

- La idea de continuo que manejas tan a menudo ¿refiere sólo a una persona, o puede abarcar sistemas más amplios como el de la literatura argentina?

- No, el continuo es el continuo de todo, absolutamente de todo. Empieza siendo el continuo entre la forma y el contenido, pero prolifera a todo absolutamente. No puede quedar nada afuera; si no, no sería continuo. Algún día quizás haga mi exposición del continuo, no sé si tengo muchas ganas, mejor dejarlo así en la nebulosa. No sé, para mí ha sido siempre no tanto como una idea filosófica, más bien... algo cercano a lo que yo llamo el procedimiento, ¿no? Un procedimiento para escribir que, siendo lo bastante bueno, hace que ya no sea necesario escribir. Porque después de todo, escribir es un trabajo, es una pavada, es una ocupación del tiempo, ¿para qué escribir? Teniendo un buen procedimiento y se hace innecesario escribir. Si el continuo realmente empieza a funcionar del lado de uno, va a ser totalmente innecesario eso. Pero lo he mantenido siempre como una idea vaga sobre la que estoy a menudo encontrando ejemplos, a la vez que sé que el continuo no puede tener ejemplos porque el ejemplo sería un corte en el continuo. El ejemplo en el continuo es más bien una transformación, una constante metamorfosis. Eso es una idea a la que he vuelto ahora con mucha fuerza, la del mundo que se transforma en mundo. Eso lo puse en *La prueba*. Lo he desarrollado en estos cursos que voy a dar ahora... me extiendo sobre eso, sobre el mundo que se transforma en mundo. Pero, ¿para qué... para qué ponerse filosófico?

- El esquema de las transformaciones aparece en muchas de las novelas: *El bautismo* es casi una propuesta en este sentido, lo explicita. Hay una transformación más o menos grande entre las partes...

- Bueno, hay una transformación que traen esos veinte años de plazo, como el cumplimiento de una promesa, o, al revés, la realización de un casti-

go, de una amenaza. Creo que es una novelita un poco programática, porque parte de una idea absolutamente... en realidad parte de una anécdota que me contaron, que es real, de un cura que se negó a bautizar a un recién nacido, excusándose con un "vamos a esperar que se defina un poco" (risas).

- Pero de ese monstruo supuesto a ese físico tan bien formado, de esas pocas gotas a tanta agua, hay un montón de transformaciones ahí...

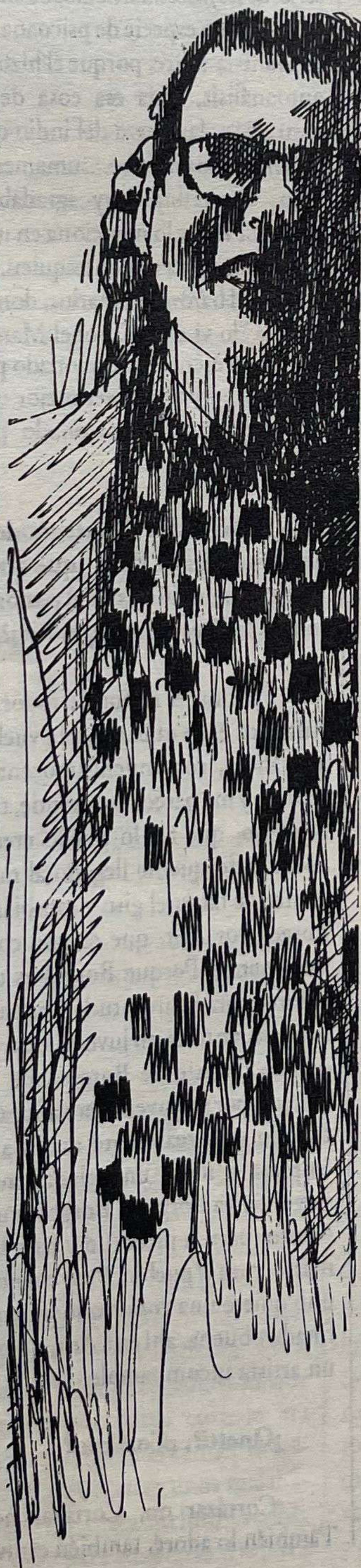
- Sí. Bueno, en ese caso serían más bien inversiones, ¿no?, que es una forma de la transformación.

- Y estas transformaciones... no sé si esa relación de cosas que se modifican unas a otras permanentemente no es el continuo, es decir, si la ficción y la realidad no se van engarzando, metiendo una dentro de otra para ser atravesadas por ese continuo. Pienso en *Los fantasmas*: los obreros para los dueños del edificio, los fantasmas para los chilenos, la Patria para la familia...

-... y todos para el lector. En realidad, partiendo de esa idea, todo lo que yo pueda escribir siempre va a ser imperfecto, en el sentido de que queda todo como demasiado marcado, los momentos, las transformaciones. Ahora, cuando vos me decís esto, se me ocurrió pensar que en la punta de *Los fantasmas* como en la de *El bautismo* -las escribí juntas, o con pocos días entre una y otra- aparece el momento social. En *Los fantasmas* al principio, cuando se enfrentan los pobres y los ricos, y en *El bautismo* al final, cuando el joven éste se revela peronista. Es inevitable ponerlo en el momento. Eso tiene la novela, que es un arte temporal y sucesivo; esos lectores que leer con el viento en la espalda, y van del principio al fin, son en cierto modo una frustración para mí, en el sentido de 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. Pero supongo que eso es inevitable. Por ahí con el tiempo algún lector, veinte años después, la recuerde toda, no sucesivamente, sino como un friso, como un abanico...

- ¿A alguna de tus novelas?

- Todas... o una, sí, sí.



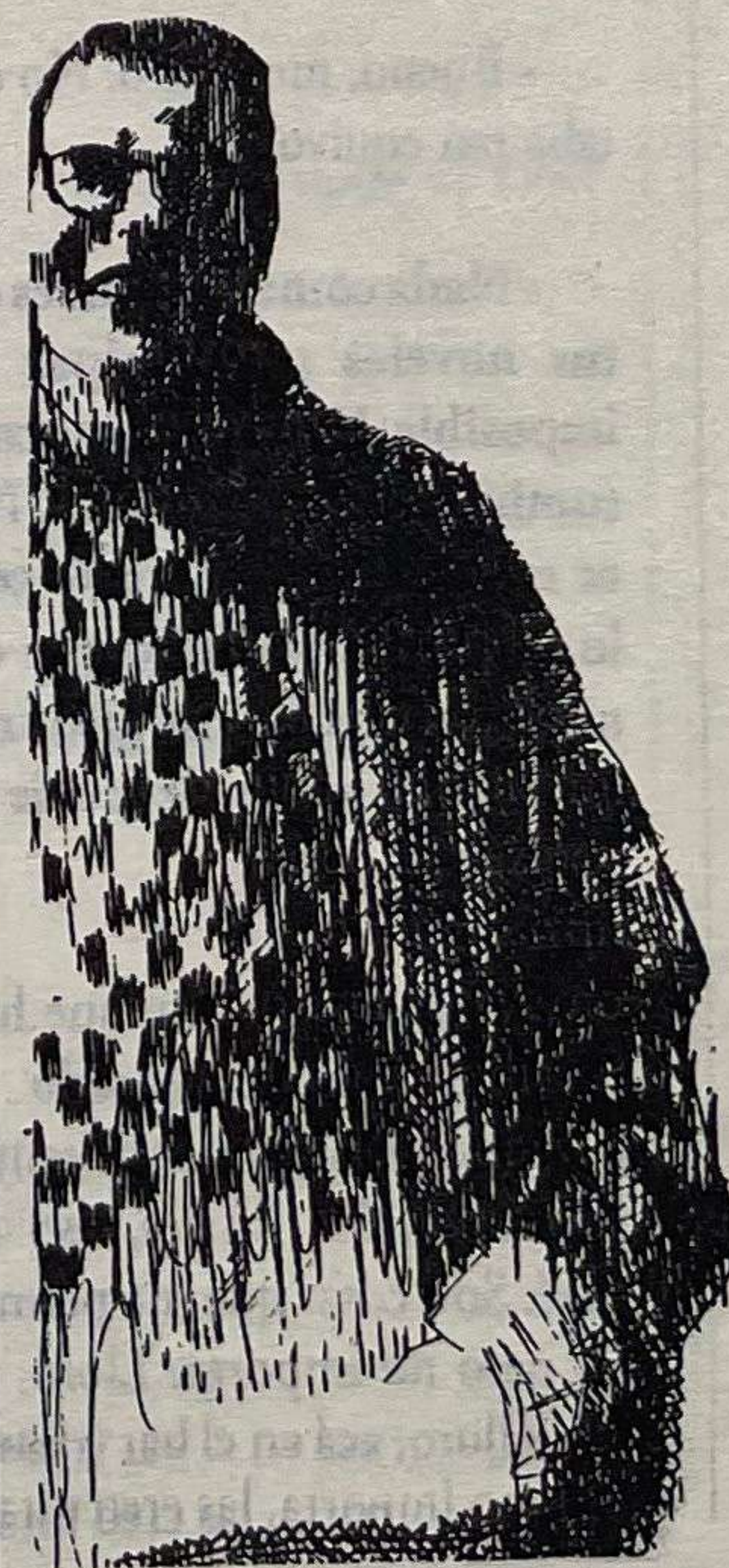
- Pero no podés decir que no lo lograste con *La liebre*... la percepción que uno tiene se acerca a eso.

