

Sacanagem

A sensualidade é a magia que mexe as coisas. Quem dira que as certezas da paixão dançam nestas letras paganas?

Ontem, agora ou amanhã vão suar com músicas diferentes, mais pertinhas da festa celebrada que das mãos velhas e cheias de tinta. Cadê o logos, onde os conceitos enfáticos que atrapalharam a gente? Ruim, e ainda mais: feio... toda essa compostura horrível que deixou o engano de crer que são nossos os pensamentos. Babaquice, não? Vamos lá, pessoal: melhor que fugir é balançar o corpo, e roubar alpinismo de Ocidente: o bom é belo, e o belo, verdadeiro. Seria imprudente dizer que é verdadeira, e muito pretensioso testemunhar que a revista é boa.

Mas a gente tá certa de que nenhum de vocês que tinha pegado-a entre mãos dirá nada da sua beleza.

Porque que é bonita, A dente do siso é bonita.

La muela del juicio

Año IX

Nº 5, diciembre 1994 - abril 1995

\$ 3



César Aira: El hornero

R E P O R T A J E

LECTURAS Y
PANFLETOS SOBRE

Chatwin
Soriano
Goytisolo
Nietzsche

Ecología
del
Werther

Kitsch y
tecnología

Te escucho

La supersticiosa
ética del lector

POESÍA

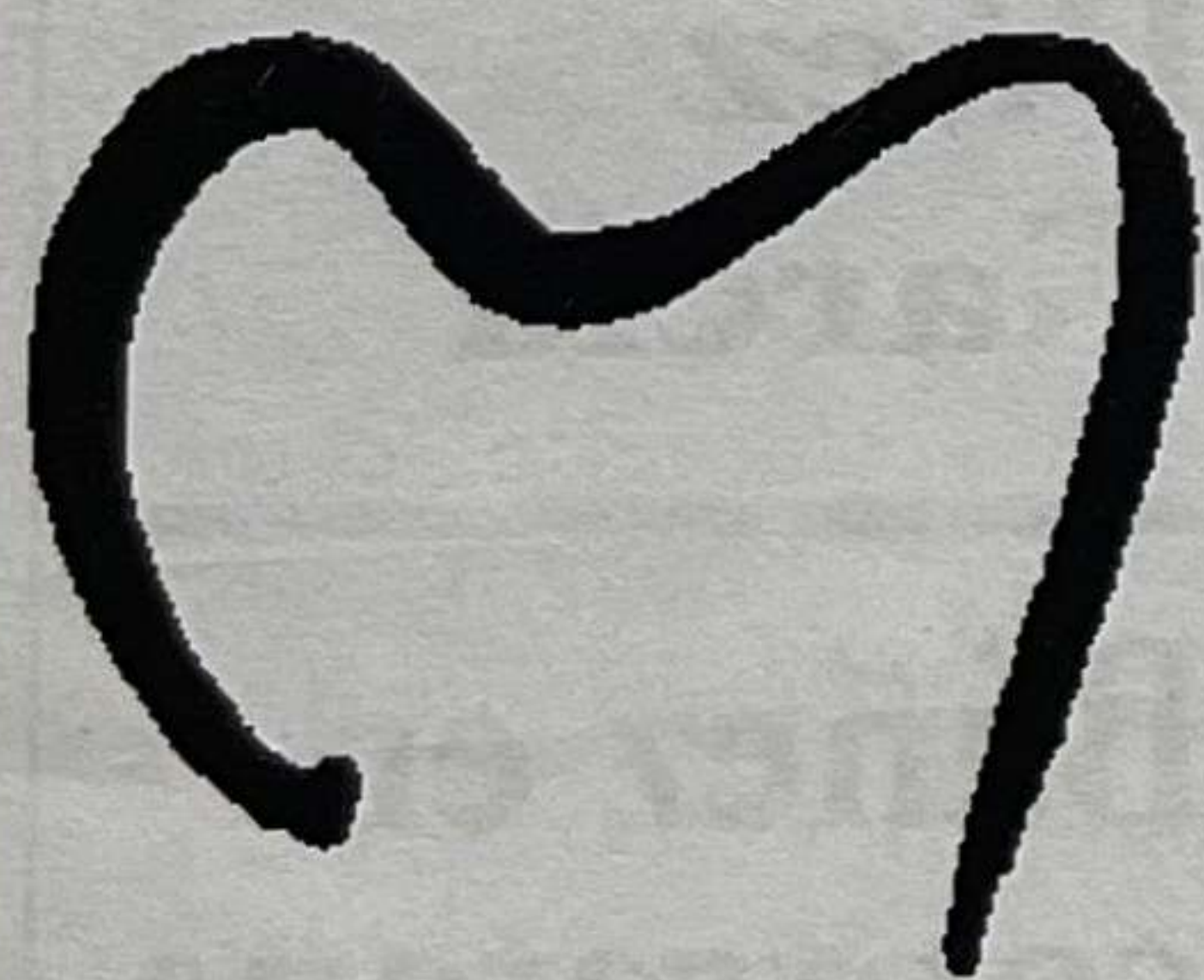
Celan
López Brusa
Bisso
Páez
García

Báñez en
contratapa

Moriajáver en
el MERCOSUR

ALBERTO LAISECA

La hipótesis de la que parte esta investigación es que el ser humano actúa movido por un estricto programa instintivo, que se manifiesta siempre, en todas las ocasiones de su vida hasta las que parecen más caprichosas o voluntarias; su libre albedrío "cultural", según esta hipótesis, no es más que una ilusión benévola con la que nos engañamos, ella misma también parte de nuestra carga innata. La propuesta suena arriesgada o directamente fantástica; la loca variedad de las vidas humanas, sin ir más lejos la extravagante irisación del pensamiento, lo imprevisible de la menor reacción o inspiración que nos asalta en cualquier momento, parecen desmentir la mera posibilidad de que todo esté preordenado; y si ya parece erróneo postularlo para una sola persona, ¿cómo explicar en esos términos las incalculables diferencias de humano a humano, así sea entre los más próximos y familiares? Pero justamente, la hipótesis propone que esa es la ilusión, y basta con aceptar (no digo que sea fácil hacerlo) su calidad de ilusión para que todo se simplifique, para que las variaciones se despojen de pertinencia y caiga el velo que disimulaba la esencial uniformidad instintiva en el hombre. No es neces-



Año IX, Nº 5, diciembre 1994-abril 1995

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...

Se consigue en librerías y kioscos del centro. Toda colaboración espontánea, voluntaria o voluntarista, deberá ser enviada a calle 60 n° 688, c.p. 1900, La Plata.

Registro de la propiedad intelectual en trámite. Es una publicación de E. López Brusa - M. Dalmaroni Sociedad de Hecho sin fines de lucro, editada por Pionero Gráfico

El hornero

por César Aira

rio renunciar a esas variedades, ni sacrificar sus diferencias de "superficie" a una esencia de "fondo"; no existe tal esencia, todo es superficie. ¿Pero qué impide que toda la microscopía innumerable de los actos, pensamientos, deseos, sueños y creaciones de nuestra vida, todo lo que va sucediendo segundo a segundo desde que nacemos hasta que morimos, esté inscripto de antemano en nuestros genes, y que ese programa sea el mismo para toda la especie? Hoy día, la ciencia nos ha acostumbrado a prodigios informáticos mayores que ése. El hombre siempre estuvo muy seguro de obedecer a causaciones libres y superiores, "culturales"... Pero también desde siempre postuló esta misma hipótesis de la programación instintiva y la aplicó, con rigor fanático, a los animales.

No sé si habrá un modo de persuadir a nadie. La idea

es demasiado chocante y arbitraria; y en cierto modo se muerde la cola, porque si nuestra programación no la incluye, ¿cómo podríamos aceptarla? Pero quizás sí la incluye, como lo prueba el hecho de que se me ha ocurrido a mí (y a otros antes). Lo que sí es cierto es que la persuasión está incluida en nuestros dones instintivos, lo mismo que la ficción.

Lo que el hombre ha venido creyendo de los animales es tributario del campo de la ficción. No digo que no sea cierto. ¿Cómo podría decirlo? Tomémoslo en su valor facial: se puede invertir la perspectiva. Supongamos, en honor de la demostración, el razonamiento que podría hacer un animal cualquiera sobre el asunto. Se me dirá que los animales no hacen razonamientos. Muy bien, no tengo inconvenientes en cambiar la palabra; de todos modos, es apenas una cuestión de

definiciones (y además, sé que no me estoy expresando bien). El "razonamiento" de un animal sería otra cosa, para la que no tenemos un nombre porque justamente siempre no hemos mantenido de estelado. Olvidemos los cuentos y las fábulas, la hormiguita viajera, el oso gruñón, la zorra y el cuervo... O, mejor que olvidarlos, llevémoslos a sus últimas consecuencias. En lugar de "ficción", digamos "traducción", y hagamos traducción a fondo: es el momento de hacerlo, por lo demás, porque la traducción sólo puede llegar a fondo en este tema de la dialéctica naturaleza/cultura. Creo que va a quedar más claro con un ejemplo, pero haciendo la salvedad de que no es un ejemplo en el sentido convencional, de un particular extraído al azar de un general mediante el discurso. Esto es todo general, del principio al fin, general puro.

Supongamos un hornero, en el año 1895, en la provincia de Buenos Aires. Mantenemos un momento la perspectiva humana, para hacer mejor contraste.

El hornero comienza a edificar en otoño... mientras construye su nido el ave no pierde de vista a la gente... cuando la obra ha alcanzado su forma globular... se aparea por toda la vida y encuentra su alimento, que consiste en larvas y gusanos, sólo en el suelo... se pavonea con aires de gran gravedad... su voz fuerte, tintineante y animosa...

¡Basta! El lector ya habrá reconocido el tono. Es un hombre el que habla, un naturalista. Como todos los estilos, éste da por sentado la eternidad de su objeto. Hemos hecho de la vida de los animales una travesía de estilos; en el proceso, hemos vuelto nuestras vidas una travesía de estilos (por eso puedo llevar a cabo este experimento).

El hornero estaba construyendo su casita. Digamos que era el otoño, para no salirnos demasiado del verosímil, o por gusto nomás. Las tardes enormes del campo. Un chaparrón a las cinco. El 16 de abril de 1895. Todo histórico. Retomemos una frase del párrafo del naturalista: mientras construye el nido el ave no pierde de vista a la gente (en su contexto, esta observación tiene por función explicar por qué la entrada de la casita queda siempre orientada hacia la casa o ranchos cercanos, o el camino). En sus largos ocios, el hornero pensaba...

¿Pero es posible? ¿Es posible hacerlo, sin caer en Disney? ¿No es llevar demasiado lejos la traducción? Porque se puede aceptar el uso del verbo "pensar" como traducción, como un modo de entendernos, para referirnos a lo que sucede en el cerebro del animal, o en su sistema nervioso, o más precisamente: en su vida y en su historia. ¿Pero se puede aceptar el contenido de ese pensamiento? Aceptamos que yo diga que piensa. ¿Podemos aceptar que diga qué está pensando? Creo que sí. Porque es lo mismo.

Pues bien, ¿qué es lo que pensaba? Nada. Tenía la mente en blanco. El cansancio, la angustia (estas palabras también están tomadas como traducción, lo mismo que todas las que siguen; es la última vez que hago la advertencia) lo habían dejado estupefacto.

En la "traducción hornero" de sus sentimientos se

La muela del juicio

publicación ciclotímica

Dirección: Esteban López Brusa y Miguel Dalmaroni.

Asesor fundacional: Raúl Moriajáver.

Comisión de deportes y recreación: Ana Lenci y Verónica Delgado.

Colaboran en este número: los que firman.

Diseño y diagramación: Sara Guitelman.

Ilustraciones: Jorge Battista, Edurado Karakachoff, Sofia y Marina Guitelman, Claudia Russo, Leonardo Da Vinci, Matisse, Kandinsky.

Distribución: en La Plata, tel. 24-9139.



sentía abrumado por una suma de calamidades, que era como veía su vida. ¡Tanto trabajo, tanto sufrimiento, tantas obligaciones! Y todo en la incertidumbre, en la necesidad de estar eligiendo siempre, sin saber nunca si elegía bien... Su única certeza, que anulaba el único consuelo posible, era que había una vía correcta, un modo de hacer las cosas bien, de ser feliz. Y nunca tomaría esa dirección, o la tomaría sólo para abandonarla en el primer cruce. Esta certeza se la daba la visión de los hombres, que tenía siempre frente a él. Ahora por ejemplo: la

familia había salido a la galería de la casa, después de la lluvia, y estaban tomando mate. Les envidiaba el automatismo instintivo con que actuaban, los hombres y todos los demás animales, salvo el hornero, la especie maldita (según él). Se estremecía viéndolos cegar, pasándose el mate, toda esa ceremonia complicada, con uso de instrumentos, acompañada de palabras, gestos, movimientos... ¡Qué asombroso el instinto del hombre! Le permitía llevar a cabo ese intrincado ballet (y muchísimos otros: los estaba viendo siempre) sin vacilaciones, sin pensarlo, sin preguntarse si era lo correcto

o no, sin deliberar, todo porque sí, porque así estaba escrito en los registros inmemoriales de su especie feliz. Mientras que él... Los horneros, se decía, habían pagado con el debilitamiento extremo del aparato instintivo la adquisición de las habilidades que les permitían sobrevivir. Era inútil, y quizás desagradecido, quejarse, pero sentía que habían perdido demasiado. El ejemplo de los hombres se lo decía. Los hombres vivían, y sabían de antemano cómo vivir. El hornero estaba a merced del azar horrendo de las ideas, de las ocurrencias, de los estados de ánimo, de la voluntad y sus infinitos desfallecimientos, del clima, de la historia.

¿Cómo habían sabido que era la hora de tomar mate? En ellos la lluvia y su cesación no tenía nada que ver, porque solían tomar mate sin que lloviera o dejara de llover, o bien podía dejar de llover y no lo hacían. ¡La sabiduría insondable del instinto! Y cuánto lo disfrutaban, los desgraciados. Si se ponía a pensar que el mismo instinto los había llevado al almacén a comprar la yerba, a la cocina a poner a hervir el agua, a la cama a dormir la siesta... Eran perfectos. Máquinas perfectas de vivir. Toda una lección para un torturado infeliz como él. ¿Pero qué podía hacer, si la naturaleza no había dotado a su pobre especie de un instinto digno de ese nombre, como a todos los demás seres del mundo? No tenía sentido lamentarse por lo que pasó, por ese fatídico desvío en la evolución que sacó al hornero de los caminos seguros de la adecuación... Quizás la solución estaba en seguir adelante, ir al fondo de la inadecuación hasta recuperar... No, era inútil, y además peligroso; no convenía empeorar las cosas.

A todo esto, cada vez se sentía peor. Tenía vértigo, todo le daba vueltas. ¿Qué estaba haciendo ahí, en la horqueta del tala, a seis metros del suelo? El era un ani-

mal de tierra, la altura le hacía mal. Pero sucedía que por el momento no podía bajar porque una rata andaba rondando el pie del árbol, hambrienta y malhumorada. Bastaba que cayeran dos gotas para que a esa rata imbécil se le inundara la cueva, y se ponía frenética, asesina. Es cierto que él podía volar lejos y aterrizar en cualquier parte y caminar un rato, aunque más no fuera para descargar la inquietud. Pero era engorroso; después había que volver... ¿Y dónde encontrar un lugar practicable, con la cantidad de charcos que se habían formado? Valía más quedarse donde estaba, tratando de controlar el mareo. Además tenía que esperar a la hornera, que había salido antes de la lluvia y quién sabe dónde se había metido; volvería mojada, embarrada, protestando, y tendrían que dormir húmedos y hambrientos, en esa ruina... Se volvió a mirar el nido a medio hacer. La indecisión le produjo un vértigo mental, que se sumó al físico y estuvo a punto de hacerlo caer como una piedra. La lluvia había elegido con sadismo el peor momento. Al cesar justo a la hora en que él habitualmente se disponía a interrumpir su jornada, lo ponía ante una de esas alternativas difíciles que eran la historia de su vida miserable. Porque al salir el sol entre las nubes quedaban por lo menos dos horas de luz. Ponerse a trabajar no era tan instantáneo; necesitaba un buen rato para poner en marcha el mecanismo de acarreo, amasado, etc. Dos horas no era poco, daba tiempo para levantar unos centímetros, quizás todo lo que había estropeado la lluvia, que era el sector fresco, su trabajo de la mañana. Pero ya había perdido una hora mirando a los humanos, hundido en sus ensueños pesimistas. Y ahora, ¿valía la pena ponerse, o no? El barro debía de estar demasiado chirle, pero abundaba... Se le habían ido las ganas, y al mismo tiempo sabía que se iba a culpar si no

hacía nada. ¿Pero qué podía hacer, en el poco tiempo que le quedaba de luz? Si no lo hacía, no le quedaba más que seguir deprimiéndose. Fue esto último lo que prevaleció. Un día perdido.