- Bueno, me alegro, no me frustró tanto. Con *La liebre* quise hacer una novela de la felicidad, que es tan difícil, ¿no?. En general uno trastabilla, trastabilla y se va al drama. Pero quise hacer una novela de los días soleados, sobre todo de la infancia de mi hijo, de mi relación con él, quise hacer como un homenaje a mi hijo varón, porque había estado un poco injusto con él en tanto había escrito dos novelas, *La novela china* y *El vestido rosa* para mi hija mujer, y en realidad la experiencia más fuerte había sido la del varón. Bueno, ahí volví... Esa novela, el final sobre todo, me ha causado problemas. No problemas, sonrisas, que es una forma de problemas, una forma liviana de problema. Y es que todo el mundo me dice "qué estupidez, qué idiotéz el terminar la novela así", inclusive en la Facultad, la vez pasada, una chica, una lectora muy entusiasta, me decía "¿Cómo es posible, ese final...?", estaba como desconcertadísima. Y ese final lo escribí con toda la seriedad del mundo. Porque yo tengo la desdicha de que cada vez que sale una novela me llaman mis amigos y los otros para decirme cómo se rieron con esa novela. Se ríen, pero realmente se ríen. Y les digo: yo trato de escribir en serio, si me sale en chiste es culpa mía, pero... Y creo que ahí he localizado dónde está el problema, sobre todo al final de esa novela. No el problema mío, el problema de ellos, de los lectores. Y es ese concepto nefasto que se ha introducido en la enseñanza de la literatura, la parodia, eso es una fatalidad. Los profesores que emplean ese concepto y se lo meten en las jóvenes cabezas de los alumnos no saben el daño irreparable que están haciendo, porque es como una mutilación. Los están mutilando para siempre, impidiéndoles ver la literatura por el derecho para verla por el revés, con lo que no sé qué diablos van a ganar. Es como una incompreensión absoluta, en ciertos puntos en especial queda como un agujero negro en el que no ven nada, y en el final de *La liebre* ocurre eso. Entonces todos me preguntan: "¿es o no es una parodia?". Y no tiene absolutamente nada que ver. A mí la palabra parodia me hace parar los pelitos de la nuca del espanto. Jamás he intentado hacer nada que se parezca a una parodia, y la mera idea de parodia nomás me da escalofríos. Concepto postmodernista por excelencia.

- ¿Para hacer esa lectura de tus libros sería difícil encontrar el eventual original parodiado..?

- Horror, horror, horror, horror. No, parodia no. Yo he llevado a cabo una campaña militante contra la parodia. Vez pasada en Francia, en un congreso me decía a Saer: "No es tan grave, no es tan grave lo de la parodia. Porque después de todo, nadie va a decir que Dostoievski es parodia, que Arlt es parodia..." Y yo le digo, "se ve que no has visto las monografías que escriben en la Facultad de Filosofía y Letras de Buenos Aires: Dostoievski es parodia, Arlt es parodia, y todo lo demás es parodia". Porque claro, cuando uno entra por eselado, ya todo es parodia, nunca más va a poder ver la literatura del derecho, va a ver el revés de la trama. Y eso es irreversible. Es como si te cortaran un dedo, nunca lo vas a recuperar, salvo un dedo mecánico.

- Está claro que no es en torno a la idea de parodia que haya que pensar tu literatura. En *La liebre* hay una frase de un indio, algo así como que "lo imposible es siempre lo más factible de hacerse real". ¿Eso formaría parte de tu sistema narrativo, del continuo narrativo?



- Sí. Sí, puede ser, no lo había pensado.

- Aquello que tiene siempre más posibilidades de hacerse real: lo imposible. En ese sentido puede ocurrir el episodio del supermercado en *La prueba*, o revelarse peronista el adonis en *El bautismo*, o el desenlace mismo de *Los fantasmas*; ¿Qué es lo que no puede pasar?

- Lo posible. Exactamente. Bueno, ahí Lacan ha dicho cosas muy ciertas sobre eso. Lo posible es lo que no pasa, porque es posible. Lo que pasa es lo contrario, o sea, lo imposible. Todo lo que pasa es imposible. Lo posible es la cosa que está en un limbo, es mental lo posible. Si pasa ya sale de esa categoría, y si cae en la contraria, bueno, no hay más que decir que es lo imposible.

- Y porque pasa es que se puede construir un mito, en los términos de Copi, un sueño para interpretarlo.

- Claro.

- ¿Eso es la literatura?

- Eso es la literatura. Además ahí hay, yendo a un nivel más realista y pedestre, una cuestión de buena conciencia profesional. Siempre hay que recurrir a lo imposible, y hasta a lo loco ¿no?, porque si no, no vale la pena escribir.

- Parece salvaje eso también.

- Bueno, me alegro. No estaba tan equivocado.

- Nada como los finales de tus novelas para palpar lo imposible. Hay como una costumbre de desacomodar. No es exactamente un corte con lo anterior, sino algo que da una vuelta más, un giro imprevisible antes de venir a morir a la playa.

- Bueno, algo hay que hacer. Nunca lo he pensado. A veces me pongo un poco sentimental en los finales, eso lo noté. Son cosas que me permiten, pero no importa. Lloro. A veces lloro, acá en el bar (risas), pero no importa, las creo total-

mente. Al final de *La liebre*, bueno...fueron mares de lágrimas. Lloré cuando la escribí, lloré cuando la pasaba a máquina, lloré cuando corregía las pruebas. Era mi vida misma, yo lloraba... (risas).

- Hay una constante muy fuerte en esa relación tan entrañable que tenés con tus personajes, por demás clara y explícita en *La liebre* y en toda la obra en general.

- Eso es una cosa que he pensado ya en términos de crítico, de teórico, de estudioso de la literatura. A mí me gusta todo lo que leo. Leo en general cosas buenas, leo los clásicos. No hay libro que no me guste. Pero cuando algo no me gusta es porque ha intervenido el desprecio. Ahí ya no. Por ejemplo, hace unos años estuve colmando lagunas y leyendo novelas clásicas de esas que uno no ha leído, y leía, leía y todas me gustaban, todas, todas, soy...el lector universal. Me encantaban todas. Y una sola, de una tanda de cien novelas clásicas muy apreciadas, no me gustó. Y fue *La regenta* de Clarín. Es una novela del desprecio, del odio. Esa no. Y profundizando en eso empecé a notar que donde hay una pizca de desprecio, donde el amor falla, una pequeña cosa, así sea en un solo personaje, en el personaje malo, ya no, todo se viene al diablo. La novela tiene que ser para mí como una marea de amor, que cubra todo. Y si no lo cubre todo, si queda un solo promontorio asomado, ya no, se estropea el resto. Por eso me gusta Puig, por ejemplo. Puig es todo amor. En él hasta los personajes... el último, el que aparentemente sería el menos simpático, siempre está totalmente envuelto de amor. Y por eso también me gusta tanto Gasalla. A Gasalla yo lo adoro, porque si vos te ponés a pensar, todos los personajes que hace él, todas esas mujeres, la empleada pública, la enfermera, la profesora del colegio, la solterona son todos personajes que en la vida real tienen el común denominador de ser personajes deprimentes: vos los ves y es una pálida que te cae encima. Les huís. Y en él se produce la maravillosa transformación de que quisieras seguir viéndolo horas haciendo de esos personajes horribles. Porque él les ha dado esa vuelta del amor que los hace perfectos para siempre, eternos. Eternos así sea del instante. Porque el amor tiene eso, que se abre todo, se abre el tiempo y podés vivir...mientras que la falta de amor

es como un cierre del tiempo, y uno tiene miedo por su propia muerte, porque se termina tu propia vida. Eso lo estábamos discutiendo el otro día con un amigo que va a dar un seminario sobre la novela de amor en la Argentina. Y encontraba poco, y yo le decía que tuviera el cuidado de que no quedara ningún promontorio: si es novela de amor, tiene que haber la inundación absoluta, no puede quedar nada afuera. Por ejemplo, Bioy Casares, lamentablemente está totalmente dominado por el desprecio; aun cuando tiene momentos buenos, siempre queda un resquemor en uno, ¿no? Pero esto por ahí son sentimentalismos míos.

- ¿Y Mansilla?

- Sí, tengo que volver a Mansilla. Antes leía muchísimo las *Causas de los jueces*...artículos buenísimos. Es una especie de psicoanalista avant-la-lettre, porque él hizo su autoanálisis, toda esa cosa de la castración, la cabeza del indio que veía flotando en el aire...sumamente loco. Y escribía muy agradablemente. Proust lo menciona en una carta, una carta a Montesquieu, su amigo, el barón de Charlus, donde le dice "lo vi a su Coronel Mansilla". Y un escritor mencionado por Proust siempre va a ser mejor que un escritor no mencionado por Proust (risas).

- Y alrededor de este modelo en el cual citás a Puig, ¿qué otros escritores incluirías en el panorama de la literatura argentina?

- Para mí el mejor de todos es Arlt. Arlt es lo máximo. He vuelto a él ahora, con muchísimo entusiasmo, y me parece tan grande, tan inmenso, que no lo puedo creer. Sobre todo que he llegado al momento de hacer el giro y cambiar a Borges por Arlt, que es una cosa importante. Porque Borges es un escritor para la juventud. Y bueno, si yo estuve toda mi juventud arrodillado delante de Borges, 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. Pero cuando uno quiere una cosa realmente refinada y buena, ahí está Arlt, que es un artista incomparable.

- ¿Onetti?, ¿Cortázar?

- Cortázar no, Cortázar no. También lo adoré, también estuve

arrodillado ahí prendiendo velas, pero bueno, eso pasa, es una enfermedad juvenil. Ya Onetti yo lo sigo admirando mucho, por cierto, lo leía con fruición. Pero desde que empecé a leer a Faulkner en serio, era inevitable que la presencia de Onetti disminuyera. Ahora, cuando estuve enfermo, ocupé el tiempo releendo, e hice algunas reconsideraciones importantes. Una fue Joyce. Lo tiré al tacho de la basura. No puedo entender cómo la gente puede creer que eso es una gran escritor. A Joyce lo bajé del pedestal, como dice Calabró, no se me cayó del pedestal, lo tiré porque realmente estaba podrido. Ponerse a leer un libro como el *Ulises*. Es erosionante. Y también en estos ocios hice la lista de mis escritores favoritos. No sé por qué no es tan fácil como uno piensa. Uno siempre dice "favoritos, favoritos", pero...¿quiénes son los favoritos?. Me puse seriamente, he hice una lista. Y la lista es, más o menos, a ver si me acuerdo: Balzac, Baudelaire, Rimbaud, Lautreamont, Zola, Mallarmé, Proust y Raymond Roussel. Esos son mis favoritos. Y caí en la cuenta de que son todos escritores franceses de la misma época, y prácticamente se van sucediendo, van siendo contemporáneos uno del siguiente, entre 1830 y hasta 1930: un siglo. En cambio, no incluyo en la lista a Flaubert. Flaubert también, es un escritor que tiene promontorios de desprecio. No es una marea de amor como lo es Zola, por ejemplo. Así que desalojé de los pedestales a Joyce, a Flaubert, y a Borges. Con eso ya saqué carnet de lector maduro.

- Esos promontorios de desprecio, ¿son una categoría del lector? El lector percibe los promontorios de desprecio...

- Seguramente.

- Forman parte de tu percepción de lector.

- Pero el lector no es tan estúpido. Si los ve, es porque están, creo. Y eso forma parte del sistema. Si no creemos en eso, no creemos en nada, ni en Dios. No sé. Además son todo metáforas. "Promontorios", promontorios no hay.

- Arrastrábamos una figura que vos usaste...

- No sé, porque también la operación de la lectura implica su buena dosis de amor. También tiene que ser una marea, debe cubrirlo

todo. Se hace un continuo, ¿no?, el amor... Por ahí el amor es una de las formas del continuo y el desprecio puede interrumpirlo. A todo aquello que interrumpe hay que combatirlo, ya que estamos poniéndonos teóricos.

En realidad, mi versión definitiva del continuo ficción y realidad es la última novela que escribí, porque después hubo un par de intentos pero no funcionaron, ya no tenía ganas. Y las que se van a publicar ahora de hecho son posteriores, salvo la de los gimnasios, que creo que la tenía empezada y la terminé después.

- La novela de los gimnasios sería algo así como *La liebre III*

- Sí, *La guerra de gimnasios*. Se desarrolla también acá, en el barrio. Con esa creo que son tres las novelas que he escrito sobre el barrio: *Los fantasmas*, que sucede allá a la vuelta de mi casa; *La prueba*, y ésta, que sucede en la otra cuadra. Abarca dos o tres cuadras. Hago una topografía muy realista.

- ¿Por qué hablaste de *Canto Castrato* como de una "vergüenza"?

- Porque es una pavada. En realidad no es tan pavada, pero hay que tener una vista de lince para verlo. Un tema que a mí me fascinó y con el cual creí que se podía hacer toda una literatura - y sigo creyéndolo - es el tema del asesinato psíquico, el robo del alma en un matrimonio -quien mejor lo trató, posiblemente, haya sido Strindberg-. Entonces, fascinado con ese tema, escribí *La luz argentina*, en la que hay un asesinato psíquico, pero puse el tema en primer plano, y la novela se centra en eso de la primera página a la última. Y ahí sentí que ahí estaba el error. Entonces *Canto castrato* es una especie de experimento de destematización. Porque esa novela, con todo lo estúpida que es, refiere a un robo del alma, el asesinato psíquico en un matrimonio. Pero eso yo lo puse no en el primero sino en el octavo plano, allá al fondo, y acumulé adelante una cosa muy abigarrada, de aventuras, de castratos, de ópera, y de cualquier cosa que se me pasaba por la cabeza, espías, reyes; y dejé siempre el tema que importaba absolutamente



escondido. Creo que es muchísimo más eficaz así, aunque el lector se demore en encontrarlo. Pero ese sería el único mérito modestísimo de esa novela totalmente...incorrecta.

- Hoy decías que *El bautismo* había tenido un carácter programático...

- Bueno, ahí fue programático, en un sentido de anécdota, de pensarlo todo y después hacerlo. Eso depende de la cocina literaria. Es como escribir una novela, uno puede partir de distintos lugares. Puede por ejemplo decidirse a escribir una novela basada en una anécdota, como era este caso. La anécdota del cura era real. Además yo lo conocí al muchacho ese al que no había querido bautizar, y la historia me la contó un cura, no el que se negó a bautizarlo sino un colega. Lo tenía todo, el final lo imaginé yo. En otros casos, como en *Los fantasmas* por ejemplo, el punto de partida es totalmente distinto, es una idea casuística digamos, filosófica, escolástica. Preguntarse ¿qué es más importante en la vida? ¿lo importante o lo no importante? Entonces la novela se vuelve el ejemplo, en el sentido de los narradores medievales, el *exemplum* de esa idea. Yo lo llevo también a sus extremos, para hacer el problema más visible. En el sentido de que esta chica tiene que elegir entre asistir a una fiesta o seguir viviendo. La máxima latitud que se le puede dar a la elección. En cambio, partiendo de la idea, del caso filosófico, uno tiene la absoluta libertad para inventar el escenario, los personajes, todo, la libertad total. Viceversa: en la novela de los gimnasios, lo que me propuse fue hacer un homenaje al mundillo de los gimnasios, al cual yo voy y frecuento, y bueno, es como una deuda que tenía, quería dar testimonio de lo que son los gimnasios, de lo que han sido para mí. Entonces ahí yo no tengo libertad para elegir ni el escenario - porque precisamente de eso parto - ni los personajes. Pero la improvisación pasa a la idea, porque yo ahí no tengo ninguna idea, ¿no? Tengo solamente el escenario, al revés de lo otro. Entonces funciona la libertad, ahí se produce el trabajo en el tiempo mismo, el trabajo de escribirla. Y curiosamente, en esta novela de los gimnasios, partiendo del blanco, absoluto,

partiendo de un escenario y de un ambiente y tratando de llevarlo con cualquier cosa, con lo primero que me viniera a la cabeza, salió...creo que es la novela que tiene la mejor trama de todas las que he escrito. Una trama perfecta... bah, perfecta para mí. Buena, casi como una fábula, una cosa que se podría contar. O sea que siempre hay algo programático y algo que queda librado al azar del momento de escribirlo.

- Hay una novela de la que poco se habla, por lo menos ahora, *La novela china*. *La novela china* quedó como a la sombra de *La liebre*

- ¿Te parece?

- Desde el punto de vista del patrimonio de Aira como escritor. Uno creía que iba a ser tu gran novela, pero parece haber quedado opacada por lo que fuiste publicando después.

- Hay gente a la que le gusta. También yo la pongo en el rubro de mis fracasos, pero...

- ¿A la novela china?

- Hay gente que la quiere.

- Qué pasó con el ese oso que aparece y mira a la criatura... No lo volvimos a ver.

- No. Aparece y desaparece. Era un oso. Ahora que me acuerdo escribí una novela sobre un oso. Se llama *El panda*. En realidad el oso panda no es un oso, no pertenece a la familia de los plantígrados, pero, como siempre se dice "oso panda"... Allí anda el oso toda la novela. Lo tienen narcotizado porque lo llevan de acá para allá. Pero no, esa no se publicó, y no se va a publicar. También sucede en la China, ahora que me acuerdo. Con *La novela china*, ahí hay otra cosa programática. Ustedes saben que desde que empecé a publicar, una de las cosas que siempre se dice en las críticas de mis novelas, y que me ha molestado tanto como la risa que le da a la gente cuando me lee, es el hecho de que, aún en críticas muy elogiosas, siempre está la cuestión de que en la novela no pasa nada. "Es muy buena, a pesar de que no pasa nada". De todos mis relatos han dicho eso: "No pasa nada". En cierto momento dejó de inquietarme. Pero hasta entonces me preocupaba. Por ejemplo, en *La luz argentina*, "no pasa nada, nada en

toda la novela; aún así es buena". Entonces quise escribir una novela en la que no sólo ocurrieran cosas, sino que ocurriera una miríada de cosas, que en cada página sucedieran por lo menos diez. Y escribí *La novela China*. Bueno, ahí se encarnizaron: "en esa novela, ahí sí que no pasa nada" (risas). Nunca he entendido bien a qué se referirán, ¿no? ¿Qué es lo que tendría que pasar para que los críticos dijese que pasa algo? ¿Que haya asesinatos? Pero también he puesto asesinatos acá y allá. No sé, es una maldición que tengo. Ahora con *Embalse* ocurrió lo mismo, todas, absolutamente todas las reseñas que salieron se encarnizaban con eso de que no pasa nada, aún siendo en algún caso elogiosas: "Es muy buena, a pesar de que no pasa nada".