El nido estaba por la mitad. No existía. Un origami de barro. De acuerdo: mañana a primera hora ponía manos a la obra. ¿O hacía algo ahora? Podía jurar que quedaba más tiempo del que parecía: después de la lluvia siempre el día se alarga. En fin... Mañana. Al menos quedaba el consuelo de que haría buen tiempo. Las nubes se habían ido, no quedaba una en todo el cielo.

El hornero veía su arte constructivo como una suma de formas vagas e inútiles, de las que salía por casualidad algo equivalente a una función. Debería tomar ejemplo, se decía, de los hombres, de sus casas hiperfuncionales, automáticas, siempre iguales: paredes verticales, techo, aberturas, régimen de ingreso y salida... ¡Ellos sí que no tenían preocupaciones de arquitectura! Lo hacían como lo hacían, lo hacían y basta, siempre lo mismo, y les duraba eternidades. Por ejemplo la ubicación. Un instinto infalible ("el" instinto) los hacía construir siempre en el suelo, siempre pegado al suelo, sobre una superficie. No tenían que elegir; la naturaleza había elegido por ellos. Un hornero en cambio estaba sujeto a las más imprevisibles inspiraciones: un poste, un árbol, un techo, un alero, a cinco metros del suelo, a siete, a quince... Y estaba el tipo de barro por el que se decidiera, la proporción de hierba o crin... Prácticamente no había nada fijo a lo que asirse (al menos así lo veía él). ¡Y los accidentes! La lluvia de hoy sin ir más lejos. Estaba a merced de las circunstancias, cualquier minúsculo detalle podía



cambiarlo todo, las consecuencias del menor acontecimiento se proyectaban hasta el fin de su vida, volviéndola tan abigarrada y barroca por la superposición que se hacía invivible. Los hombres en cambio, lo mismo que cualquier otro ser vivo en el planeta, tenían un modo de neutralizar lo accidental, el instinto vigoroso y bien estructurado les permitía crear circunstancias imprevistas con las que anular todo lo aleatorio. ¡Y él no! ¡El solo en toda la creación! Eso se debía a que el hornero era un individuo, todos los horneros lo eran, y el hombre era una especie. La especie estaba firmemente asentada en lo necesario, el individuo estaba en el aire, en el vértigo, de lo casual.

Pero esa excepcionalidad, ¿no tenía sus ventajas? ¿No debería tenerlas? Siempre que se paga, se decía el hornero en lo profundo de su increíble desazón, se obtiene algo a cambio. Y "la raza maldita" a la que pertenecía había pagado un precio cuantioso: la renuncia a la paz de vivir sin preocupaciones, generación tras generación, entregados con feliz confianza a los dulces mecanismos de la naturaleza. Era imposible que a cambio de tanto no recibiera nada. Tenía que haber ventajas, y las había, enormes, definitivas. Se resumían en una palabra: libertad. Tenía la libertad. Bastaba con disfrutarla.

¡Como si fuera tan fácil! exclamó para sus adentros en un estertor psíquico, y levantó los ojos doloridos al signo con el que el mundo había escrito la palabra "libertad": el cielo. En su comba vacía se había desplegado un arco iris. Lo veía un poco de costado, en diagonal, y así era más monumental, más formidable. Lo veía cargado de resonancias "poéticas", "filosóficas", "morales", "estéticas" (me manejo con equivalentes, pero confío en

ser entendido), mientras que los humanos, que también lo estaban mirando, veían el simple fenómeno meteorológico que era, el simple presente que era. Y detrás, el ampo rosa del crepúsculo.

¡Sí! se exaltaba el pobre infeliz, ¡la libertad! El vuelo inmenso sobre el mundo, sobre los mundos. ¡Eso no lo tenían los humanos! Sobre ellos caía desde la primera infancia la persiana inflexible del instinto, y todo el resto era obedecer ciegamente a los dictados de su naturaleza. Mientras que el hornero avanzaba por el camino de las posibilidades infinitas.

Pero ese camino se parecía demasiado al vacío. Su estado actual, lo que sentía como un envejecimiento prematuro, un agotamiento en el fuego incesante del esfuerzo de tratar de vivir, probaba que la libertad era su propio exceso. En realidad, había que volver a definir la libertad, y en esa redefinición él quedaba mal parado. Los seres que vivían apegados a una naturaleza incontaminada, como los hombres, eran libres en un sentido superior. ¿Esclavos del instinto? De acuerdo, pero también había que redefinir "instinto"; y si el instinto equivalía a lo infalible, a la felicidad, ¿qué mayor libertad había? Todo lo demás eran ilusiones. No se perdía nada.

Los humanos allá en la galería ya terminaban con el mate. Porque se había enfriado el agua, porque se había lavado la yerba, porque se habían satisfecho... En una palabra: porque lo decía la Ley grandiosa que gobernaba todas las pequeñas causas; el universo entero se manifestaba entre los humildes y los mansos, y al acudir a ellos como un dios, se ponía a su servicio, los obedecía. El Tiempo, que todo lo destruye y domina, se remansaba en el presente eterno de la vida simple. Tranquilos y sensuales, ajenos a los tormentos de la conciencia y la duda, seguros del fluir suave de la vida, del

apareamiento, de la reproducción, de la muerte; la muerte también: ellos sí podían decir "morir, dormir, quizás soñar". No tenían temores... Y ellos también tenían "resonancias". Cuando miraban como ahora el cielo rosa y violeta, el campo cristalino, la hora detenida en las espiras livianas del aire, ellos también sentían la metafísica, la poesía, la moral, la estética, ¡y mejor que él, porque veían la realidad sin velos! Si se le ocurriera imitarlos, como lo había intentado alguna vez, no serviría de nada: sería un capricho más de la conciencia, un ejercicio más destinado al fracaso, de los tantos en que se agotaba probando y probando...

Ahora hablaban. Habían estado hablando todo el tiempo, seguros, serenos, con sus palabritas secas, sus susurros. Ese era otro punto sensible para el hornero. Si bien no era un área importante (para nosotros los humanos sí lo es,

para él no; lo que indica que no hay que apresurarse a hacer la contratraducción: las equivalencias, aunque completas, no son simétricas), le resultaba especialmente doloroso. Lo que salía de la garganta de los hombres era funcional, simple, manejable; lo del hornero, el canto, el pío, era un garabato onírico en el que se mezclaban caóticamente la función y lo gratuito, el sentido y el sinsentido, la verdad y la belleza. Los hombres no tenían problemas por ese lado, la Naturaleza se los había hecho fácil: desde que nacían o poco menos (desde que, en su primer año de vida, caía la "persiana" del instinto), depositaban todo el sentido en el lenguaje, y lo que quedaba afuera era marginal e insignificante. Para el hornero en cambio el sentido estaba disperso en mil telepatías diferentes; y el canto por otro lado era una estética sin límites precisos, que

tanto podía servir para un lavado como para un planchado, o no servir de nada. Cantaba por amor, por hipo, porque se le daba la gana, por la hora... Como en todo lo demás, estaba sujeto a los avatares impredecibles de la conciencia, al exceso de la libertad.

Caía la noche sobre la pampa sagrada. El pajarillo, quieto y mudo como un rizo de barro delante de su morada inconclusa, seguía cavando en la angustia, en la nostalgia de la vida verdadera que veía ajena, lejana, en los otros. No sé si me habré explicado bien; y aun cuando lo haya hecho, puedo haber sido inconvincente. Este escrito no pretende más que ser una contraprueba, ni siquiera definitiva sino apenas sugerente. Podrá objetarse el método mismo: después de todo, esto fue escrito por un hombre. ¿Pero qué prueba eso sino que el ser humano está provisto de un instinto que le permite escribir? ¿Podría hacerlo sin él? ¿Por qué no escribe un pajarito? Justamente porque tiene demasiada libertad, puede hacerlo o no hacerlo, no hay nada en él que lo ponga en acción de modo indefectible, no tiene como el hombre un programa para escribir con perfecta facilidad automática. Desde el fondo de los tiempos la acción de escribir estas páginas está prevista en mi dotación genética. Por eso puedo hacerlo en un rato, sin vacilaciones, sin correcciones, como respirar o dormir. Un abismo (desde el punto de vista del hornero) separa esta mágica facilidad de las deliberaciones que hacen tan penosas las tareas que él emprende.

8 de mayo de 1994



Colaborador espontáneo

Sr. Director:

Tengo el agrado de dirigirme a Ud. a fin de solicitarle tenga a bien considerar la posibilidad de publicar el breve panfleto que adjunto a la presente, el cual -a mi juicio- se ajusta al estilo de la publicación que Ud. tan dignamente produce.

Sin más, hago propicia la oportunidad para saludarlo con distinguida consideración, agradeciendo desde ya la atención que pueda prestar a mi solicitud. Atentamente

Silvio Shneider
Ensenada de Barragán

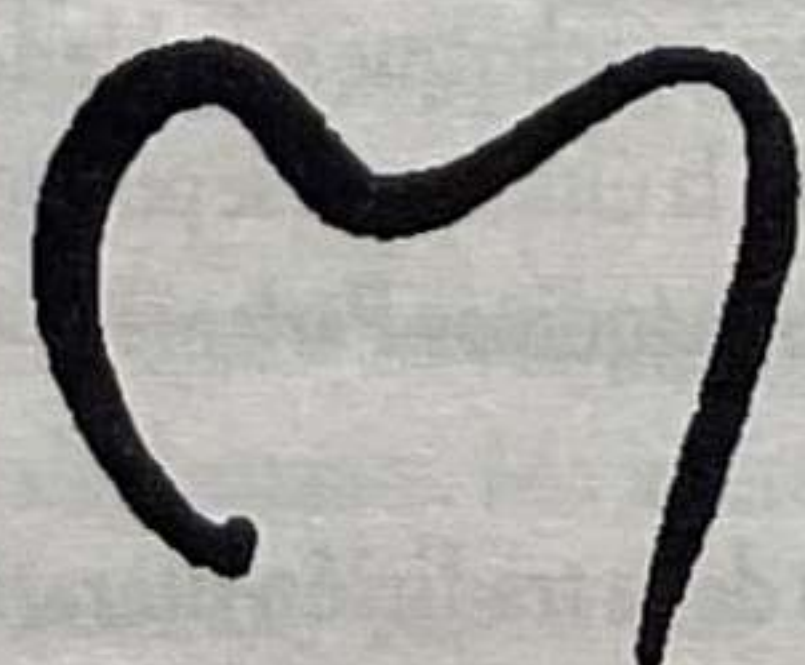
Niño bien, pretensioso y engrupido

Las patotas y roscas literarias metropolitanas, como se sabe, tienen ese berretín Teté Coustarot compulsivo, ese eureka patronal de las páginas centrales de Burda, que además se extiende a una nómina de estrellas y galancitos top, que paladean metáforas-llave y más que nada sus propias firmas - una vez, un star de esos descalificó sin ningún empacho el saber de un fulano a quien no conocía, sólo porque no lo conocía, porque no sabía de quién era amigo o enemigo, quién lo apadrinaba ni en qué duelos intervenía-. El periodismo y la tele son así. Aunque a la pandilla crítico-literaria central no le vaya un magazine como Criti-clic, en el fondo se queda con las ganas, y de hecho lo escribe entre cuchicheos y murmuraciones de café -pero no cualquier café, si no tenés bien el dato, o si disponés sólo de cinco guitars para un cortado, te dejan haciendo huevo en un lugar fuera de onda, en eso los guachitos

que se juntan en el shopping son más democráticos o menos histéricos-. En la pampa conurbana es distinto, porque somos menos anacrónicos: no tenemos tertulia, así que cuando no escribimos, o cuando escribimos ganadas, podemos darnos cuenta enseguida. Nadie nos palmotea en el interín, nadie es tan nabo para creer que las cosas se arreglan conversando o haciendo sociales, de modo que el autoengaño reclama formas más sofisticadas, es decir, justamente, menos burdas. Juan Pelotas está en la misma vidriera que Antonomasio Fama, si es que hay vidriera, y nadie nota la diferencia, porque nunca ha estado en una presentación de libros paqueta con ninguno de ellos (en rigor de verdad, sí tenemos tertulia, pero de museo, comme il faut, entre las poetisas de familias tradicionales y algún viejo choto con tarjeta, chaleco, y buffete en el centro, que aunque tengan algo de chiste viejo, siguen funcionando como la tragedia: expurgan, no nos dejan caer en la tentación). Así que acá no estamos obligados al canapé, ni a cultivar la fina ironía de personajes balzacianos de salón para hacer un buen papel, ni a preguntar y vos quién sos. Ergo, el método más eficaz para distinguir escritores de entre la ciénaga de esa lacra literaturosa es cuando los traemos a parlotear aquí, cancha donde más de una fija va al bombo, con lo que queda la tenue esperanza de que por lo menos vuelva a su carnaval con menos convicción histriónica.

El Resentido

N. de la D.: El tono simpático de su bravata incurre, a nuestro entender, en ese tópico local del, digamos, complejo de inferioridad geopolítica. A no ser por eso, muy lindo, eh.



Lugones, inventor de la monokini

Según la pluma atemorizante de Julio Irazusta, el poeta patrio Leopoldo Lugones (de cuyo verso indefectible, "una fulmínea verga rompió el aire al soslayo", esta revista hiciera consigna y mandato en su n° 2) fue un precursor y un visionario también en cuestiones de indumentaria femenina de playa. Comentando "La lluvia de fuego" señala (Irazusta): "Entre los sugerentes detalles escogidos por el autor para mostrar el estado de aquella sociedad [se refiere a Gomorra], figura uno que constituye una curiosa anticipación, en varias décadas, de un uso femenino reciente: el de la monokini: «Las cortesanas, con el seno desnudo, según la nueva moda, y apuntalado en deslumbrante corselete, paseaban su indolencia sudando perfumes»."

Opinión UNIVERSITARIA

Un programa de la Secretaría de Extensión Universitaria que pone en pantalla la palabra de docentes, investigadores y artistas de la Universidad Nacional de La Plata sobre los temas de actualidad y el quehacer cotidiano.

Conducción: Pedro García Cortina
Andrea Suárez Delle Donne
TODOS LOS JUEVES DE 22 A 23 HS.



LOS LUNES DE 20 A 21 HS.

Más allá de las anécdotas

La Secretaría de Extensión Universitaria aporta la palabra de investigadores y docentes sobre los temas que preocupan a la comunidad.

Conducción: Carolina Humphreys
Pedro García Cortina

LK11
RADIO
UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE LA PLATA
1390



REPORTAJE A ALBERTO LAISECA

“Deschavar la metafísica, los plagios y las ontologías chichi”

por Verónica Delgado y Federico Reggiani

Dispuesto a convencer a sus descreídos entrevistados, y a punto de lograrlo, Laiseca habló de zombies, magos, López Rega, Vietnam, ética, estética, mística, práctica. A lo largo del reportaje se preocupó por el paradero de su gato, pidió más preguntas y fumó cantidad de sus canónicos Particulares para confirmar que, como sostiene, “vicio es no fumar”.