- Quizás porque no hay muchas escenas sexuales se diga que no pasa nada. No aparecen, en general, momentos sexuales en tus novelas.

- No, en mis novelas no. Ahora hay una cosa de moda, eso de poner escenas sexuales. Me parece una cosa absurda. Incluso he visto novelas de los años 50, 60, que autores norteamericanos y europeos reeditan y les adosan escenas sexuales, no sé por qué. Lo reconocen por ahí en los prólogos, "en aquel entonces no me atreví, ahora sí me atrevo"...

- A propósito de autores extranjeros: se dice que en una traducción que lleva tu firma habría una capítulo que no figura en el libro original

- No, no. Jamás pude haber hecho tal cosa. No porque no pudiera. Lo que sí he hecho es dejar capítulos sin traducir, eso sí. Muchas veces me sucedió con esos best-sellers baratos, que no tienen ninguna importancia; las editoriales te dan un libro de seiscientas páginas y lo quieren de trescientas. Ahí me he mandado un par de barrabasadas, en razón de que tengo como principio absolutamente inamovible no tener leído nunca el libro que voy a traducir, no leerlo antes, porque si no cuando lo traduzco es un aburrimiento espantoso. Entonces cuando me daban novelas para reducir, sin haberlas leído, ¡me mandaba unos cortes...! Y después resultaba que esa parte que había cortado era fundamental para entender el resto. ¡Tenía que hacer unos malabarismos! Y a veces incluso escribía algo, pero para adaptarlo. Una vez

me dieron una novela que era como esos best-sellers tipo *Lo que el viento se llevó*, gigantesco. Me lo dio Enrique Pezzoni. "Corta, por favor, corta, lo más corta posible" me dijo, pero no me dio la cantidad de páginas. Entonces me largué a acortarla. Y me pasó tanto que quedó una cosita de ciento cincuenta carillas (risas), y además cuando andaba promediando la novela, la terminé. Porque, no me acuerdo bien cómo era, pero creo que terminaba una parte del asunto y después venía un episodio en el que tenía que encontrar, por ejemplo, al hijo que se había perdido. Y el hecho abarcaba trescientas o cuatrocientas páginas más; y yo todo eso lo reemplacé por la frase "Encontrar a Jaimito no nos dio grandes problemas". (risas)

- ¿Revisás las traducciones que se hacen de tus novelas?

- Sí, en los contratos se pone que yo las reviso. La vez pasada me mandaron la traducción de *Canto Castrato*. Me puse a leerla y encontré un pequeño error. Y pensaba, ya que mi agente estipula esa cláusula en el contrato, bueno, le voy a escribir a la Editorial diciéndole que encontré ese error, para que vean que la leí. Pero me llamaron por teléfono diciéndome que necesitaban la confirmación en forma urgente, ese mismo día, para mandar el libro a la imprenta; entonces tuve que mandar un fax, comunicando que estaba totalmente de acuerdo. (risas)

- ¿No te pesa la relación con el mercado?

- No, en absoluto, a eso renuncié absolutamente.

- Es espontánea...

- Sí. Incluso ahora más bien he tendido a la cosa secreta, underground: estas chicas de Rosario (Ed. Beatriz Viterbo) que van a publicar todas las novelitas que faltan. Lo que sí me importa es publicarlo, imprimirlo, que esté impreso. Porque ahí hay un paso importante, del manuscrito al impreso: una vez que está impreso... se terminó todo, y es eterno, y va a existir dentro de mil años, y no me tengo que preocupar más. Pero todo lo demás no, no me interesa. Además mis libros nunca se vendieron, es como una maldición. Hay otros escritores que escriben más o menos cosas equivalentes a lo mío, y el público compra sus libros; por

algún motivo los míos no. También dejé de preocuparme por eso. Tengo una media de unos treinta a cuarenta ejemplares. Después se siguen vendiendo de a poco.

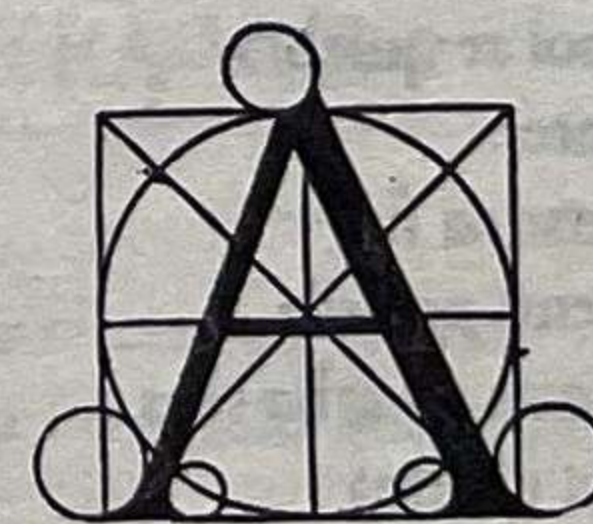
- Parece muy poco. En La Plata debés haber tenido una venta de por lo menos treinta ejemplares

- No, no creo. Después llegan a cien, pero los tres primeros meses, que es el momento de distribución de las novedades, son más o menos treinta. Con *El bautismo* batí récord porque fueron doce. Ahora creo que la venta pasó los cien. Después se siguen vendiendo ... dos o tres libros por mes, durante años. Hasta ahora se sigue vendiendo *La luz argentina*.

- Entonces todo lo que nos queda es esperar que salgan éstas últimas novelas

- En realidad la última novela que escribí es *El llanto*, en Francia hace dos años. Queda por publicar esta novelita *El volante*, de la que les hablé al principio. Y después las chicas de Rosario van a editar, por ahí hacia fin de año, una autobiografía, un fragmento de autobiografía, que empezó como un proyecto de escribir toda mi vida en la forma de novelitas cortas. E hice esa sola, que transcurre entre mis seis y siete años, y ya nunca voy a escribir las demás. Se llama *Cómo me hice monje*, y debe ser de lo mejorcito que he escrito. En realidad ahí está cómo empezó la cosa. Después vendrá *La guerra de los gimnasios*. Y ahí se va a terminar todo.

Flores, 8 de mayo de 1992



SUSANA VILLALBA

Cinzel

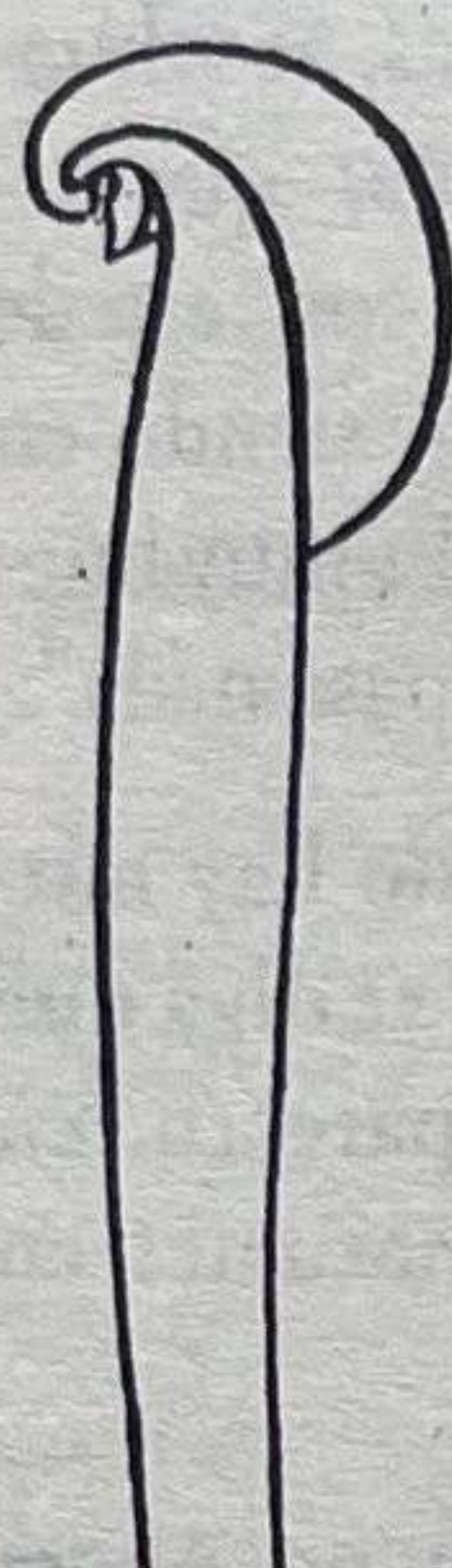
Tenía frío,
es todo
lo que puedo alegar.
Jugaba sola.
En aquel patio
se revelaba el mundo
en su exprofesa
brutal imperfección
y maravilla.
Como una piedra
que debe ser tallada.
Todo era basto,
el odio y el amor.
Creí que dependía
de mí
la transparencia
y la belleza
del horror.
En la contradicción creí
mejor no definir.
Pero fui presa
de las formas,
pulía superficies.
Del barro hacía un hombre
a costillas de mujer.
Yo daba un golpe:
tallaba una cabeza.
Roce de seda
al corazón.
Pájaro sorprendido
no por tormentas
sino por el árbol
quebrado por el rayo.
País de lluvia
incomprensible.
Un animal perdido
el hábito
en continua mutación
ante el peligro
del derrumbe total
de la apariencia.
Tomó la forma
de la duda.
No diré
que no hay refugio,
otra certeza.
Hice un pacto
con el invierno,
no cumplimos fue el secreto
acuerdo.
Nunca supe la ley
que debo transgredir.
Si todo es movimiento.
La rueda pierde sus rayos
cuando gira,
la pierna se alarga
al caminar,
el mármol se quiebra
fácilmente.
Cada persona fue
lo que sentí por ella.
Testigo que no sabe si es
su propia víctima
o cómplice de quién
sabe quién,
yo escuchaba.
Cada uno en la casa
era para mí
lo que decía.
De los hechos había
la contundencia
del error.

Se acepta la tormenta
sin pensar
en detener el cielo
con la mano.
Esa distancia
entre lo que ocurría
y el relato
armaba la trama.
Guardiana de intemperies
volví con el frío
suficiente
para tranquilizar al sedentario.
Quise tomar la forma
del que vuelve
a partir
hasta que queda
ante sí mismo.
Me perdía,
tapié la puerta,
las ventanas
desde dentro.
-Camille,
no entierres tus bellas
esculturas,
toda niña
hace muñecos de barro.
Pero el mármol herido
rindió sacrificio
ante tus manos.
-Un pedestal
resulta una mujer
insostenible.
-No cumplas
al pie de la letra
palabras que escuchas
con oídos de niña.
Ni la letra de Rodin
en tu pie.
Es vanidad
de dioses creer
que nuestra muerte salva
al mundo.
O nuestra obra.
No las entierres.
Un verdadero cazador
no suelta perros.
Desenterrando huesos
de barro cocidos
en la infancia,
la escondida,
la piedra libre
de la piedra
sólo si la tornaras fuego.
Y acaso lo desea?
-Sólo quería dinero
para comprar carbón
y cincelar de noche,
no distinguía
la soledad del frío.
-Rodin echó zapatos
en su estufa
y sus recuerdos.
-Tenía frío.
Y a la segunda copa
aún tenía,
a la tercera estaba sola,
a la cuarta no sabía
si imaginé o debía
realmente
por mi trabajo
un alto precio,
nadie lo compró.
A la quinta copa
tomé la maza

POESÍA

y sólo un perro
recordaría dónde
enterré lo partido.
Cerca de un puente
de borrachos.
No me sentí
mejor
pero ya no dudé:
el frío.
La mejor escultura,
dijo el maestro,
es la inacabada.

(de su libro inédito *Caminatas*)



LUIS BACIGALUPO

Música interior

Delicadeza y suavidad te pido
como si tu felicidad fuera a sustentarse
en este acto. Con abrirte apenas
al contacto del alma y su vitalidad, en realidad,
te pido mi desgracia.
De no pasar -por el cántaro el líquido se espesa-,
que tu encanto realce la hermosura
(huellas de la estela)
que al gatear dejas a mi espanto.
Proverbial pasmosidad de tus ensayos.
Yo estoy para mirar por el rabillo
de mi lengua tu ciego ojo del hablar.
¿Prefieres por allí o por acá?
Por acullá tanteo a tus espaldas
en un descenso incidental.
La salivilla de los ángeles no alcanza
cuando el mal accede a su sitial.
Al abrigo de un humor dulcísimo
-humor del cenagal o el cántaro infinito-
me cobijo sin cojín con que sedar un sueño.
Acabas de llegar al tiempo que yo llego.
Acabas de entornar la puerta. A tus espaldas,
la sombra del espejo no nos mancha ni el perramus
ni el aura celestial.
El manantial nos sobreabunda, nos sobrepasa.
Vanidades. Virtudes del amor.
El manatíal que mana del rincón
de tus pasiones: laxas vibraciones del pudor.
Siempre detrás del tiempo, en sucesión,
sin ser futuro ni mera difusión,
sin alcanzar el éxtasis
de la visión que enturbia en brumosa
travesía. La mía, arriba finalmente a puerto.
Delicadeza y suavidad. La música
interesa, importa.
En el interior, en el fondo, siempre,
del alma.

RAÚL MORIAJÁVER

Pajita

"NEGRO EL HERALDO A ESTA ALTURA" DEBIDO A QUE
MUCHO HA
ESCRIBI ESTOS MIS VERSOS QUE PROSO
TIEMPOS QUE ENTRETENIAME (ME = MI ANGOSTIA)
DE LOS ISTAS, EXISTENCIAL MIRAR

Hemos recibido nos ha sido
otorgada
una salubre -curiosa- imposibilidad
de palpar la teñida membrana del
dolor ajeno,
de entrañar los infiernos apenas cercanos
con el rojo sangre del propio corazón.

Debe ser una suerte,
con tanto sopor junto
al Dios ya hubiera empezado a dolerle la cabeza.

NO ESTA MAL: SOLO TIENE SU LACAN
EN ESE RINCON SOLEMNE O PASTA LACTEA O MUÑECA
MUCHA,
PAPA ERA FAROL Y AHORA SERA "PAROLES"
POR ESO DEL TRASPIE DE LAS PALABRAS. YO ERA BRAVO:

Nosotros le regalamos el celeste al cielo.
Fue ayer, cuando el anciano Adán
hizo morder a todos
la manzana múltiple.
Pero hoy he visto a los niños apuntar
sus hondas hacia arriba. Sus pequeñas memorias
recuerdan
que como el agua de la lluvia
agotará el suelo su suela azul liviana,
caerá a pedazos,
el último desprendimiento tornará la primera
transparencia. Ellos lo recuerdan, bajo las piedras
que retornan

doblemente
hacia las caras.

¡LO QUE FUE POESIA QUE ADOLECI! (ENTE ERA).
CONFORTA HERVIR MI CEREMONIA
EN LOS PERGAMINOS QUE DA MOVERSE
SOBRE EL TITULO DE UN POEMA: "PAJITA EN UN AGUJAR",
ASI TITULO.



LAURA LENCI

Campo de batalla

Mi rutina es la inestabilidad
A mi pesar o al suyo
Concluyo una promesa.
Venzo al tirano que me sojuz
Me rebelo en una palabra;
Pongo en juego
las armas del esclavo
(Hegel, amigo).
A riesgo de mi vida
Exijo una respuesta.
Pero cuál es el campo de batalla?



Fotografía

La caballa salta para esta frase,
una bata de espuma en su timón de cola:
"Deja ya de beber, querida
y busca una imagen para esta noche.
No tengo tiempo que perder,
voy a dormir a aguas profundas."

Como si el horizonte fuera oblicuo,
los yates caen en la palita del golfo
y una ola enorme se abstiene
volviendo sobre sus pasos.

Desde la balastrada del hotel
arrojo el contenido de mi vaso
sobre el ojo fijo de la caballa
antes que desaparezca.

El alcohol mezclado en agua salada,
¿mata al pez?
¿Hierne los ojos del nadador que pasa?

Las ondas en el cuerpo de la caballa
son fotografía del mar en que nada.
Eso es lo que tú crees Strindberg:
son las emes de montañas que jamás conoció,
si no, ¿cómo explicar el parecido
entre el mirlo metálico y la mariposa troyana,
el gorrión vulgar y el gato taby?

Miro el paisaje de Gwen,
cuerpo negro contra arenas amarillas
luchando con la tijera de la hamaca.
-Strindberg decía que el cuerpo de la caballa
fotografía las olas que hay en aguas profundas.
-Estaba loco? (esto no le parece un tema).
-Quería que una señal presagiara su muerte
y la encontró en una mariposa de los cementerios
que lleva en el polvillo de sus alas
la imagen nítida de una calavera.

Izan la bandera sobre el mar furioso.
En el viento que sopla entre las carpas
oigo el carrillón chino de los mástiles.
-Gwen vuelve con una toalla enroscada al cuello.
-¿Cuándo vence hablar del padre y de la madre?
-¿En la vida o en el arte? (Esto sí le parece un tema).

No contesto: pienso en la armonía de la caballa
-sulfato de plata y sol oscuro
fotografiando las olas en sus ondas-
olvidada de que alguna vez ambicionó un poema.

La bailarina

¿Por qué tanta congoja, tanta pena?