Contra toda posibilidad de una lectura que acentúe el carácter delirante de sus textos, Laiseca insistió en la verdad de su ficción. Las princesas egipcias y las murallas chinas son tan reales como los peligros de los trabajos esotéricos.

Este copete se abstiene de señalar que Laiseca es alto, tiene grandes bigotes y una enorme novela inédita que se llama Los Sorias.

Usted dice en algún lugar que todo lo que escribe en El Jardín de las máquinas Parlantes sucedió, y que “a quién no le han hecho un trabajo”. ¿Qué hay de cierto en todo eso?

-Es todo verdad, es todo cierto eso. Los trabajos mágicos están a la orden del día en Buenos Aires. Mirá: se suele decir que Haití es la Patria del zombie. Es posible que sea la Madre Patria, pero después están las “hijas patrias”: en Argentina también se fabrican zombies, no solo en Haití o en Brasil.

Nosotros pensábamos que eso modifica en gran medida el modo de leer la novela

-Se puede leer de varias maneras. Se puede leer como una simple novela de ficción; obviamente no es necesario que vos creas en la magia para que la disfrutes. El que quiera sacar además otro provecho, también puede hacerlo. La magia es una terrible realidad y las



más grandes magias tienen lugar en todos los países del mundo. Argentina es uno de ellos. También en Inglaterra y en Francia siempre hubo grandes magos, una cantidad de gente, y sigue habiéndolos. Napoleón tuvo su grupo esotérico, algo que poca gente sabe. Hasta los comunistas tenían, sin decirlo, sus brujas personales; hasta Breznev, tuvo una bruja durante muchísimo tiempo. Todo el mundo sabe que Hitler tenía su equipo esotérico, sus magos y astrólogos, y les preguntaba cosas. También los ingleses; y Churchill tenía su equipo de Brujas, pero no en función de Hitler, como he leído en algunos lados. Tenían Brujos y adivinos porque creían en la magia, los ingleses. Porque yo te podría decir, a ver, “el supersticioso de Hitler cree en esas cosas, yo soy Churchill, no creo en esas cosas, en nada de eso. Usted dígame que le va a aconsejar el astrólogo a Hitler, donde atacar de acuerdo a los astros, para cagarlo”. Pero no es así, también eso, pero fundamentalmente porque los ingleses sí creían en esas cosas, creían en el esoterismo, en las fuerzas esotéricas, pero no en función de

Hitler, “el supersticioso ese”. A través de la astrología podían prever los movimientos militares que podía hacer Hitler. Hay una larga tradición esotérica en Inglaterra.

En este marco, ¿se modifica el modo en que la novela puede inscribirse en el conjunto de las ficciones que circulan usando los mismos materiales: el cine de terror, por ejemplo?

-Las propias películas de terror tienen aunque sea un fragmento de realidad. Los zombies existen, no se construyen como dicen en las películas de terror, pero se construyen y se fabrican. También existe el Golem, ser mágico que nada tiene que ver con el zombie. En la novela hablo de la construcción de ambos bichos, tanto del zombie como del golem. Yo he leído con mucha atención, recientemente, a Frankenstein de Mary Shelley, y me doy cuenta que ella le pegó, no es que supiera esoterismo, no sabía nada de esas cosas. Era una escritora, una poeta, con una gran fantasía. Pero el poeta tiene eso, el verdadero creador tiene eso, cuando se mete en la cuenca oceánica de la creación, se relaciona sin saberlo, con otros mundos. De ninguna manera podía saber Mary Shelley que estaba hablando de la verdad. Uno de los Golems se construye exactamente como ella dice. Atan el cuerpo conectándolo a un pararrayos dándole corriente eléctrica como sale en las películas y todas esas cosas. Sólo que el esoterista, además, tiene que tener una relación sexual para terminar de darle vida. Y termino de contar más sobre ese hecho, lo nefasto de cuando se construye mal el Golem, en Los Sorias. Pero Los Sorias no está publicado; de todas maneras me interesa mucho que se hable de esta última novela, la última que se publicó, El Jardín de las máquinas Parlantes

Dentro de la tradición literaria argentina a usted siempre se lo ha vincu-

lado con Arlt. ¿En qué se diferenciaría su postura con la de Arlt?

-Por ejemplo en Los siete locos, el famoso Astrólogo cree en la revolución pero no cree en la astrología. Dice “Soy Astrólogo” como quien dice “Soy Plomero”. No es un hombre mágico, el Astrólogo. Es un hombre con un destino, con una condena y con una causa, buena o mala no interesa, pero con una causa. Pero no es un hombre mágico, no más que lo que podemos serlo todos nosotros. Me da la impresión leyéndolo a Arlt que ni el Astrólogo creía en la astrología: la tenía como una cosa para embaucar gente, vaya a saber qué; porque si hubiera creído seriamente en la astrología, él hubiera andado hablando “que la revolución tenemos que hacerla cuando Saturno coincide con no se que cosa”, y eso no es así. Ni pelota se le da a todo eso. Arlt mismo no debía creer en esas cosas. Yo sí creo. Esa es la gran diferencia... Mi fe es profunda en esas cosas.

En la última novela, justamente en relación con lo que se cree o se presenta como real, hay un trabajo bastante marcado sobre la historia política Argentina de los últimos años. También allí habría una relación de vecindad con Arlt, en el hecho de trabajar sobre la historia política de un modo más o menos delirante.

-Eso es menos delirante de lo que parece. Ahí, te habrás imaginado que aparece López Rega, y el Quetzal es Perón. Todo eso también pasó; algunas de esas cosas llegaron a conocimiento de la gente y otras no tanto. López Rega estaba bastante loco y era muy malo. Durante un tiempo gozó de poder esotérico, después le fue quitado. Le fue quitado porque se portó mal, como los chicos, y en el esoterismo portarse mal tiene un terrible castigo. López Rega tenía un equipo esotérico que se ocupaba de buscar giles, de enganchar gente; él mismo se tomaba a veces la molestia de buscarlos en astral, y los usaba como carne de cañón para sus operativos esotéricos. Todo eso es verdad y todo eso pasó también. Es delirante quizá la manera de contarlo, pero yo diría que esas conversaciones tuvieron lugar y hasta taquigráficamente. Todas esas cosas pasaron, todas esas cosas López Rega las dijo, y cagó fuego así como se cuenta en la novela.

¿Perdió el ka?

-Sí, así es. No por un personaje determinado (ese personaje existió, murió hace tiempo: el gordo Sotelo está basado en la realidad) No es que Sotelo lo haya matado a López Rega, al ka de López Rega, sino que él ya estaba en caída, ya estaba en

picada. Porque él ya se había empezado a mandar cagadas con la sociedad esotérica a la que pertenecía. Supongamos, vamos a hacer un ejemplo, que yo estoy protegido por ustedes. En realidad la fuente de todo mi poder viene de ustedes, son ustedes los que me protegen y me cuidan. Ustedes están en las sombras. Yo doy discursos, me hago el macho, en realidad todo me viene de ustedes dos. Pero un día yo me olvido, me la creo en serio que yo soy el Súper, y cuando ustedes me vienen a tirar de las bolas porque me mandé alguna cagada, yo les digo: “¿Ustedes quiénes son para venir a interpelarme a mí?”. “Ah sí, ¿quiénes somos? Esperá, vení pa’ acá papito.” Y se la dieron con tutti. “Vos estas acá para hacer lo que nosotros te decimos, vos no te la tenés que tomar en serio ésta de que sos el campeón, que sos campeón de las pelotas”. Y toda la P2 cagó así, por hacerse la pica. Es una de las sociedades esotéricas que cagó fuego. Todos fueron defenestrados, de Italia para acá. Se creyeron más fuertes de lo que eran: vos no podés desafiar al mundo, declararle la guerra al mundo y creerte un campeón, porque vas a tener dificultades. Es lo que le pasó a López Rega. En realidad López Rega empezó a caer por eso. Fue una lucha entre sociedades esotéricas. La suya perdió porque fueron arrogantes, porque no supieron conservar su lugar. ¡Todos eran unos jodidos! no te creas que ganaron los buenos, o por el contrario, “el gran López Rega, ustedes nunca lo comprendieron, ese si que era bueno”. Eran todos malos. Pero los otros eran más fuertes, y eran menos arrogantes. Eran más concientes de su fuerza. López Rega no fue conciente; ni él ni su equipo esotérico, empezando por el Geli, y gente de allá de Italia. De Italia para acá tipos más grandes que él, más fuertes que él cagaron fuego.

¿Eso tuvo una emergencia política?

-Eso tuvo una emergencia política, claro, pero tuvo toda una infraestructura mágica, apoyándolo.

Es raro que lo que uno lee en el libro como parodia o como absurdo se propone como representación de lo real. Algo similar ocurre con las doctrinas que aparecen en Por favor... ¡Plágienme!

-Ah sí, por supuesto, todas esas doctrinas existen o han existido con leves variaciones; el budismo chasco ese, y todos los otros. En el fondo ninguna de las cosas que yo fabrique están divorciadas de las esencias de co-

sas que han sido sostenidas alguna vez, de las esencias absurdas o locas.

Vinculado con la relación entre literatura e historia, pensábamos en el modo en que podía leerse Matando enanos a garrotazos en 1982, cuando fue publicado: como podía leerse en ese momento el relato de una matanza, el relato de los modos de deshacerse de los cuerpos, un cuento como "La solución final".

-No, no, era un cuento muy viejo que yo tenía. Lo reescribí; lo escribí antes del Proceso. Estaba en un viejo libro mío que así era impublicable. Ese cuento debía ser una de las cosas más rescatables que tenía el libro, un libro muy antiguo. Se llamaba El libro de los carbonizados. Se lo llevé a un editor y él me dijo: "mirá, yo te lo publico, pero algunas cosas se las tendrías que cambiar", y tenía razón. La verdad que tenía toda la razón del mundo, y yo en ese momento le dije, no sé, "tiene que ir entero", por algún orgullo estúpido. La verdad, que tenía razón. Me alegro en el alma que no me haya dado bola, menos mal, porque hubiera salido un libro chasco, que no me gustaría que siguiera en la calle. Pero no tenía que ver con el Proceso, era más intemporal, digamos que era de "holocaustos atemporales".

Esta cuestión de la relación con la realidad "cercana" que veíamos en estos libros nos lleva, como contradicción, a las "novelas exóticas". Por la misma época se publicaron La perla del Emperador de Guebel, Una novela China, de Aira, La hija de Keops. Y pensábamos que, más allá de que fueran escrituras totalmente diferentes, podía eso pensarse como un gesto de producir un tipo de escritura distinto del que se venía legitimando. Piglia, por ejemplo...

-Yo les voy a decir una teoría mía. Una teoría mía, nada más. Como toda teoría está sometida a verificación. No sé cómo se podrá verificar esto. Yo tengo la idea de que cada tanto en los países se produce -no sé si por razones astrológicas- algo que sube, y lo cazan distintas personas. Lo que sube puede ser más o menos importante. Por ejemplo, sucedió con la doctrina de Darwin, de la evolución de las especies. Más o menos por la misma época Wallace sacó una teoría exactamente igual, sólo que con menos detalles. Wallace si no me equivoco era australiano. Darwin, como se sabe, era inglés. Pero nadie plagió al otro. Eso es lo interesante del asunto: son creaciones independientes. Podría ser casualidad, pero ya es demasiado que en la misma época Newton y Leibniz fabriquen el cálculo diferencial.

Y que nadie plagió a nadie -aunque Newton acusó a Leibniz de plagio injustamente- se prueba porque las notaciones son diferentes. Cada tanto surge algo y los hombres lo cazan. Yo no me estoy comparando, obviamente. No estoy diciendo que Laiseca y Guebel son como Leibniz-Newton ni como Darwin-Wallace. Lo que estoy diciendo es que a veces surgen cosas. O chiquitas, o medianas, o grandes, y las personas las cazan. Eso es una teoría mía. A veces surgen cosas. Y surgió volver al pasado, en algunos escritores argentinos. Seguramente a muchos otros se les ocurrió al mismo tiempo. "No... que me voy a meter a escribir una novela histórica, no me interesa. Además hay que estudiar mucho." Esa es la única explicación que se me ocurre. Yo sabía que Aira había escrito Una novela china, creo que es anterior a la mía, pero no me base en Aira: él la escribió porque subió de abajo algo. Esa es la única explicación. Los plagios existen, pero son menos frecuentes de lo que la gente cree. Y tampoco es casualidad. No es ni plagio ni casualidad.

Y Guebel, no tenía la menor idea que estuviera escribiendo La Perla del Emperador. Además es otra obra distinta.

Otra cuestión podría ser "Como hacer para que no nos lean siempre ligando a la literatura de una manera funcional con la historia". Lo que estuvimos haciendo nosotros hasta hace un rato.

-Pero es raro, llama la atención y es una pregunta que cabe hacerse. Bueno, está bien, todo el mundo ya está cansado de tocar los mismos temas, pero qué casualidad, justo esa vertiente se le da a varios escritores juntos. La única explicación para mí es esa. Yo creo en ese tipo de cosas. ¡Creo en serio!

¿En qué línea de lo que es la literatura argentina se inscribe? Alguna vez se refirió a una cierta tradición "underground", una tradición de cultura paralela. Allí citaba a Federico Moura...

Pero los cito porque los quiero y los respeto, no porque sean marginales.

No pensábamos en marginales en un sentido social, sino en relación con lo que se estudia en las universidades o aparece en los suplementos culturales.

-Yo me formé, no sé explicarte muy bien por qué, un poco en ese lado, en el "underground". Fui bastante underground durante muchísimo tiempo. Que yo hoy no sea más underground es otra cosa, y muy feliz que estoy de no serlo. Pero ese viaje, ese pasaje, me permite ahora poder ver la grandeza en otros mundos, en lo que se llama lo marginal. Cuando yo veo la grandeza en lo marginal lo cito, lo rescato. Eso no quiere decir que yo esté en una línea. Yo toco muchas líneas, porque a mí me conmueven diversas cosas. Me conmueve la astrología, me conmueve la física teórica. Me conmueve Shakespeare, que no tenía nada de underground, y Oscar Wilde, que era un esteta, y me conmueve también Federico Moura.

Algo que no lo conmueve, o por lo menos no se deja ver es la cuestión de la teoría literaria. Hay escritores que tienen una relación con la teoría muy fuerte. No se si lee teoría...

-No, no leo teoría

Parece haber una marca de esa biblioteca anómala que construye.

-Sí, tiene que ver, mi biblioteca es anómala, bastante. Me interesan los hechos insólitos, esas cosas. "A cuántos

grados el acero..."

Eso aparece después en los libros...

-Sí, son exactos los datos. Yo laburo mucho para hacer esas pavadas. Los cálculos delirantes tienen que ser exactos. Eso es muy importante, es una manía mía. Paso horas y horas. A veces para los cálculos absurdos paso más horas que para escribir el cuento mismo. Todo eso del Super Coya, y cuantos cadáveres entran en un volumen. Me pasé más tiempo para hacer esos cálculos absurdos y al pedo, si se quiere, pero que me produjeron un gran placer, que para escribir el cuento.

Hay una suerte de máquina fagocitadora de discursos o materiales completamente heterogéneos. En particular en Por favor...; Plágienme!

-Vos me preguntás por la intención con que escribí Por favor...; Plágienme! Qué quería hacer yo.

¿Qué quería hacer con Por favor...; Plágienme!?