Si precisamente hoy ella dijo
que no tenía deseo de ir a esa fiesta
porque se sentía tan cerca de mí
que no hubiera podido soportar
ni el tintineo de los vasos en las bandejas
o que alguien saltara descalzo sobre la barra.

Levantó en cambio la tapa de nuestra marmita
y dejó que el aroma invitador del guiso
se derramara por el cuarto, diciendo:
-Soutine ha terminado hoy con su buey
y resultó que el último estaba fresco.

Comimos conversando animadamente junto a la ventana
y el cartel de El Monóculo que estaba más cerca de ella

con su titilante resplandor rojo
parecía que la encendía y la apagaba.

Luego se sentó en el borde de la cama
que gime a veces
pero sólo bajo el peso de dos cuerpos
y puso los pies en la jofaina
sosteniéndose el vestido
como una campesina que cruza un riacho.
Entonces tomó una navaja
y se rasuró limpiamente las piernas.

Ví la desesperación de los pelitos
en el mandala de agua
antes de escurrirse por el sumidero.

Así un día yo también seré arrancada.

Y es mi consuelo haber arrojado allí
el dorador de marcos
pienso que habrán tenido un espléndido funeral
antes de salir al Marne.

¿Por qué tanta congoja, tanta pena?

Ella es tan pero tan atroz
como una mente afiebrada
piensa que es el amor
antes de conocerlo y se resguarda;

Yo, la dama del rickshaw,
con otra dama
que no conoce el camino pero tiene un látigo.

(De *Gwendolyn Massachusetts*)

Demasiado peinado

Liquido a mi padre,
pongo precio a las cosas
de la casa volcada en el jardín
y fragmentada
como la que los niños recortan de los libros
y sostienen pegando las aletas blancas.

(El solía tomar fotos cuarto por cuarto
y revelarlas en la cocina
luego de cambiar la bombita común por una roja
y colocar servilletas en la claraboya
decretando el exilio para mi madre
que recostada en el sofá del living
leía distraídamente una revista
sin poder hacer nada más)

Los vecinos entran con pasos temerosos
no para comprar sino para ver lo que teníamos
y vamos a perder -por favor
no permitan que sus hijos
salten sobre los elásticos de la cama
donde uno después de otro
mi hermano y yo fuimos engendrados.

Todo, absolutamente todo
deberá ser desprendido,
hasta la vieja lata para amarettis
con su claro ojo de camarote,
el mantón de Manila, los sulfuros
y el libro de Rapunzel
de arandelas doradas.

Mi padre recoge una manta de hilo
y enjuga su cara blanda de muñeco de nieve,
parte a la bancarrota sentado en una silla



y una cámara colgando del pescuezo
mientras escucha paciente
llover mi voz en la mentirosa,
nunca olvidada adulación femenina
por el poder de su canto en la sinagoga
que hacía temblar los flecos del toldito,
como sobrevivió a la depresión con sus ahorros
y el día en que una mujer escondida tras el cedro
miró si en el garage estaba su automóvil
y luego se fue a esperarlo del otro lado de la calle
desde donde él vino-dijo mi madre radiante pero herida-
"demasiado peinado".

La expresión "demasiado peinado" lo hace sonreír
y levanta la cámara.
Comprende que ahora todo será mucho más corto,
-lo único seguro es el próximo instante-
por eso utiliza una polaroid
y dispara
a las magnolias caídas junto al tronco
arrugadas y húmedas como pañuelos de despedida.

(de Exposición)

(Los poemas de M.M. pertenecen a su libro *El affaire Skeffington*)

MORIAJÁVER OTRA VEZ

Un pantalón debe tener una hebilla que se cierre y se abra
de acuerdo con lo que exija el momento / o con lo que se pida
en cada circunstancia, el ejemplo es
caca el momento
y orgasmo la circunstancia.
(El poema se acabó; debí aclarar
de esta última frase
que no se trata de ella conmigo, la circunstancia y yo,
sino que hay alguien más de por medio
en los perímetros del placer, es una reina a ratos temporal
de mi perpetua circunstancia, el pantalón tiene una hebilla
que se abre tan oportuna como cuando se cierra, -hay momentos donde
se amotan olores clasificados por la gente como de mal gusto.)

La aventura de fogueo

(Exabruptos contra la crítica literaria)

por Sergio Pastormerlo

1. ¿Qué es lo que molesta en Barthes? Un ímpetu falso, un tono forzado de aventura. Como los bibliotecarios, como los pedagogos que ponderan la lectura para promoverla entre los niños que ya no leen, como las notas de contratapa, Barthes (envuelto por el aire comunitario, excesivamente respirado, del medio intelectual francés) dedicó sus peores momentos, que son los que lo caracterizan, a *exaltar* la literatura. W. Faulkner situó lo épico en el acto de narrar, y no en las historias narradas (sus historias, referidas sin énfasis, resultan triviales); Barthes, más que ningún otro francés, repitió ese desplazamiento en el campo de la crítica. (Por alguna razón, en el caso de Faulkner funciona y en el de Barthes no). Lo incómodo de Barthes no es sólo su falso tono de aventura sino la visibilidad de los métodos que empleaba para excitar a su lector. En la pasión aventurera de la crítica de Barthes hay siempre algo inoportuno, algo fabricado en frío, algo visiblemente destinado a dar pan y circo a sus lectores. ¿Cómo salimos de los libros de Barthes? Un poco saturados, empachados, asqueados de la literatura.

2. Ya se sabe que nuestra época no es época de aventuras, pero aventuras apócrifas no faltan. Un signo de estos tiempos son las agencias que planifican aventuras, como si una **aventura planificada** fuera algo más que un oxímoron. Aparte de las ya tradicionales agencias que arreglan aventuras sexuales, existen agencias de viajes, por ejemplo, que organizan vacaciones aventureras para contingentes de audaces que, dirigidos por un tutor, visitan zonas despobladas, duermen en carpas, efectúan caminatas agotadoras, toman agua de río, etc. La crítica literaria, desde hace unos treinta o cuarenta años, nos ha venido proponiendo simulacros de aventuras parecidos. La lectura de "Pierre Menard", uno de los cuentos de Borges más comentados y festejados por la crítica, es reveladora; no me refiero a lo que la crítica supone que "Pierre Menard" dice sobre la lectura, sino a lo que las lecturas de "Pierre Menard" dicen sobre sí mismas (es decir, sobre la crítica). En este sentido es interesante, por un lado, el carácter de celebración que han asumido siempre los discursos críticos sobre "Pierre Menard". Y por otro, el hecho de que muchos críticos hayan coincidido en indicar una contradicción en



el personaje-narrador: ese personaje había sido durante todo el cuento un bufón, sólo que, al terminar el relato, dejó esas frases que la crítica no se cansaría de citar, frases tan valiosas para la crítica que ellas solas bastaron para convertirlo en un personaje contradictorio.

"Borges", afirmaba Eco, "sugería leer *La Odisea* o *La Imitación de Cristo* como si las hubiese escrito Céline. Propuesta espléndida, estimulante y muy realizable". En la realidad, estas prácticas solitarias ("aberrantes", "maliciosas", escribe Eco en un lenguaje típicamente pseudo-aventurero) eran menos apasionantes que en su mera formulación. Que yo sepa, hasta ahora nadie se ha animado a jactarse, en público, de haber emprendido ese tipo de aventuras.

"Pierre Menard" no fue leído ni celebrado por lectores comunes. Todo lo contrario, esa lectura provenía de sujetos muy lectores, sujetos para quienes la lectura, dejando de lado el sueño, representa la actividad a la que dedican más horas por día. Se comprende perfectamente que estos animales de biblioteca se mostraran extremadamente excitados y agradecidos ante un texto que les convertía su principal ocupación -prácticamente sus vidas- en una aventura ("Esa técnica puebla de aventura los libros más calmosos").

3. Situación 1: construyo teorías sobre cualquier aspecto de la realidad; ese saber deforma y simplifica la com-

plejidad de lo real, pero yo creo (dogmáticamente, ingenuamente, acriticamente) en ese saber.

Situación 2: comprendo que mi saber (que todo saber) está construido en base a arbitrariedades e imprecisiones. Como he descubierto que cualquier saber falsea la realidad, me convierto en un escéptico.

Situación 3: mi escepticismo resulta ser bastante monótono. Decido, a pesar de mi escepticismo y a partir de mi escepticismo (que, al fin y al cabo, no era más que el respeto exasperado a un valor -la Verdad- en el que ya tampoco creo), seguir construyendo teorías sobre el mundo, aunque sé, de antemano, que mis teorías lo falsean y lo simplifican. (Esta situación, describe las condiciones de la filosofía de W. James o de Nietzsche).