-Yo quería ser justo con un tema en el que es muy difícil ser justo. Es muy difícil ser justo con el plagio. Si me preguntan si estoy a favor del plagio yo contesto que no, de entrada. Pero después empiezan los matices. Yo desenmascaro los plagios que más odio que son los plagios ontológicos (normalmente se plagia la mierda, la mierda ontológica). Eso hice yo en toda la parte final, donde deschavo a cada uno de los autores, tanto los que me gustan como los que me disgustan, ontológicamente. Puedo amar mucho sus estéticas, pero sus ontologías muchas de ellas las detesto. Deschavo la ontología de Bradbury, sus contradicciones; deschavo las fallas de Poe, a quien amo con todo mi corazón. Con Oscar Wilde, de quien no tengo nada para decir, salvo esa discusión donde él se aferra demasiado a la estética (yo pienso que uno tiene que seguir los cuatro mundos: la ética, la estética, la mística y la práctica). Mantengo discusiones que podrían ser de dos amigos, no de dos enemigos. En cambio con Bradbury podría ser un enemigo. Y está muy deschavada la ontología de Gustav Meyrink, el autor del Golem, y la de Herman Hesse, que es una ontología medio infantil. Trato de demostrar eso.

Y eso es una de las cosas que quise poner en el Por favor..., deschavar la metafísica, y deschavar los plagios, las ontologías chichi; cómo hay gente que adhiere a ontologías sin saber por qué. Hasta grandes escritores, que creen estar haciendo grandes descubrimientos, y son plagios de la peor cosa. Si acaso plagiaran las cosas buenas, enhorabuena, pero plagian lo malo.

¿Se puede definir de algún modo una "falla ontológica"?

-Falla ontológica consiste en decir que es el Ser lo que es Anti-ser. Ahora, para ponernos de acuerdo sobre qué es el Ser y que es el Ante-Ser...habría que discutir un rato. Yo creo que todo lo que tenga que ver con el sexo y con la vida está cerca del ser. Lo que está con la represión del sexo y cosas así pertenece al gremio de mis enemigos. Eso está en todas las obras mías.

La prostitución es sagrada...

-La prostitución es sagrada. La hija de Keops..., yo creo que la practicaba, y creo que la practicó esa hija de Keops. La hija existió. Me basé en Heródoto para poner toda esa historia.

Uno, que no conoce a Heródoto, puede tomarlo como un elemento muy creativo.

-Eso lo he hecho siempre. Con la novela histórica lo que menos deseo es ser creativo. Soy creativo a mi costa. Yo no quisiera crear. Ahí quisiera plagiar. Lo he hecho muchas veces. Yo quisiera tener una máquina del tiempo y decir "los bloques de la pirámide los subieron así y así", pero lo digo mientras miro el video. Así hubiera querido yo. Desgraciadamente tuve que ser creativo, por que de la cuarta dinastía se sabe muy poco. Incluso también se sabe poco, y las informaciones son muy contradictorias, de la construcción de la muralla china. Yo tuve que sacar de los escombros del pasado, tuve que hacer una reconstrucción casi geológica, geológico-histórica. Hacer una reconstrucción de lo que realmente pasó es muy difícil. Y en Por Favor...; plágienme!, para completar este asunto, además de la cuestión de la ontología, me preocupé por mostrar muchísimos plagios que ya no tienen que ver con la ontología sino con la chapucería. Pero hay plagios que son legales. Si vos evitás todo plagio, toda influencia, te pasa lo que le pasó a ese personaje que quedó colgado del techo, hubo que bajarlo con una espátula. Traté de ser justo con el plagio. Eso es lo que me propuse.

¿El plagio era una manera de convertir la lectura en escritura? Una manera de acabar con la angustia de las influencias.

-No vas a acabar con la angustia de las influencias porque uno no quiere que la influencia sea demasiada. Pero también tenés que purificarla. Lo que quise mostrar es la perpetua contradicción en la creación. Hasta qué punto dejar que el otro llegue, hasta qué punto



pararle la mano. Quise ser, en una cosa muy cortita, lo más completo posible, en un tema en que es muy difícil ser justo.

Eso está en la estructura del libro. Cuando lo compré esperaba un "ensayo" habitual

...Además está publicado en una colección de ensayos...

-Pero es otra manera de hacer ensayos. Yo tengo la idea de haber hecho un ensayo. ¿Vos no?

Algo que llama la atención es el uso de remisiones constantes a los libros de ficción, y de todos los libros entre sí.

-Es cierto, eso es lógico, porque mi cosmovisión es una unidad.

Y en relación con estas remisiones, pensábamos que sus libros exigían un lector iniciado, no en sentido esotérico, si no en cuanto a la necesidad de haber leído otros libros para reconocer esas citas.

-De todas maneras siempre trato que no sea tan así, porque sería muy terrible para el lector. "Ah yo no lo leí a Alberto Laiseca", se compra un libro y resulta que no puede entender porque es el tomo cuatro, o el diez. Yo trato de evitar eso. Cada libro se puede leer en sí mismo, aunque vos no tengas una iniciación en Laiseca, pero digamos que tu lectura se enriquece más si has leído otras cosas más, digámoslo así.

Hay un placer especial en reconocer...

-Claro "Ah, viste. acá está Laiseca." (Ofrece cigarrillos). Mirá como duerme el gato, que no da ni cinco de pelota a nadie.

Y pensando en esto ¿Hay lectores de Laiseca?

-Sí, hay lectores. Y para mi felicidad un buen número de ellos son muy jóvenes. Digo para mi felicidad porque es totalmente al pedo... si tus lectores son tipos viejos, cagaste. Te morís vos, se mueren ellos y buenas noches Bariloche. Si te leen los pibes, ahí tenés una oportunidad de futuro. No te voy a decir como Wilde que no me interesa lo que opinan los viejos. "No me interesa para nada la opinión de los viejos", decía Wilde, solamente me interesa la opinión de los que son más jóvenes que yo". Sin ser tan extremo, te diría que algo de eso hay: si no te leen los pibes, cagaste. No sirve para nada. Quiere

decir que no has logrado prender. Que no tenés futuro y que tu palabra no llegó. Yo siempre quise ser un escritor viviente para gente viviente.

Mi cosmovisión no la tuve de un día para el otro, tardé muchos años para eso. Pero siempre, desde el principio, sabía que tenía algo que decir, y entonces quería transmitirlo a los otros. Si te encontrás que no podés pasar a los más jóvenes, quiere decir que has fracasado como escritor. Si te leen los jóvenes tenés una oportunidad. Es condición necesaria, no suficiente, claro.

En otros reportajes leíamos que usted quería que sus libros sirvieran. El Jardín... sería un manual de buenas costumbres...

-No, un manual de magia práctica, para que la gente se pudiera proteger. En primer lugar para que supiera el drama que se vive, el drama del cual no se habla. Que sepan que esas cosas existen. Siempre dije que el libro puede leerse como una simple ficción, pero también como un tratadito de magia práctica, de iniciación esotérica. Ver que cosas ocurren y ver como protegerse de ellas. Si ustedes tiene la felicidad de no creer y que no les pase nada, yo los felicito de todo corazón. Benditos sean, los dos. Ojalá se mueran cada uno de ustedes a los noventa y dos años, y sin haber sabido jamás nada de esto.

Algo que llama la atención en relación con el uso de ciertos materiales, que es una cita que hace de Puig, que es casi un lugar común de la crítica, en la que Puig en cierto modo describe su propia obra.

-No me acuerdo donde lo dije...

En "El Pensamiento Literario", en La Caja.

Y pensábamos si podía compararse esa operación de trabajar con materiales, como dice allí "objetos despreciados"...

-Yo trabajo con los dos. Trabajo con las acuarelas y con los objetos despreciados. Trabajo con los objetos despreciados porque trabajo mucho con el underground, pero también me interesa la otra, "el óleo" como lo llamaba Puig. Entonces cada tanto busco una frase galana... bueno, él también era galano, no se como decir... me interesan todos los materiales. No me pongo limitaciones ni siento que deba trabajar en un lugar solo. Por eso mis obras son tan diferentes. Esa anomalía que notaste en el propio Matando enanos..., si vos te ponés a ver... hay muchas otras anomalías. En una parte se resalta una cosa, en otra.

La hija de Keops y La mujer en la Muralla me parecieron mucho más festivas que El Jardín de las máquinas Parlantes

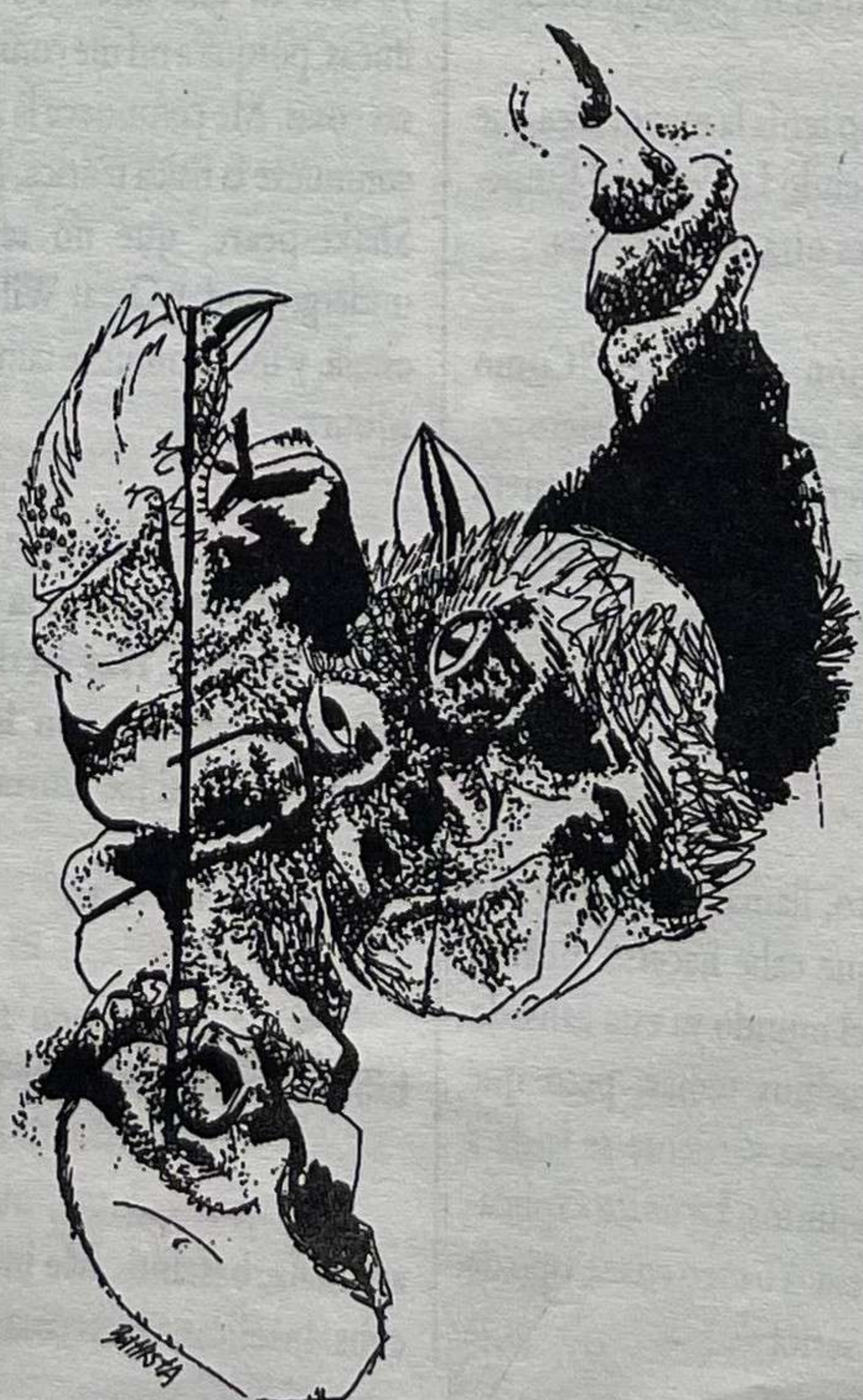
-Es cierto.. y La hija de Keops mucho más festiva que La mujer en la Muralla.

¿Tiene que ver, en base a esa "cosmovisión", con un triunfo del Anti-ser en el tiempo histórico en que sucede El jardín...?

-Tiempo histórico, no tiempo del escritor... Seguro, hay una victoria del Anti-ser, que esperemos que no sea definitiva, estamos peleando. Las cosas que pasan en El Jardín de las máquinas Parlantes no pasaban en Egipto, sobre todo en Cuarta Dinastía. En otras dinastías más avanzadas y decadentes sí, pero en Cuarta Dinastía esas cosas no pasaban. Lo digo después de haber estudiado mucho la Cuarta Dinastía. Y hasta la Quinta Dinastía incluido esas cosas no pasaban. después hubo restauraciones, épocas muy podridas en Egipto; hubo de todo, cosas muy jodidas. La Dinastía dieciocho fue una dinastía jodidísima donde pasaron cosas maravillosas y cosas de mierda... en el año algo así como 2220 según los egiptólogos, antes de Cristo, vivir en Egipto era vivir en el peor lugar de la tierra. Creo que hubo algo así como sesenta faraones en sesenta días, algo así por el estilo, nos ganaban a nosotros con el día de los tres gobernadores. Después en el bajo Egipto fulano se proclamaba Faraón. El alto Egipto no le daba bola. A su vez Heliópolis no se que cosa. Fue el caos, guerra civil... duró como cien años, fue terrible. Pero en Cuarta Dinastía, que es bastante anterior, 2700 AC, 3000 AC, 2800... una cosa así, la cosa era muy

distinta. Había muy pocos esclavos, contrariamente a lo que se supone, por una razón muy sencilla, Keops era un rey constructor, no era un rey conquistador. Los esclavos se traen por los prisioneros de guerra que uno se trae a casa y después vende en el mercado. Keops salvo algunas expediciones punitivas que yo cuento, ahí en el Sinaí, para mantener a raya a los beduinos, ni se calentó, se dedicaba a construir. Y en eso le siguieron Kefrén y Micerino. Todos los reyes de Cuarta dinastía. Su padre, también construyó pirámides. Coincidió con lo que astrológicamente yo llamo la era del sol, que fue la era de las grandes construcciones. La pirámide es un símbolo solar. Es un símbolo por un lado militar y por otro geológico: geológico militar. Servía para darle un nombre a Egipto. Es el caso de la torre de Babel. No digo que la torre de Babel fuera esa. La torre de Babel se destruyó, como lo cuenta la Biblia. Pero la pirámide es una Torre de Babel que no se destruyó. Hasta tal punto no se destruyó que Egipto se sigue llamando Egipto, como se llamaba en la primera dinastía. Cuando Nasser le cambió el nombre a Egipto, duró muy poco. La pirámide sigue siendo fuerte. Sigue dando nombre al país. Y Egipto no ha sido tragado por otras naciones, pese a todos los quilombos. Sigue siendo un país independiente. y yo lo atribuyo a eso. A que en la era del sol a los egipcios se le ocurrió hacer un objeto físico, aprovechando la era, para que el país quedara protegido mágicamente.

Y, en esta línea histórica en que se ubicarían los libros, nos pareció leer en los relatos de Matando... en que se hace referencia al Monitor, y pensando que en El Jardín... una de las máquinas lo llama a Sotelo "monitor"...



-...eso da lugar a confusión...

...y lleva a pensar en un tiempo histórico en que la Tecnocracia es posterior a El jardín..., y que Sotelo tiene un papel ahí.

-Aunque más no sea como teórico de la Tecnocracia. Lo que pasa es que yo siempre hice una joda con mi idea de la Tecnocracia. A los tecnócratas de Matando enanos a garrotazos habría que matarlos a garrotazos, como si fueran enanos. Son tipos malísimos. Pero tu duda es perfectamente lógica. Donde yo opino realmente sobre la tecnocracia... porque hay una Tecnocracia de mierda y hay una Tecnocracia buena. Yo de eso hablo bien en Los Soria. Ahí hablo de una Tecnocracia malísima hasta que después en jefe de Estado se humaniza, poco a poco, y termina haciendo una Tecnocracia como la gente. Lástima que los enemigos ya lo tienen rodeado y lo hacen pelota. Pero hay dos tecnocracias. La Tecnocracia que le nombre al gordo Sotelo la Máquina es la tecnocracia buena, no la tecnocracia chichi, la de matar mil millones de personas...

Torturar a la "indecorosa vieja"

-La indecorosa vieja..., si todas esas cosas. Son medio fastidiosas las viejas de los ómnibus, pero no como para hacerles todas esas cosas. Hay que ser un poco más justo con las viejas, un poco más humano.

Volvimos a Los Soria, de la cual tenemos referencias mentadas. Ciertos intelectuales pueden hablar de ella porque la han leído, y nosotros nos quedamos siempre afuera. ¿Cuál es la relación que mantiene con ese texto? ¿Es su "obra máxima"?

-Para algunas cosas sí, para otras no. Siempre que se habla de una obra máxima hay que preguntar para qué, desde que lugar lo decimos. Mi obra máxima desde el punto de vista festivo es sin lugar a dudas la hija de Keops. Es además la que más cariño le tengo..., lo cual no quiere decir que no quiera el resto de mis obras. Pero le tengo un calor y un cariño especial. Y creo que eso se nota en el texto. Y lo escribí en una época en que era muy desdichado. Me habían pasado cosas horribles. La escribí para vencerlas.

¿La escritura como cura, en este caso?

-Sí, como curación. Porque no era nada feliz en el momento en que escri-



bía. Algunas cosas buenas pasaban en el momento en que escribí La hija de Kheops: era verano, no tenía ningún problema en el hígado en ese momento -suelo tenerlos por épocas, por ejemplo ahora, hace cuatro meses que no tomo alcohol-. En ese verano dichoso, me iba como el culo, pero por lo menos tenía mi casita, a la que yo quería muchísimo, era verano y tomaba cerveza.

¿Y había mosquitos?

-Había muchísimos mosquitos, sí que me motorizaban para escribir esas cosas. Y tomaba cerveza todo el tiempo y escribí la novela. Entonces a pesar de que me iba mal en otras cosas, en esas me iba bien, y bueno había una infraestructura suficiente para poder escribir la novela. Entonces es la mejor en ese sentido. Como reconstrucción más cuidadosa la mejor es La mujer en la muralla. Desde el punto de vista en que doy esa parte de mi cosmovisión que se refiere a la Tecnocracia, eso está en Los Sorias, y desde esa perspectiva sería superior Los Sorias, depende de para qué.

¿No siente una especie de fracaso editorial después de haber hecho el esfuerzo de escribir las 1200 páginas de Los Sorias?

-Me lo tomo con mucha calma y sé que me lo van a publicar alguna vez. No me hago demasiado drama por Los Sorias

Forma parte del mito

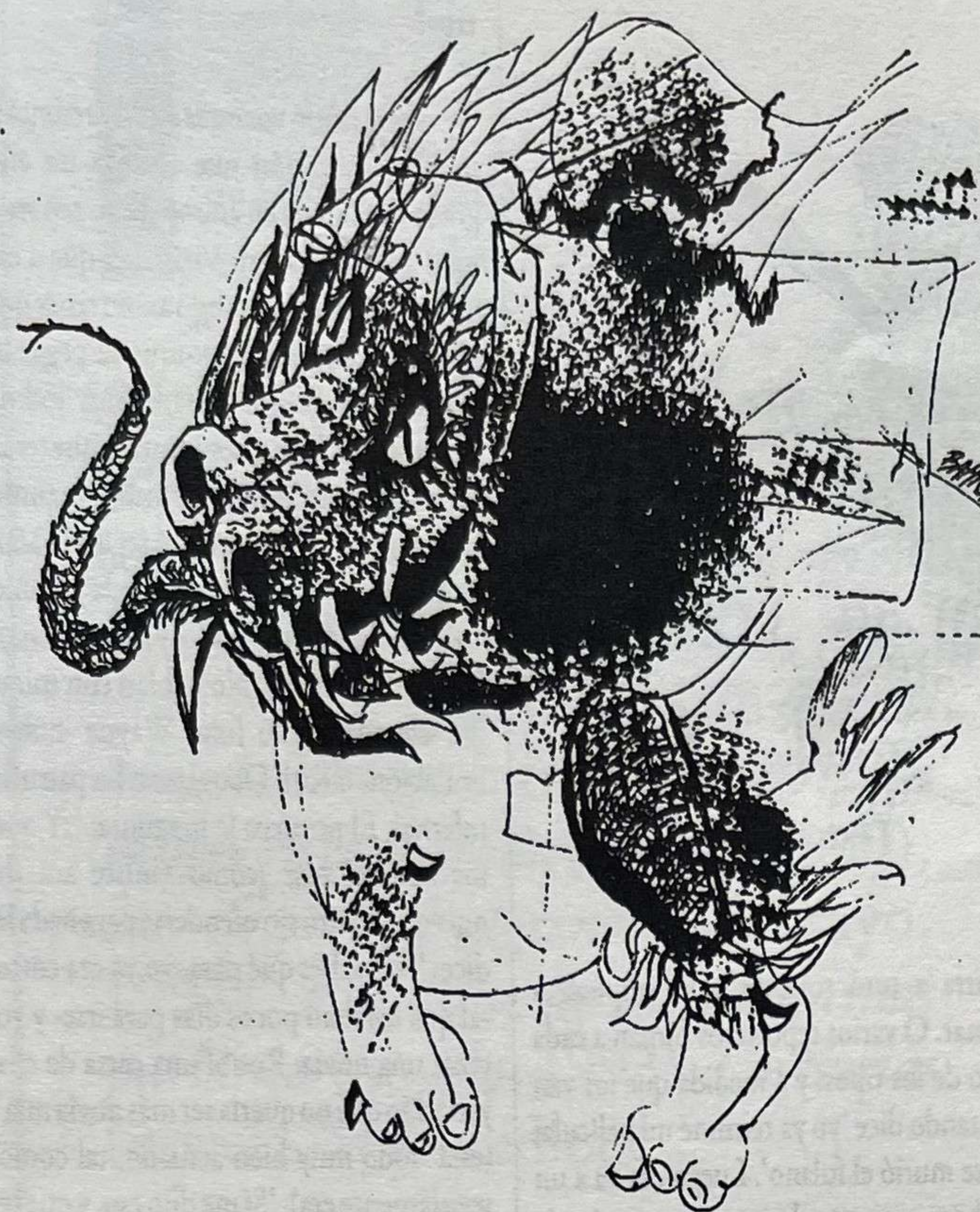
-Sigue creciendo el mito en demétras, así que no me caliento demasiado. Pero me la van a publicar alguna vez seguro.

¿No hay nada en vista cerca?

-Hubo en una ocasión, después eso se disolvió, hasta me habían dado un anticipo y todo. Pero después el editor tuvo problemas allá en España. Alguna vez se me editará con Musnik o con otro. En ese sentido no me hago demasiado drama, me lo tomo con mucha calma.

Respecto del futuro literario, se habla de una novela sobre Vietnam, para la cual debe estar estudiando mucho también...

-Estudio mucho. Es una novela muy difícil de escribir porque ahí porque en el Por favor plágienme, hay que ser justo, y ser justo con Vietnam es muy difícil. Apparently es muy sencillo ser justo con Vietnam: o te



ponés a favor o en contra de los norteamericanos, y se terminó: 'soy pronorteamericano' y ya está, o 'los odio a los norteamericanos', y ya está. No, no es tan fácil. Esa no es una de las maneras de ser justo. Ser justo con todos los soldados que fueron allá, incluso con los jefes que los mandaron, requiere mucho estudio, mucho trabajo. Ser justo con el pueblo de Vietnam, qué significó para ellos la guerra, cómo los tocó, qué les dio, qué les quitó. Hay que estudiar mucho para eso, pensarlo y ponerse en el cuero de esa gente, lo que te imaginarás -como uno no estuvo allí- es un poco difícil, y no basta ver documentales o la cosa fácil de ver un napalm que quemó a un poco de gente y decir 'Un horror' y ya está. Hay que analizarlo mejor. Para la novela de Vietnam sí, yo me pongo a estudiar. He escrito algunas páginas, fragmentos. La escribo por fragmentos y tengo que parar inevitablemente. Por eso es que la estoy atrasando tanto, porque estoy requerido por cosas como ganarme el puchero. Es la más pura de las verdades -y sin joda-, tengo que parar, a pesar de que gané la Guggenheim, que mucho me ayudó. Pero la Argentina es una máquina de devoradora de dinero, así que no me puedo dedicar, no estoy becado perpetuamente.

¿Y qué hace?

-Periodismo.

¿No se dedica a traducir?

-No porque no sé idiomas, salvo idiomas imaginarios. Pero nadie me ha pedido que traduzca del chino imaginario

como traduciría y muy bien, supongo. Me he dedicado toda la vida a hacer falsas traducciones -risas- Pero desgraciadamente...

... el mercado es cruel

-Sí, es cruel. Piden traducciones literales, no sé. La muela del juicio en chino tiene que decir también La muela del juicio, te das cuenta. No sé idiomas.

¿La novela de Vietnam es lo único que está escribiendo?

-Estudio mucho sobre distintas cosas. Había una época en que pasé seis meses estudiando física, por el placer obviamente no me voy a recibir de físico. Después dejé eso y a raíz de que mi pueblo ahora cumple cien años, voy a dar una conferencia sobre magia, entonces, estuve estudiando sobre magia también, para refrescar cosas. También estudio, qué sé yo, astrología -risas-.

Cómo cree que se relaciona El jardín con toda esta especie de moda new age, donde todo el mundo se dedica a hablar con los ángeles

-En primer lugar cada vez que me hablan de new age, y no porque me haga el tonto, debe ser que tengo mala memoria, no me entra el concepto, no entiendo bien qué es new age, siempre me lo explican y siempre me olvido.

Lo que circula es una especie de versión muy light que mezcla cierta

forma de religiosidad, estética del cuerpo, vida sana, vuelta al budismo, ecología, sumado a cosas como la astrología.

-Ah, eso... yo no tengo nada que ver con eso

Está claro que no, pero la pregunta apuntaba un poco a detectar si se produce algún tipo de choque con eso

-Yo no le doy pelota. No puede haber un choque porque ni me ocupo de esa gente, no tengo nada que ver. El drama es demasiado serio. O sea, los combates del esoterismo pesado existen de veras, no es hacer un poco de meditación, un poquito de horóscopo para señoras gordas, y cosas por el estilo. La cosa es muy pesada y muy seria como cuento ahí en la novela. No hay nada light en mi novela.

En realidad la pregunta tenía que ver con que ingresara a un caldo cultural general que tenía un punto de contacto

-No, ningún punto de contacto. Ellos se mueven en un mundo y yo me muevo en otro. Ni siquiera como enemigos me dedico a combatirlos, y ellos supongo que ni me leen.

Se llevarían un chasco ...

-Sí, seguramente... Yo no soy vegetariano, creo que el hombre es omnívoro, por eso tenemos la dentadura que tenemos, para comer de todo, como el chanco, que es uno de mis animales favoritos, como para Salvador Dalí. Creo que una vez su mujer, que estaba enojadísima con él, le dijo, entre otras cosas más fuertes, 'Sos un cerdo', y él le dijo 'Ah! me gusta eso, sí es verdad'. Y ahí se le pasó la bronca a la mina. El chanco es omnívoro y los humanos también. Tendríamos que parecernos un poco más al chanco.

La cualidad didáctica que busca en los libros se relaciona con ciertas lecturas que se relegan a la adolescencia, Verne, Haggard

-Quizá no lo cito, pero pienso en Verne. Lo respeto mucho.

Claro que yo no creo que esas deban ser lecturas de la infancia o de la adolescencia únicamente. Los recomiendo encarecidamente como lectura aún hoy, aunque nadie me dé pelota. Rider Haggard sobre todo. Incluso Sinhué el egipcio de Mika Waltari. Mika Waltari estuvo 28 años para escribir esa novela, -está bien que en el medio escribió otras cosas- se documentó, estudió muchísimo. Además hay que tener respeto por esas cosas: hacer vivir ese período, que cada personaje re-

sulte convincente. Uno se encuentra con la novela escrita, la puede leer ingenuamente y decir 'Qué bueno 'qué lindo'. Ponete un poco a pensar. Vos das por supuesto que los tipos están en la novela son vivientes. ¿Sabés lo que le costó al escritor hacerlos vivientes a esos tipos? Además no hay cuatro, o cinco, o diez personajes; hay cientos de personajes todos distintos: hombres y mujeres, sacerdotes, soldados, médicos, mujeres prostitutas, prostitutas buenas y malas, mujeres simples, hombres simples. Está un molinero fiel que tenía un bubón en el cuello, pobrecito. Hay que laburar mucho para hacer una novela así. Mika Waltari toma partido, tal vez por los que no debiera tomar partido, pero es un hombre muy honesto al que yo respeto mucho.

Es parte de la biblioteca anómala de la que hablábamos hoy...

-Sí. A Mika Waltari no se le da bola, como me dijo una vez una persona que conocí, ya era un escritor con bastante fama en aquel momento, me dijo 'Esas cosas no se leen', 'bueno, no lo leas vos si no querés. No sabés lo que te perdés.'

Respecto de la cuestión de tomar partido, ud dice en una nota que lo que le resta peso a la tesis de Arlt es el hecho de dar tanta importancia a la protesta libertaria -en esa cosmología de lo ético lo místico, lo práctico y lo estético-, que pareciera el factor dominante

-Quiero que quede en claro: yo considero que un escritor puede ser grande y llegar a las máximas consecuencias tenga la tesis que tenga. Puede incluso ser libertario o cualquier cosa, puede ser bolche, nacionalsocialista, democrático. No es delimitante la ideología. Pero tiene que trabajar en los cuatro mundos: la ética, la estética, la mística y la práctica. Yo no sé bien qué dije ahí...

Dice exactamente así "a Arlt el excesivo detenimiento en la protesta libertaria le restó tesis".

-Como que le dio más pelota a eso... ni me acuerdo haberlo dicho, pero no está demasiado en desacuerdo con lo que yo pienso. No recuerdo haberlo dicho, pero podría haberlo dicho

Está en 'El pensamiento literario'

-En este momento lo único que se me ocurre es el no darle pelota los cuatro mundos. Se puede ser un gran escritor sin creer en lo sobrenatural, hay gente muy grande que no ha creído en lo sobrenatural y han sido grandes artistas.



Yo no sé si Wilde creía en lo sobrenatural. Era creyente pero un creyente muy libre. Cuando trata de los fantasmas trata de ellos para reírse como en El fantasma de Canterville. Pero aunque negara y pusiera su énfasis en la estética, como si fuera lo único, es porque estaba ya harto de la ética que le habían encajado los puritanos. No quiere decir que no tuviera una ética, sí la tenía. Era un poco como decir 'Ustedes han hinchado tanto las pelotas con esa ética suya, que yo me voy a dedicar a cultivar la estética'. Pero Wilde tenía todo. Aunque no haya creído en sobrenatural, están presentes también la mística, la práctica, porque no se puede tener estética sin práctica diaria, práctica en la vida sobre todo, -eso último se nota en la obra- y la ética y la estética. En el caso de Arlt, más eso que digo ahí, el problema mayor de Arlt, era el nihilismo, más que la protesta libertaria. Cuando vos sos tan nihilista, eso te resta potencia, te resta fuerza para hacer tus cosas. Más bien yo pondría el énfasis ahí, porque después de todo, hacer una protesta libertaria no tiene por qué -pensándolo mejor, aunque lo haya dicho- restarte obra. Después de todo la tesis libertaria es una tesis, y siempre y cuando vos tengas tesis vas a hacer grandes cosas. Porque si sos nihilista creés pero a la vez no creés. Ni siquiera creés demasiado en lo libertario. El nihilismo te quita fe y eso te restringe la obra, entendés.