La crítica literaria de las últimas décadas ha estado dirigida, fundamentalmente, por un grupo de franceses anacrónicos (a algunos se los llama, increíblemente, "filósofos") que realizaron la insólita proeza de convertir el escepticismo en una ingenuidad (esa especie rarísima, el escéptico ingenuo, no había existido hasta entonces). Se vistieron con trajes de críticos aventureros y revivieron épocas lejanas. Se proclamó todo lo que ya podía ser aceptado tácitamente, se convirtió en una meta lo que ya podía tomarse como punto de partida; lo que ya era viejo se repitió en tono de celebración con metáforas efectistas destinadas a lograr el pataleo (me refiero al típico pataleo

de cine) de los estudiantes. Propusieron un escepticismo sospechosamente productivo, muy laborioso, muy cansador, una búsqueda infinita de un saber de antemano imposible fundado básicamente en la **diferencia**. Fabricaron un sistema de valoraciones uniformemente aceptado (no en vano eran franceses) que festejaba eufóricamente la heterogeneidad, el plural, la contaminación, la deriva, la diseminación, la proliferación, la fragmentación, la indecidibilidad, la incertidumbre, el desborde, la indefinición, la desviación, el extravío, la búsqueda (contra el encontrar), la productividad (contra el producto), las afinidades secretas, el detalle, lo marginal, lo inclasificable, lo sinuoso, la interrupción, la ambigüedad, lo abierto, lo móvil, la crítica y la refutación de teorías (contra la construcción de teorías), la problematización (contra la solución), etc. Prometieron, en fin, el "desasosiego", el "goce" (tan plano como el aburrimiento) del siempre tan a mano no-saber.

4. La única aventura posible es construir teorías deliberadamente cerradas, falsas y simplificadoras, que dejen a un costado las diferencias y privilegien las repeticiones y las similitudes. La realidad, o cualquier sector de la realidad -por ejemplo, la literatura-, ya es algo inagotablemente complejo, inclasificable, etc. **Por lo tanto**, la aventura sólo puede consistir en tratarla como algo simple, clasificable, etc. Insistir en lo que la literatura o el mundo ya tienen de caótico o plural es insistir (infructuosamente) en lo obvio, es convertir un punto de partida en un programa. Nada más fácil que construir teorías complejas y abiertas; lo difícil es construir teorías simples y cerradas. Nada más fácil y vulgar que criticar y refutar teorías. Lo arriesgado, lo aventurero, es construirlas. (Cualquier estudiante avanzado de filosofía, digamos, está en condiciones de criticar y demoler la epistemología popperiana, aunque ninguno hubiera sido capaz, seguramente, de escribir *La lógica de la investigación científica*).

5. Nietzsche dejó escrito este precepto: "Exponerse sólo a aquellas situaciones en las que no es posible mostrar virtudes aparentes; en las que, antes bien, lo mismo que el equilibrista sobre la cuerda, uno o bien cae, o bien se tiene en pie". La crítica literaria, más que ningún otro campo intelectual, ha construido una enredadora ideología (toda ideología es una estrategia de poder) para que estas "situaciones en las que no es posible mostrar virtudes aparentes" simplemente no existan. ¿Qué es hoy la crítica literaria? Un examen concienzudo, extenso, a veces apasionado, de cuestiones somníferas; una aventura falsa, hecha de lugares comunes, de complicaciones y sutilezas aparentes, de jerga y de ambigüedad; un discurso extraordinariamente maricón, blandísimo. Un crítico no es todavía un escritor fracasado; es un anti-escritor: si el mejor escritor es el que mejor maneja el idioma, un

crítico es un sujeto a quien el idioma lo maneja. ¿Cómo escribir ideas banales que parezcan inteligentes? Esta pregunta resume la técnica del crítico literario.

6. Todo lo que la crítica literaria exhibe con demasiado énfasis es falso. Nada más falso, por lo tanto, que su ímpetu aventurero. ¿Cómo podría ser aventurero? En realidad, nunca los críticos o los intelectuales en general han estado tan sometidos a las restricciones morales de su época (para no decir "moral", ahora sólo decimos "ideología"). Hoy sería simplemente inimaginable un intelectual que como Nietzsche o como Freud molestara verdaderamente las convicciones morales de sus contemporáneos. Nunca, por otra parte, esas restricciones morales han sido tan numerosas ni han tenido un campo de aplicación tan amplio: hoy (analogías mediante) cualquier tipo de idea puede ser declarada peligrosa; hoy hasta una teoría sobre el origen del subjuntivo podría ser declarada reaccionaria. Si actualmente se ejerce la actitud crítica y el escepticismo es sólo porque se sabe que ser dogmático está mal visto o afecta el currículum. Hoy se dice "Dudo porque no soy dogmático". Ya han pasado los buenos tiempos en que simplemente se decía: "Dudo porque no soy estúpido".

7. Caen bien las metáforas pugilísticas aplicadas a la literatura. Kafka dijo alguna vez que la literatura debía tener la violencia de un golpe en la cabeza. Arlt habló de libros que golpean como un **cross** en la mandíbula. Dejando de lado una excepción (Piglia), yo diría que nuestra crítica se parece hoy a un peso mosca con demasiado estilo, muy movido, muy saltarín, que dispara golpes elegantemente combinados sin eficacia alguna; yo quisiera para la crítica algo más parecido al estilo simple, frontal, directo y demoledor de M. Tyson (incluidas sus violaciones).

OMELETTE

- 2 huevos

- 50 gr. de jamón cocido (o paleta sanguchera)

- 60 gr. de queso cremoso (bien cremoso)

- 25 gr. de margarina
- sal y pimienta
- otro huevo

POR UNA HISTORIA DE LA FLATULENCIA ARGENTINA

Convocatoria pública al pedo

Atenta, pues, a los aires y soplidos de los tiempos, **La muela del juicio** cree que en el gran libro que se escribe en nuestra civilización actual para dejar registradas las íntimas vicisitudes de la especie, no podrá estar ausente una minuciosa crónica que registre ese misterio, a la vez música y quejido, ínfula y pudicia, gracia y estupor, misterio que la carne expele y que la carne inhala, es cierto, pero que imprime en el alma sensaciones pocas veces tan notables aunque siempre indelebiles. Para cuya designación resulta equívoca la voz "pedo", al menos en el Río de la Plata, pues la confunde, por metonimia, con las emanaciones de otra ingesta, más específica (aunque sea cierto lo que propone el vulgo: que el "pedo" y el "pedo" más exquisito y más altisonante respectivamente provienen, los dos en uno confundidos, de aquel cosquilloso brebaje que los franceses supieron conseguir en la plácida y ondulada champagne).

El flato (diremos, pues, el flato, inflexión no menos sonora y evocativa) guarda además una estrecha relación con la lengua, que supera la mera analogía y está aún más lejos del didactismo alegórico: pues, como el verbo, es lo más espiritual de lo material, y viceversa, según la prestigiosa fórmula del filósofo que cierto caballero español que miraba los muros desmoronados de su patria supiera inscribir en los umbrales más altos del idioma. Flato y lapso: un habla, mis amigos, que dice los humores del ánima.

Así, **La muela del juicio** convoca hoy a sus lectores a

que colaboren en la edificación de una antología de textos egregios provenientes, con preferencia, de nuestras letras nacionales, en los cuales los cuerpos de la raza se ufanen en el intestino tronar de sus soberbias y abatimientos¹

Y comenzamos ya la selecta serie transcribiendo lo que bien podría leerse como la fundación política del flato literario argentino. Que si de orígenes se trata, el capricho nos dicta este célebre segmento de "El matedero" del esforzado y siempre joven Esteban Echeverría:

Se originó aquí una especie de guerra intestina entre los estómagos y las conciencias, atizada por el inexorable apetito y las no menos inexorables vocifera-

ciones de los ministros de la Iglesia, quienes, como es su deber, no transigen con vicio alguno que tienda a relajar las costumbres católicas: a lo que se agregaba el estado de flatulencia intestinal de los habitantes, producido por el pescado y los porotos y otros alimentos algo indigestos.

Esta guerra se manifestaba por sollozos y gritos desacompasados en la peroración de los sermones y por rumores y estruendos subitáneos en las casas y calles de la ciudad o dondequiera concurrían gentes. Alarmóse un tanto el gobierno, tan paternal como previsor, del Restaurador, creyendo aquellos tumultos de origen revolucionario y atribuyéndolos a los mismos salvajes unitarios...

Comentario: Nótese, en primer lugar, la insoslayable impronta nietzscheana del pasaje, que propone una concepción bélica de las funciones gastro-intestinales y su inmediata incidencia en la estrategia política, previo paso por "las concien-

cias" como su otro pugnaz.

En segundo lugar, véase la clara presencia de la hipótesis confabulatoria de la historia argentina, para la cual el flato aparece como un artificio propio de la guerra psicológica en tanto paso previo a la insurrección.

Finalmente, el padre del romanticismo argentino despliega aquí sus convicciones retóricas, al ordenar la selección léxica según una analogía sonora que confirma la tesis de la motivación (en este caso onomatopéyica) del lenguaje poético, que hubiera hecho las delicias de los perspicaces semiólogos soviéticos: "la peroración de los sermones y por rumores y estruendos..." Alarmóse un tanto el gobierno, tan paternal como previsor, del Restaurador, creyendo aquellos tumultos de origen revolucionario y atribuyéndolos...", donde la aliteración r-r, tr o, más radical y audaz, pr, no hace más que convocar sin decoro ni simulaciones el campo semántico del pedoreo.-



¹ Enviar textos (en lo posible pasajes breves) a Casilla de Correo 53, Correo Central, 1900 - La Plata.



MONDONGO

Se toma la parte más gruesa de la panza del cordero, se la lava muy bien y diferentes veces, con agua caliente, raspándola a cada una con el cuchillo. Se la lava hasta que haya perdido todo olor. Se le dan tres hervores, y se le cambia agua, lavándola nuevamente en cada uno de estos cambios.

Se le hace cocer hasta que a la presión se deshaga.

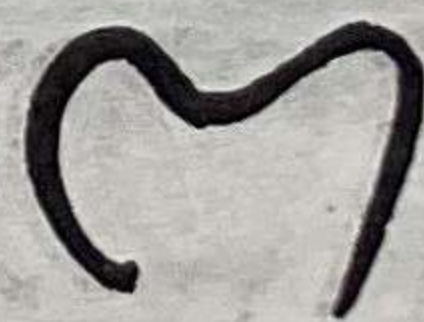
Entonces se le pica en menudos pedazos, y se le pone en una salsa confeccionada de la manera siguiente:

Se pica muy menudo, una o dos cabezas de cebolla, según la cantidad, y se ponen a freír en una cacerola, con manteca de puerco, un diente de ajo molido, el jugo de un tomate pasado al tamiz, un poco de pimienta, y un poco, muy poco de cominos.

Cuando la cebolla se haya ligeramente dorado, se le echan cuatro cucharadas de caldo; se le hace hervir un poco más, y se le mezcla, en cantidad proporcionada, miga de pan desleída en leche, a la que previamente se mezclarán dos yemas de huevos batidas, y un poco de vinagre y aceite.

Incorpórese a la salsa el picado de panza, désele medio hervor, y al servirlo y todavía en la cacerola, mézclesele un vaso de crema de leche, o de leche buena

Josefina del Valle de Chacaltana



La ciudad de Pedro (grande y santo)

por Esteban López Brusa



¿Leningrado? ¿O la mucho más literaria San Petersburgo? Acaso el rigor desinfe sus ínfulas y sea en nada exacto el mapa por trazar, como no vale un rublo el rublo en el negro mercado ex-soviético, mientras unidos por baratos copos de blanca nieve rusa espíen otras suertes cielo y suelo. Por lo menos inmortal ha de ser el plano alto de San Petersburgo, con rumores celestes soplando bajito al oído de cúpula de sus catedrales. Lo difícil es la sinrazón espeleológica de arbitrar con lápiz fino una superficie de tierra. De allí que pueda adivinarse un error acendrado en la vejez histórica. ¿Será San Petersburgo la que había sido?, es decir, ¿ella misma será Leningrado, Petrogrado y San Petersburgo?; ¿o no será?

El tiempo les miente a las metáforas. Aquello del río donde nunca

nos bañamos dos veces: en sentido metafórico, nada hay para contradecir la afirmación, incluso cuando la metáfora "garantice" su disolución en el tiempo. En verdad, con tanto tumulto de navegación en velámenes eternos, las metáforas bucean las superficies no tan secretas del dogma: sacrificio, muerte y redención. Y bautismos, con las maneras de santoría húmeda del Jordán. San Petersburgo es una página amarilla en el libro de las cartografías, donde en vísperas de la escena eterna posó su trono el dueño de las llaves del cielo. Desde afuera, el turista occidental dudará un momento ruborizado antes de atravesar, contraído y confeso, el arco enorme sobre cuya fachada se deja leer en buen ruso: "La ciudad de San Pedro".

Uno imagina de San Petersburgo las postales y el clima. Y entre desarre-

glos literarios y superposiciones cinematográficas se construye una historia. En la primera escena un normando de barba glacial a quien llaman Rurik quiere apoyar su cayado sobre el piso vítreo y humoso del hielo finlandés, pero la naturaleza más que sabia se muestra indeseable, y con un tesón de seguro vikingo (sin ver en esto mérito alguno) enfila su ojo a mejores tierras, y viene a dar al borde inferior del mosaico polar: Rusia han de llamarla los hombres **en su memoria**, apenas un punto de cocción histórica muy a propósito del calor que el Normando entrevió cientos de millas al sur de su antiguo pueblo.

Tardaría un siglo la cosecha del cristianismo en la estepa. Vladimir fue el hombre: era príncipe y casó con una hija de reyes griega, quien llevaba en las entrañas el dulce fruto que Eva probara en Adán, según iba a asegurarse en uno de los primeros documentos literarios, la *Biblia* de Ostromir, traducida por Gregorio, monje de Novgorod. Pero no todo el occidente viajaba en las enaguas de una niña, por muy nobles que éstas fueran; todavía la barbarie no redondeaba los ojos, y entre sus rasgos afilados a la usanza oriental, la tez de Iván conservaba el amarillo de aquellos hombres a quienes se les cuela en la piel la costumbre de embalsarse el primer sol. Momento de medias tintas, en que el monje Silvestre en su *Domostroy* predicara una cortesía de impura rai-gambre china, a la vez que oficiaba de consejero del terrible Iván.

En 1712 Pedro I, el Grande, funda San Petersburgo. Poca cosa en verdad para quien había creado un ejército

y delineado las bases de la futura flota, si no fuera porque allí instaló la sede de su gobierno que a decir verdad no era poca cosa, ya que supo aventajarse el título de Zar de todos los rusos. Es el inicio de los monopolios. Era tan único el tipo que hasta se le complicó la descendencia cuando condenó a muerte a su hijo. De todos modos su heroicidad ha de haber sido paulatina: reinó 36 años, en los que no hubo Nerón que, como a su tocayo y homenajeado, le recortara las alas (las nimiedades de la vida terrena).

Puede pensarse que sólo se leen los errores. En 1914 San Petersburgo cambia el nombre por su equivalente laico y ruso de Petrogrado (ciudad de Pedro); pasados cuatro años, Lenin decide trasladar la residencia de las autoridades a Moscú: ahora Petrogrado será esa ciudad glosada una y mil veces en interminables novelas, y de cuya antigua geografía el único accidente verificable es la menor estatura orográfica del nombre. Llega 1924 y muere Lenin, y antes de transformarse en una vaguedad histórica su nombre se desplaza a ras del suelo por entre las matas de la estepa, favorecido por vientos moscovitas que van aminorando su empuje a medida se acerca a la que fuera morada de los zares: Petrogrado es una mezcla espúrea y reclama una compensación de mejor nombre. La Catedral de San Pedro y San Pablo (familia Romanov incluida), el Almirantazgo, el Palacio de Invierno, las amplias avenidas y múltiples edificios de estilo clásico y barroco (dialéctica de aburrimiento arquitectónico) configuran un tour inmejorable con que los hombres del poder soviético halagan a sus familias en los meses de descanso, visitando los cofres vacíos de la pomposidad. Fiel a su historia, Petrogrado jerarquiza el campo simbólico: el mejor de los muertos -el mismo que le quitara el control político- viene ahora a darle nombre. Nace, es un decir, Leningrado.

Se iba a llenar de humo Leningrado. Entre tanto bombardeo y pira funeraria las décadas transcurrirán, como en todas las ciudades de Europa, lejos de la meticulosidad pueril del probable histórico, en un terreno donde se enquistan los hitos al pie de la muerte.

Caerán sobre la ciudad de las novelas los cascos más pesados de la Segunda Guerra. Repelidos los ataques, sobre inhallables tumbas de soldados desconocidos figura el epitafio: "Por siempre Leningrado". Tributo de los caídos en combate al error arcano. No hay dos historias.

Todos los soviéticos han sido y serán "rusos". La jerga periodística, el habla cotidiana, inclusive los lenguajes oficiales se han mostrado, si no rencorosos, por lo menos reticentes a acompañar los devaneos nominales de esa tierra extranjera. No hay que culparlos: tantos cambios enloquecen a cualquiera, y una buena acción comunicativa se formaliza sólo cuando los patrones lingüísticos están claramente acordados. Para que se entienda: todo el mundo sabía qué era un ruso. Juegos de palabras: si a los zares azares, uso del "ruso".

La inmadurez deja secuelas, como el compromiso de sorprenderse porque Rusia se llame Rusia, es decir, el equivalente a que Leningrado sea hoy San Petersburgo. Frente a estos altibajos, tanto lenguajes oficiales como populares se revelaron políticamente sabias, al menos en el campo lingüístico. Nadie mentía (Lo satisfactorio de garantizar siempre un fondo de verdad: en los manuales, el pie de página del siglo se hace argumento). Es el esplendor de la vida literal, aún cuando enunciados como "otra vez la misma historia" sean abusivos para endilgarles una carga de picardía irónica. A comienzos del SXVIII, Pedro I, el Grande, modificó el alfabeto que los religiosos eslavos Metodio y Cirilo habían tiempo antes vulcanizado. Es 1924, y la marea del trompo político suprime tres letras de ese mismo alfabeto. La historia no debería perder tiempo en reencontrarlas. Aún en la más completa ignorancia acerca de su vigencia sonora, podemos estar seguros de que atesoran la cualidad íntima de haberse visto desahuciadas sin respetarse si quiera la tradición amena de su inutilidad.

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

Lichtenberg, *Aforismos*

CAPÍTULO II

CALLE 6 ENTRE 47 Y 48 - LA PLATA