En varios de sus textos recurre a la figura de Borges...

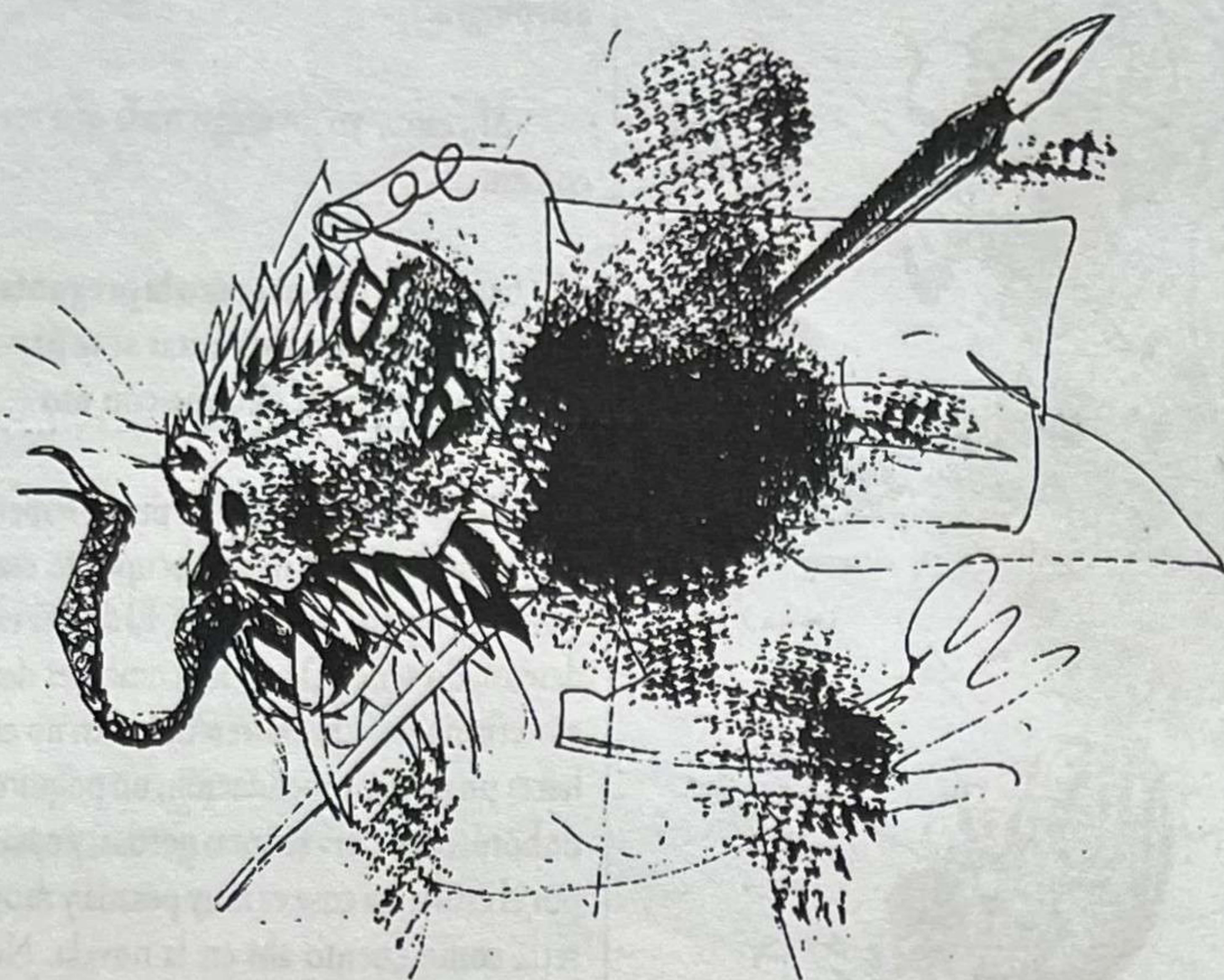
-Y Borges aparece ahí en El jardín ... perseguido por un montón de chichis-risas-

Además es una presencia en Por favor plágienme ...

-Bueno, en Por favor plágienme hay todo un cuentito dedicado a Borges. Lo tuve muy presente de manera hasta consciente en ese libro, por lo menos dos veces...

Toda esa cuestión con Shakespeare ...

-Sí, eso es obvio. También un cuentito que tal vez por defecto del autor Laiseca no se notó. Lo del juego de ajedrez es una especie de homenaje a Borges, a la reina Victoria, el juego de ajedrez de los chinos que está hacia el final del libro. Ahí no está el estilo de Borges, porque Borges escribía de una manera muy distinta, pero lo que sí recaté es cierta ontología de Borges, cierto ver desde afuera ciertos dramas como si le pasaran sin tocarlos. El juego de ajedrez chino diferente del juego de



los occidentales: viene la dama occidental que es la reina Victoria y los hace mierda a cañonazos y terminó con el imperio. Una posición un poco estaturia de Borges, como si estuviera atrás, un tic que Borges tiene a veces. ¿no sé qué me querían preguntar?

Solo marcar su presencia, incluso en un tipo de escritura que aparece muy distinta

-Qué se yo ... Yo a Borges lo tomo como lo que era, creo que soy bastante justo. No podemos pedirle a Borges lo que Borges no da, me conformo con lo que dio. Tenía sus limitaciones, que no lo hacían menos grandioso, pero a cierto nivel era completamente al pedo pedirle algunas cosas. Tuvo también mucho que ver con su propia vida. Es un hombre -y lo dijo él mismo- que no vivió algunas cosas, que no las pudo vivir. Lo que dijo de haber sido feliz nunca también se transmite a su obra: hay ciertos libros que nunca pudo escribir, también. Así como es arriba es abajo, dice el dogma de magia. No podía escribirlas, no por falta de capacidad intelectual ciertamente. Esto lo sabía perfectamente, y hasta lo confesó de manera pública, no es ni un descubrimiento mío ni una acusación. Lo dice él con toda sinceridad.

Volviendo a Vietnam, ¿el cine norteamericano ha sido más o menos justo con Vietnam? Suponemos que no.

-No he visto ninguna película que haya sido enteramente justa con Vietnam, salvo una. Tampoco esa película es justa con Vietnam, pero es más justa con uno de los lados. Es Hamburger Hill -La colina de la hamburguesa-. En ella está tomado casi sin argumento. Como si a mí me dan un fusil y un reportero de guerra me filma hasta que me matan. Después

agarra a otro soldado y lo empieza a filmar. O varios reporteros filman a cada uno de los tipos, y a medida que los van matando dice 'yo ya terminé mi película; ya se murió el fulano'. Luego eso va a un archivo enorme y luego se compagina la película con los 272 soldados que tomaron Hamburger Hill. Es muy intenso eso, porque en los descansos los soldados hablan de las cosas que les pasan. Hay que entender algo para empezar a ser justos con Vietnam: Hubieron muchos locos, mucha gente chiflada, muchos sádicos, como en todas las guerras. Pero hubo gente que tuvo que ir ahí sí o sí. O porque la llevaron o porque la ideología -enfaticó- hizo que se ofrecieran como voluntarios, lo que también es una manera obligatoria de ir. Hay algo que te hace ir a una vaina. Hubo cosas muy injustas. Por ejemplo: hay un pasaje en esa película donde un tipo está enganchado por segunda vez. En general, a los que se reenganchaban los mataban al primer mes de reenganche, esto es un clásico en los reenganches. Es una pausa en un combate. Ya intentaron tomar la colina, y los cagaron a tiros los vietnamitas del norte. Esa colina estaba defendida por Vietnam del norte, por los más duros. Les habían largado napalm a cagarse, les habían largado bombas de fragmentación a cagarse, con cañones. Aparentemente no podía haber nadie vivo. Hubo como veinte intentos de tomar la colina hasta que finalmente la tomaron. En uno de esos intentos -la iban tomando de a pedacitos, muy cortitos, por anillitos-, en un descanso, con sólo dos metros hechos y con la colina de la que faltaba casi todo para subir, estaban unos fumando unos cigarrillos, otros tomando una lata de coca, otros una lata de cerveza, pero sobre todo fumaban todo el tiempo, con la mirada de los mil metros, algunos. La mirada de los mil metros sólo existió en Vietnam y en ninguna otra guerra.

¿Qué es la mirada de los mil metros?

-Es cuando vos estás así (representa la mirada, actuación que alcanza un alto grado de eficacia en ánimo de los reporteros-) y te quedás así. Vos sabés que a ese tipo cuando está mirando así no tenés que hincharle las pelotas porque te pega un bayonetazo. Es una mirada muy jodida esa, cuidado. Entonces a ese tipo que tenía esa mirada uno le dice que se mueve como un veterano. 'No, este es mi segundo año' le dice el otro (Laiseca remeda el tono aparentemente distraído y la voz baja). Porque hablan así. No hablan con miradas aceradas estilo John Wayne -nueva imitación- o Kirk Douglas en La patrulla infernal. El primero le pregunta: '¿Y qué sos boludo vos? ¿cómo viniste acá de nuevo?'. El otro sin ofenderse para nada le dice: 'No, sabés qué pasa, yo ya era corto -al que le faltan pocos días para irse- y yo tenía una novia. Recibí una carta de ella y me dijo que no quería ser más novia mía' (está todo muy bien actuado, tal como seguramente era). 'Sí me dijo eso, y que se había metido en un movimiento pacifista. Dice que lo nuestro fue una mierda, que somos unos asesinos de niños'. ¿Cómo 'asesino de niños'? ¿Asesino de niños de qué? Entonces yo volví acá cuando se me terminó el año y cuando llegué me encontré con unos animalitos muy lindos, de pelo muy largo que les llegaba hasta el culo. Esos animalitos tenían puestos unos vestidos floreados muy suaves y me tiraban caca de perro en la cara. Y me decían lo mismo que me dijo mi ex novia 'asesino de niños'. Entonces ahí fue donde yo decidí engancharme por segunda vez, para por lo menos estar con mis amigos.' Lo mataron ese mismo día al soldado. Además está todo sacado de cosas documentadas. Es un intento de ser justo con lo que realmente pasó en todos los lados, más allá de las ideologías, más allá si tenían o no razón esas chicas en tirarle caca de perro en la cara. Para mostrar todo el drama tenés que mostrar todo el drama. Ninguna película puede reflejar el drama completo, pero sí hacer un poco de justicia con alguna parte de la cosa.

¿Y Apocalyps now?

-Es una película que me gusta mucho. Muestra algunas cosas. Está mezclado también con las ideas de Coppola y no nos olvidemos que es un intelectual. En realidad Coppola no estuvo en Vietnam y la filmó en Tailandia o Malasia, no sé dónde carajo. Coppola tiene en la cabeza -y no ha hecho un secreto de eso -Viaje al corazón de las tinieblas de Conrad, que está muy presente y confunde un poco la ideología. Yo al largo discurso de Marlon Brando, cuando recita Los hombres huecos de Elliot, no le doy pelota. Ese es

Coppola-Conrad. Esa parte de Brando en particular no es Vietnam. En Vietnam nadie se ponía a hacer disquisiciones filosóficas de no sé qué cosa, era todo muy real. ¿Sabés cuál es el problema cuando te metés en una selva de bambú? Es que no ves al enemigo. Te molesta para girar el fusil, ése es tu problema. Te molesta si te empiezan a tirar y necesitás un segundo para sacarlo y meterlo, porque las cañas te están hinchando las pelotas. Esa es tu preocupación, no Los hombres huecos de Elliot. Tu problema es que no tenés que darle demasiado el gatillo porque te quedás sin balas aunque tengas otra carga más. Pero el problema es que cuando querés sacar la carga vacía y poner una llena, te mataron. No te podés dar el lujo de ser un gatillo fácil, tenés que ahorrar balas. Y sobre todo, tenés que tener el tercer ojo despierto. Hay tipos que se ganaron medallas por el tercer ojo. Esto no es invención, está sacado de los relatos de guerra de Vietnam. Un tipo estaba sentado con otros en el pastito. Estaban ya podridos por los mosquitos, por el sol y por la mierda, fumando un cigarrillo y tomando algo antes de seguir y después volver a la base. Este soldado tenía una M 60. El dice que lo hizo de podrido que estaba -yo no le creo-. Agarró la M-60 e hizo fuego. Saltaron dos vietcong que estaban con granadas para hacerlos cagar. Le dieron la medalla de bronce. Puede ser una casualidad. Qué casualidad que tres meses después también agarró la M-60 y también hizo cagar así a otros dos tipos. Le dieron la segunda medalla de bronce. Eso se llama tercer ojo, no es casualidad. Ese era el problema del tipo de Vietnam. Uno no está con Los hombres huecos, Elliot, un librito, no; las pelotas de Mahoma, no estás con nada de esas cosas, te pasan otras cosas.

Lo mismo que en El jardín en las novelas históricas, es la preocupación por lo que fue, por lo que pasó realmente, por no mentir ...

-Sí, sí, la preocupación por no mentir. Cada vez que escribo una novela histórica yo hago lo mismo trato de ser justo y sacar la verdad.

¿Pero qué lugar tiene el escritor u ocupa el escritor para lograr esa justeza?

-Tratar de vivirlo, de alguna manera. Como yo no estuve en Vietnam tengo que vivir de alguna manera viajando, viajando desde acá, no sé cómo explicarlo.

También pareciera que es el escritor el que puede hacer esto



-Ah sí. Yo he leído relatos de veteranos, son muy vívidos y muy sencillos como este anterior, contado por él mismo. Tengo cientos de relatos de veteranos que he leído muchas veces. Pero el veterano no puede escribir una novela sobre Vietnam, a menos que sea escritor también. Entonces lo tiene que hacer uno. A uno le da un poco de vergüenza ponerse a escribir sobre Vietnam sin haber estado. La misma vergüenza que me dio cuando me puse a hablar de Egipto sin haber vivido en Egipto en la época de la construcción de la pirámide. Me da mucha vergüenza porque es meterse a hablar de cosas que uno quisiera haber visto pero no vio en verdad. El tema es cómo ser justo, cómo decir la verdad.

Como procedimiento último debiera ser la traducción a la manera en que Puig dice traducir/ transcribir de las conversaciones grabadas con un obrero brasileño en Sangre de amor correspondido, o como ya señalé, estudiando

-Sí, estudiando, porque como es obvio yo no puedo grabar esas conversaciones. En realidad yo no sé qué hacía el emperador Chin Tsi Huen Ti con sus mujeres cuando cogía con ellas, nunca lo vi coger con sus mujeres, lamentablemente. Mucho me hubiera gustado verlo con una máquina temporal, fuera de su alcance o me cortaba los huevaceos y era un eunuco más del imperio. Verlo desde afuera con la máquina temporal, a salvo. Pero desgraciadamente no tengo esa máquina.

Pero está la novela

-La novela en realidad tiene que ser la propia máquina. No hay una máquina para fabricar la máquina, sino que la fábrica es la propia novela, se da esa contradicción.

Esto se leería como algo contrario a tanta poética antirrealista que anda dando vuelta. La suya que en apariencia parece ser de las más antirrealista, parte del presupuesto contrario

Alberto Laiseca es autor de:

Su turno para morir (novela, 1976), *Matando enanos a garrotazos* (cuentos, 1982), *Aventuras de un novelista atonal* (novela, 1982), *Poemas chinos* (poemas, 1987), *La hija de Kheops* (novela, 1989), *La mujer en la muralla* (novela, 1990), *Por favor, ¡Plágienme!* (ensayo, 1991), *El jardín de las máquinas parlantes* (novela, 1993), *Los Sorias* (novela, aún inédita).

-Sí, así es. Si vos te fijás cuidadosamente vas a ver que lo realista está.

Pero la crítica pareciera haber acentuado más lo delirante que lo realista.

-Sí, los delirios de Laiseca. Alguna vez se va a descubrir que el faraón está enterrado donde yo digo, que he hecho un estudio basado textos antiguos, los pocos que han llegado hasta nosotros como Herodoto.

Dan ganas de ir a hacer pozos

-Puede ser, lástima que esas expediciones cuestan mucha guita. Realmente si yo tuviera esa guita, en vez de hacer la expedición a Egipto me dedicaría a vivir con mi mujer tranquilos, lo más chotos, ella haciendo sus ensayos y yo mis novelas y fuck you. Además que yo como pagano creo que es una profanación.

Es paradójico que se lea como no realista cuando el trabajo de escritura parte de lo reconstructivo

-Lo que se ha dicho siempre es que sos realista o sos delirante, como si fueran incompatibles. Justamente la idea es que armonicen. No es en absoluto incompatible lo realista con lo delirante, uno es motor del otro.

¿Por qué literatura y no historia? ¿qué ventajas puede tener escribir *La mujer en la muralla* o *La hija de Kheops* como novelas?

-Entonces tendría que haber sido historiador, sinólogo o egiptólogo, que son otras profesiones, pero no es lo que a mí me movió. Yo respeto muchísimo esas disciplinas humanísticas pero no es lo mío. Es lo mismo que si me preguntaran por qué no soy físico teórico. Me interesa más la literatura.

De alguna manera pareciera que la literatura puede ...

-Investigar. Y de hecho tenés que ser un poco historiador, como si tuvieras que rendir una ma-

teria en Facultad. Hay que estudiar mucho para hacer una novela histórica. Para hacer una novela histórica obviamente hay que estudiar historia.

La literatura tendría el privilegio de poder marginarse de eso y a la vez englobar todo lo demás.

-Sí. También es ciencia la literatura cada vez que fabrica la máquina del tiempo. La única manera de fabricarla es por nosotros, los escritores. Los científicos nunca van a poder fabricar la máquina del tiempo porque el pasado está muerto y no se puede viajar a lo que ya no está. Se pueden visitar las memorias del pasado. Tal vez algún día se construya una máquina con la vos puedas filmar a los obreros construyendo la pirámide pero estás filmando lo que ya fue. Quizá algún día se fabrique esa máquina de filmación temporal, pero no para vivir temporalmente en el pasado, porque ya no hay pasado. Uno puede viajar a un lugar que existe pero no a un lugar que no existe. A nivel de memoria sí. Por el momento los únicos tecnólogos temporales somos los escritores.

Es un privilegio

-Sí.

¿Hay posibilidades de leer otro Laiseca pronto?

-Tengo algunas cosas, siempre tengo. Vamos a ver, no me gusta anticipar. En ese sentido soy como los rusos que anunciaban los sputniks después que ya estaban puestos. Lo que sí les puedo adelantar es que la novela de Vietnam va a demorar bastante todavía, debido sobre todo a las continuas interrupciones e incluso no va a ser para el año que viene la novela de Vietnam.

El trabajo de periodista lo mantiene separado de la obra o ve relaciones

-Sí, hay relaciones. Vos sabés que yo casi siempre estoy de acuerdo con Wilde, y sin embargo hay dos o tres cosas, dos o tres conceptos que no comparto con él

¿Que el periodismo arruina al escritor?

-Ese es uno de ellos. Esa frase que decía que 'escribir para los periódicos deteriora el estilo'. Yo pienso que lo mejora. Te obliga a ser más claro, no tan laberíntico, te enseña el valor de la amabilidad. Es mucho lo que sirve el periodismo. Es un bien no un mal para el estilo.

¿Entonces pueden leerse las cosas que publica en los medios como parte de la obra principal?

-Sí, más de una vez. Estoy bastante contento de muchas notas que hice y me alegra cuando alguien las leyó. No me avergüenzo de mi trabajo periodístico.

¿Dónde publica?

-Me han publicado en distintos medios. Hace muchos años me publicaron bastantes notas en el diario La Capital de Rosario. Ahora estoy como secretario de redacción en una revista que se llama Biblioteca, de la que va a salir ahora el tercer número. También colaboro con Temas y Fotos de Belgrano Rawson. Eso te da también bastante movilidad y cada tanto salen notas muy lindas, sobre distintos temas. Por ejemplo una nota que tuve que hacer sobre tauromaquia. Yo no sabía nada ni siquiera cuál era la diferencia entre un toro y una vaca. Me leí todo el libro de Hemingway -él sí que sabía de tauromaquia- a quien le gustaban los toros y ese juego del torero con la muerte. Y aprendí muchas cosas que me enriquecieron. Hice una muy linda nota. No sabía un carajo y después supe un poquito. Como hacemos en periodismo. Podemos llegar a hacer una nota sobre física o sobre o sobre cuantos y un mes antes no sabíamos un soto de la ciencia, y no es que charlataneemos. Un periodista serio va y se informa. Como periodista finalmente entendés y hacés una divulgación, y eso está muy bien. El periodismo es altamente compatible con la literatura. Hasta creo que uno debería ser periodista aunque no tenga necesidad. Yo lo hago por necesidad.

25 de agosto, 1994

MÁS DE
400 gráficos
ILUSTRATIVOS



Kala Yoga

YOGA ARTISTICO
STRETCHING SELECTIVO
FLEXIBILIDAD ARTICULAR
METODOLOGIA DEL ENTRENAMIENTO
COMPENSACION MUSCULAR Y ARTICULAR
PRANAYAMA

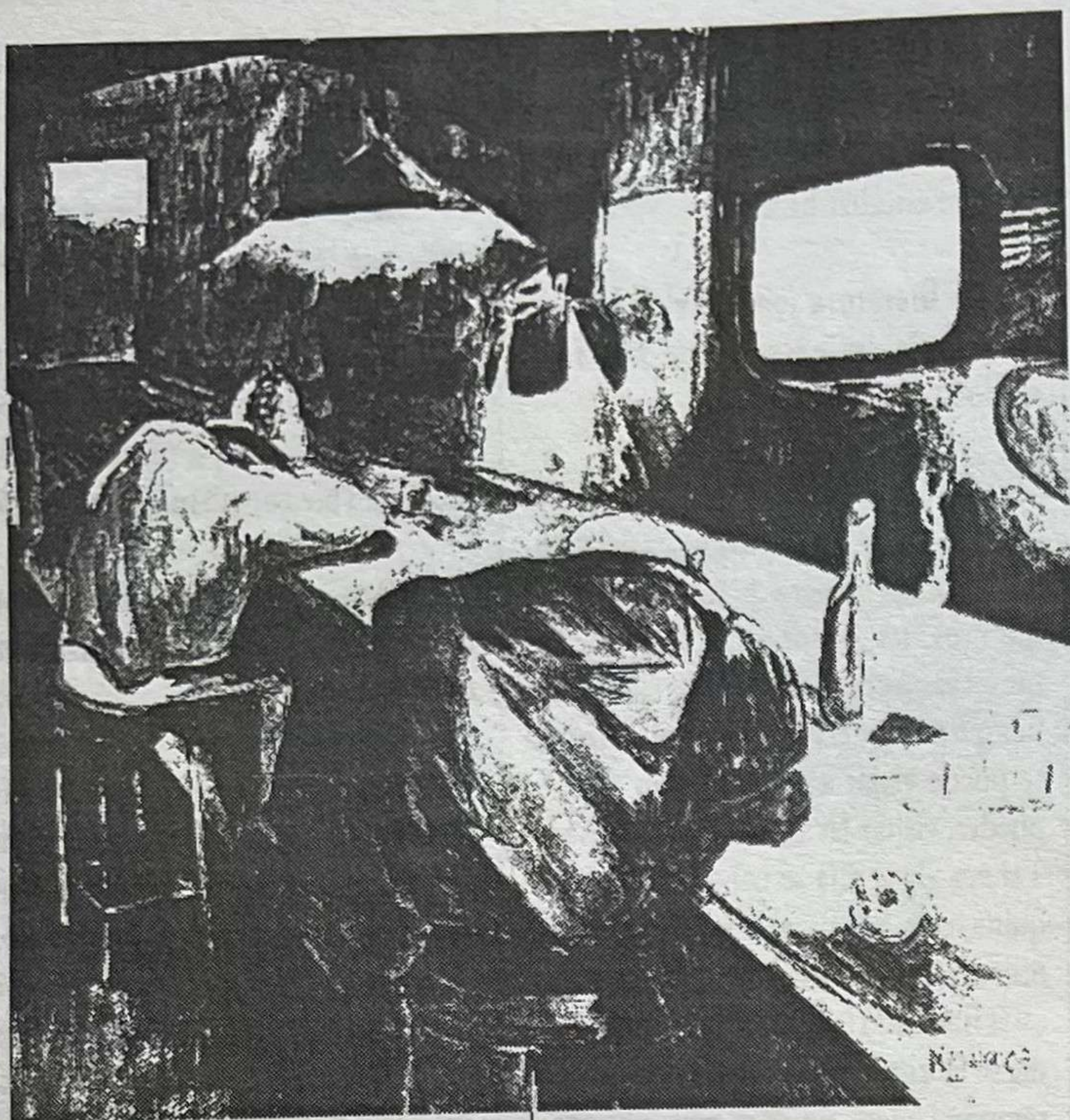


Escrito por Ricardo García,
uno de los más renovadores
Maestros del Yoga.

Si desea profundizar el conocimiento
o la práctica de este y de otros aspectos
del Yoga, diríjase a: RICARDO GARCIA

Calle 8 N° 1019 - 2° Piso - Te. 22 7687 - La Plata





Bruce Chatwin: el viajero mentiroso

por Juan José Becerra

Bruce Chatwin (1940-1989) es autor de cinco novelas y un libro inclasificable (*¿Qué hago yo aquí?*) que recoge su experiencia de un viaje por el Volga, divulga la existencia de una araña que copula con una para trasera y atestigua una serie de infidelidades de André Malraux de las que André Malraux se jacta: sobrevivir -como Dostoievski- a un pelotón de fusilamiento, ser albacea del escritor colaboracionista Drieu La Rochelle y acariciar a un gato sobón en las reuniones de gabinete de De Gaulle.

En la Patagonia es su primer libro, el más famoso y el que sienta el precedente del resto de su obra. Allí Chatwin restaura prehistorias familiares con la estructura irregular, abierta y por lo general incompleta de la genealogía. La profundidad de sus relatos (tradiciones culturales, ascendencias familiares: el linaje mixto de lo social y lo privado) se establece por una operación de apertura continua que funciona al revés del tiempo. Chatwin reproduce series de ancestros, y establece en un retroceso sistemático el esquema móvil de sus ficciones (el esquema fijo es la distancia a la que mantiene su mirada). Su presencia en el lugar de los hechos -viajar para escribir, método común para realistas y fabuladores- es un triunfo de la anacronía. El narrador siempre llega tarde, tal vez por eso la obra de Chatwin se inicia en la Patagonia, el escenario de un recuerdo milenario, sin testigos.

"En la Patagonia no hay nada -decía Borges-. Por eso le gustaba a Hudson. Como puede observarse, en sus libros no hay gente".

Chatwin da tempranamente con su procedimiento, con el armazón y el pellejo que acompaña esa estructura casi pelada que son sus relatos: la digresión indulgente, cierta descripción que oscila entre la ciencia y el cotilleo y una distancia que pone a raya al narrador en relación a su objeto, y cuyo obstáculo es el tiempo (las interferencias que atacan la memoria ajena) y no el espacio. En la Patagonia, se supone, es un libro de viajes, pero basado -según su autor- en dos libros del escritor ruso Ossip Mandelstam. El primero es una colección de cuentos y ensayos (*El ruido del tiempo*), mientras que el segundo (*Viaje a Armenia*) es considerado por el escritor inglés apenas una especie de diario de viaje que lo acompañó por el Sur "como una Biblia".

La relación de los libros de Chatwin con sus viajes es la misma que se da entre las especies y los géneros. Sus textos son una aproximación y a la vez un distanciamiento en torno a una referencia pasajera. Esa disposición -no en el sentido de postura sino en el de estar disponible- induce al narrador a establecer una serie de traslados básicos donde instalar su sistema cinematográfico.

El cinematógrafo interior

"Se trate de pensar el devenir, o de expresarlo, o incluso de percibirlo, no hacemos otra cosa que accio-

nar una especie de cinematógrafo interior". Esta frase -de Bergson- es citada por Gilles Deleuze en sus estudios sobre cine. La idea del cine que reconstruye movimientos con cortes inmóviles es la misma -dice Deleuze- que produce el pensamiento antiguo con las paradojas de Zenón, o lo que hace la percepción natural. La cinematografía sería el nombre moderno de "la más vieja de las ilusiones".

Chatwin no es clásico ni moderno -si se tratara de un estilo habría que decir que tampoco es iluso-, simplemente organiza sus relatos en función de lo cinematográfico, un orden sucesivo de secuencias dispuestas en flashback que involucran a terceros y prácticamente excluyen al narrador, y que no remiten a una cámara (al dispositivo mecánico que registra imágenes sin otorgarles valor) sino a esa sintaxis primitiva que sugiere Bergson.

El Virrey de Ouidah, su novela sobre el afamado traficante de esclavos Francisco Félix da Souza, es en su estructura básica un prolongado flashback. Luego de una introducción que funciona como un marco escenográfico -o una breve reseña cultural del puerto de Ouidah, ex Reino de Dahomey-, alguien advierte en un banquete sobre la salud de la "hija" del Virrey, quien ha quedado inmóvil tras pronunciar enfáticas interjecciones: "¡Es Mama Wéwé! No come". Entre ese inicio alarmista y el final donde un oficial del ejército hace el ridículo (y la novela recupera el escenario del viaje de Chatwin al viejo imperio de Souza antes que

el escenario de la historia), se instala El Virrey de Ouidah, "lo que Mama Wéwé recordaba mientras yacía agonizando".

Esa "percepción natural" que construye la mirada en las narraciones de Chatwin, provoca la distinción casi automática entre historia y relato. El narrador habla por boca de ganso, como el policía que conoce al policía que atrapó al ladrón. El principio narrativo de Chatwin -allí donde aparece la arbitrariedad que concibe su obra- consiste en afirmar a la luz de cada uno de sus libros, que dentro de cada viaje se incubaba una novela. En la Patagonia es, para Chatwin, un libro de viajes: "cuando se lo llama de otra forma, protesto. Todo lo que figura en el libro sucedió realmente, aunque claro, en otro orden". Sin embargo, nada sucede realmente en esos extensos raides por el su argentino-chileno, Praga, Australia, el África tribal, los altos campos de Gales o Sudán; y ese orden al que hace referencia es el de una ficción que va tomando forma a medida que el narrador olvida el efecto inmediato -y a menudo impresionista- que provocan los viajes, y el acontecimiento pasa a ser el lenguaje de los otros.

La escritura de Bruce Chatwin es en algún sentido antiproustiana. El tiempo perdido que se busca en sus novelas no es un tiempo que pierda el narrador. Más bien se trata de la restitución simbólica de un tiempo real (el deseo del cine) que apenas si ha sido para otros, antes que la idea de pérdida propia deformada por la neurosis. El narrador de Chatwin se encuentra fuera de las historias, preservando un principio de selección voluntario (una especie de sintaxis programática), y no atravesado por el regreso ingobernable del recuerdo que reproduce el orden de la asociación "libre".

Su montaje se instaura contra el acontecimiento, del mismo modo en que su encuadre sacrifica el paisaje al desplazarse hacia los detalles. Como observa Eisenstein acerca de la liebre (cuyo campo visual se orienta hacia la nuca) y la oveja (que ve un mundo a cada lado sin posibilidad de unirlos), Chatwin obtiene de sus viajes una mirada deforme, metódica y diferente,

que desacredita la panorámica, de la cual siempre se puede extraer un sentido general.

La mentira tiene patas largas

Luego de la aparición de Los trazos de la canción -sobre los aborígenes australianos y sus peregrinajes durante los cuales nombraban al mundo-, Chatwin fue considerado de inmediato como el heredero de cierta novela vagamente antropológica. Sin embargo Utz es, antes que una biografía (acaso el primer escalón del descenso antropológico), la historia de la colección de porcelanas de Meissen que Kaspar Utz protege de embusteros y de la Gestapo. Como en El Virrey de Ouidah la novela tiene un comienzo protocolar (la muerte de Utz) a partir del cual se hilvanan los flashbacks que develan un proceso de fabricación artesanal, conservación y acopio, y al mismo tiempo describen a los integrantes de una familia de objetos. El Chatwin no son el viaje, la ciencia, la Historia, la naturaleza ni la cultura los elementos fuertes de sus novelas aunque se sirva de ellos como si fueran huevos o gallinas literarias. Tampoco lo es eso que podría llamarse lo autobiográfico, dado que a pesar de que Colina Negra (que cuenta la vida de dos gemelos en un pacto de amor incruento) transcurre en Gales, escenario de la infancia de Chatwin, la mayoría de los episodios allí narrados "están basados en el relato de los campesinos".

Chatwin, por una vocación radical, sugiere que ningún escritor puede o debe ser contemporáneo de sus textos. Cada página de su obra, sin perjuicio de su procedencia, va a parar a la ficción, y el mundo es un escenario que el lenguaje no puede representar sin mentiras piadosas. La elección de ser nómada responde a la necesidad de detectar las historias de los sedentarios, quienes como sus libros, "parecen vagabundear por la memoria".



En la vida, nena -solía decir mi abuela-, no hay como los vicios.

Siempre creí que los vicios que mi abuela vindicaba con discreto fervor, no eran sino ciertos gestos a repetición que a lo largo de noventa y tantos años fueron convirtiéndose en ese demonio que la jerga hospitalaria llamaría pomposamente- personalidad: levantarse al mediodía, por ejemplo. O escuchar deliberadamente conversaciones ajenas: esa forma posible, y por eso un poco miserable, de la invisibilidad.

Así me imagino a Puig: un chico en la cocina de su casa de Villegas escuchando a unas mujeres que conversan como si él no estuviera allí (una doble ajenidad); como si viera una película costumbrista y de interiores (todo no se puede). O mejor, como si escuchara radio. Y así dicen que le hubiera gustado al propio Puig volver al pueblo: como fantasma. (La estrategia del diablo es hacernos creer que no existe.)

Se sabe: un aparato de radio no difiere demasiado de una licuadora o cualquiera de los electrodomésticos que pueblan el paisaje de las cocinas patrias. Salvo por haberse ganado el lugar con el sudor de su frente. Y de la mía.

Una va al teatro a ver el espectáculo de Dolina sabiendo de antemano que parte de la diversión consistirá en espiar las tertulias de la salida. Y es que el mero hecho de que los integrantes de un programa de radio salgan de gira es nuevo por viejo: anacronismo de pura cepa.

-Lo adoro.- comenta una señora a sus nietas veinteañeras (una flaca y una gorda) -Siempre lo pongo como ejemplo de feo interesante.



Esa antigua costumbre de escuchar

por Ana Lenci

-Es un capo este Dorio -dice el adolescente de blondos rizos.

-¿Viste cómo miraba a la bailarina? -celosa, una mayoría bastante currutaca.

Más atrás, cerca de la puerta, otros dos comparan la popularidad de los jugadores de fútbol con la de los artistas. Ya hacía una hora que había empezado el besamanos.

-Pensarán que se deben a su público -sentencia un tercero.

Una morocha pálida y ves-

tida de negro se escabulló, como le cuadra, sin decir nada.

Una no tiene más remedio que preguntarse, modestamente, qué oscuros secretos evoca -nos evoca- un hecho artístico para congregarse a tan diversa grey. Sin embargo, en este caso no se trata de semiótica: lo mío es la persecución.

Pienso primero en un efecto al paso para hablar de literatura, sin ir más lejos; nada de "a mí me interesa el Cortázar cuentista"; que no.

Pienso en ese derroche de arbitrariedad, el capricho hecho bandera (París bien vale una aliteración) que no sustenta la tontería de que sobre gustos no hay nada escrito, cuando es público y notorio que casi no se escribe acerca de otra cosa.

Pienso en los versos dichos al pasar, en los restos de una playa en cuyas aguas esos versos nadan como peces. A veces se confunde una palabra, un orden; casi siempre dejan algo que desear, como es mejor el verso aquel.

Y pienso en la astucia para mostrar que lo absurdo no está, como la felicidad, a la vuelta de la esquina sino al pie de la letra.

(De cómo *La venganza será terrible* cultiva al mismo tiempo la lateralidad y la literalidad.)

Pienso en las historias y las leyendas, contadas con tal gracejo que son la envidia de los futuros profesores de polimodal.

(De cómo *La venganza será terrible* cultiva la pedagogía.)

Pienso también en ciertas ideas subyacentes -que no sé si llamar de restauración- que algunas veces molestan, pero otras seducen. Exacerbando esta cuestión un poco masochista, y pese a la relación que Dolina, Dorio, Stronati y Rolón tienen con el público ausente o presente, a veces pareciera que el programa está hecho contra los oyentes. Y quizá esta sea su virtud teórica, para decirlo rápido: un programa contra las mujeres y los niños; un programa para aquellas mujeres y aquellos niños que quieran escuchar cómo se disecan minuciosamente las palabras de la trampa burguesa en la que están por caer, si no han caído ya.

(De cómo *La venganza será terrible* cultiva una ética de capitán de barco.)

La prensa acaba de descubrir que los adolescentes no pegan una cuando se les pre-

gunta por algún hecho o personaje de la historia argentina. (Varios de los encuestados contestan que la triple A es una vacuna y no les falta razón: basta recordar el fervor con que tanto bienpensante esperó el golpe de 1976.)

La historia de los años inmediatamente anteriores a nuestra edad de la razón se aprende, a la fuerza, escuchando los obsesivos cuentos de colimba de padres, abuelos, tutores o encargados. Lo curioso es que son ellos precisamente -los que esa misma prensa llama adultos- quienes parecen haber renunciado a esa arista de la educación del soberano que consiste en una combinación de conocimientos (el diablo sabe por diablo...), gustos y, sobre todo, una cierta percepción del mundo expresada como aserto: ni más ni menos que una ideología. Pero más raro incluso es que hayan renunciado a explicarse a sí mismos, ese derecho inalienable de los plebeyos.



TANGO danza

coreografías
técnica
Clases
individuales
y grupales
Principiantes
y avanzados

Andrea Castelli
Sergio Del Bono

Tels. 43676
840368
01-4446842



PAUL CELAN

(PSEUD. DE PAUL ANTSCHEL),
1920-1950

“FUGA MORTAL”

Negra leche de la madrugada al atardecer la bebemos
La bebemos al mediodía y de mañana de noche la bebemos
Bebemos y bebemos
Cavamos una tumba en los aires ahí no se yace apretado
Un hombre vive en la casa juega con serpientes escribe
Escribe cuando oscurece a Alemania tu dorado cabello Margarita
Escribe eso y sale al frente de la casa y fulguran las estrellas llama a sus perros silbando
Llama silbando a sus judíos hace cavar una tumba en la tierra
Nos ordena tocad ahora para bailar

Negra leche de la madrugada de noche te bebemos
Te bebemos de mañana y al mediodía al atardecer te bebemos
Bebemos y bebemos
Un hombre vive en la casa juega con serpientes escribe
Escribe cuando oscurece a Alemania tu dorado cabello Margarita
Tu ceniciento cabello Sulamita cavamos una tumba en los aires ahí no se yace apretado

Grita hundid más adentro en el centro de la tierra los unos los otros cantad y tocad
Echa mano a su hierro en el cinto lo blande sus ojos son celestes
Hundid más aún las palas los unos los otros seguid tocando para bailar

Negra leche de la madrugada de noche te bebemos
Te bebemos al mediodía al mediodía y de mañana al atardecer te bebemos

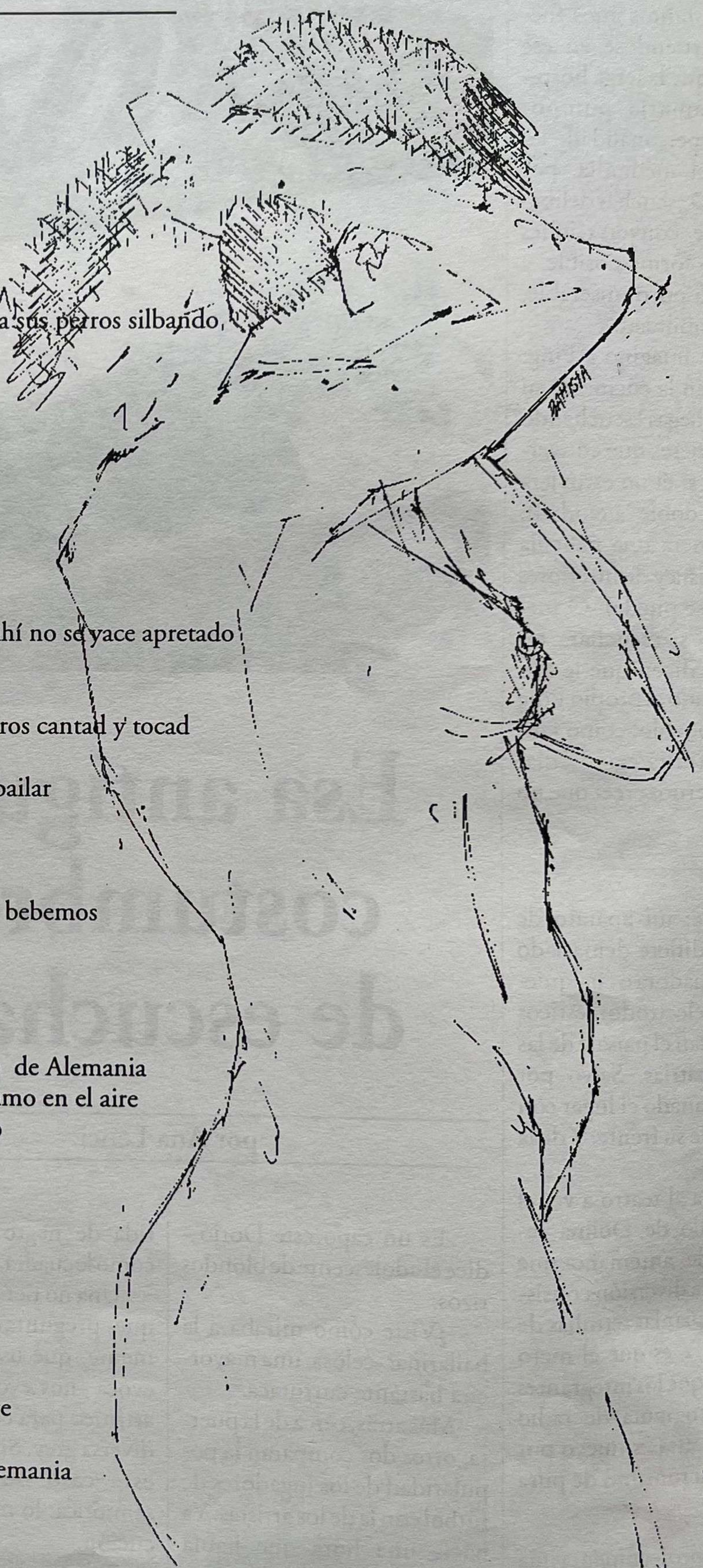
Bebemos y bebemos
Un hombre vive en la casa tu cabello de oro Margarita
Tu cabello de ceniza Sulamita juega con serpientes
Grita tocad más dulcemente a la Muerte la Muerte es un Maestro de Alemania
Grita tocad más gravemente los violines entonces subiréis com humo en el aire
Entonces tendréis una tumba en las nubes ahí no se yace apretado

Negra leche de la madrugada de noche te bebemos
Te bebemos al mediodía la Muerte es un Maestro de Alemania
Te bebemos al atardecer y de mañana bebemos y bebemos
La Muerte es un Maestro de Alemania su ojo es celeste
Te acierta con una bala de plomo te acierta sin yerro
Un hombre vive en la casa tu cabello de oro Margarita
Azusa a sus perros contra nosotros nos regala una tumba en el aire

El juega con las serpientes y soñad la Muerte es un Maestro de Alemania

Tu cabello de oro Margarita

Tu cabello de ceniza Sulamita



*Traducción de José Amícola
dedicada a Beatriz Sarlo*

ESTEBAN LÓPEZ BRUSA

DOROTEA, LA ROSA DEL 90

Ya ves, las maniobras del vidrio:
a la hora afín va al frente
un talle, vos en tu haber y hundida
hasta plantar siluetas con la tos amarga de tu versión;
al revoleo de los amores tocó en suerte que te seas
vivida al espejo;
poco se duele el solo a la rabia: ¡salud, Dorotea!

por las suyas rinconeas la mirada, viuda la andar sabiendo de ti
con paso de vigilia.

El vidrio ni molido ni pisado
porque sería no andarte
la salud rebotando en los espejos. Dorotea: buscapié habilitado en amores
con el giro de trompo canta su perinola, y ciertamente
todos ponen. Pon uno a tu cuenta adminístrale
el paso, no va que molido pise el vidrio llene
de otro el espejo, a ras del vidrio a ras
su versión o la vigilia.

Dorotea, primera acepción: sabedora en los amores -Doro-, tea en
cabecear astuta con las sobras. Como navaja orientada
para cortar la tos: hecha a la zona, resbala en la silueta de vidrio,
lastima apenas del vidrio nada porosa la superficie.

"...esquiva la realidad
cualquier correspondencia con la imaginación"; para colmo en el patrimonio
compraba barata tu silueta, ¿Hacías de vos lisura avidriada,
ese otro veneno frío donde encajabas
llena de ti novedades al espejo? No saberlo,
y las manos
rompían la retirada.

A Doro: los ecos con que desparrama
su música el espejo es uno, y bien vale,
si hay por verte simultánea. Dos zonas,
esa costumbre química de los vidrios espejados,
de vos el resto.

A Tea: si los vividos matices anchan
el bienestar de tu silueta, arreglado con el vidrio
estará / el embalaje que escalona
la versión fingida en poderío. ¿fingida?, de ambos ejes
ha de echarse a andar la imagen partenaire,
y ella rompe la entraña, rompe su entrada
a la conducta del espejo
-por no decir "la fuga del real".

Me oyes, Redorotea, el vidrio no fuga tu silueta
y amén de ti cuando retoques tus maquilles, y no más allá de vos
simpaticen contigo las rápidas maniobras que obró el espejo:
no reclames, Dorotea, la tierna urbanidad también afina sus morales.

Lo que haya hecho de sí la antigua Dorotea
poco vale en saberlo. El vidrio daña // su figura alojada
a cubierto de intemperie
siempre que haya variado de ella el talle. Cómo no decirlo
el lisonjero, nada hay de matiz o detalle
renuente /
a su asalariada costumbre.

Y por más que cambie del vidrio a los vidrios
una es y será la dorotea que equivalga a los ojos. Y calca al espejo
avalada en el vestuario. Que fue a pique cuando el celo quebró a su antojo:
nada aún hemos hablado de amorarte, y posas tuyo el enviñón,
vaivén sabido y listo en el afán de tocarte.

Y aún cautiva de la sola liviandad, abrió en vidrio una avería
Dorotea, la rosa del 90. ¡Alha-ja! Por entregar el talle se hunde,
pero se sigue ahí nomás: ¿a ras de sí qué hará? es una cosita... ni la hacen
sus ecos fugitiva... ni se aceptan a la sombra. Es una cosa:
será el vidrio que imagina
por cierta la entrada hueca,
la hora fin; (te giro más
paso la dulce vigilia en estas tus costumbres de espejo).



ROXANA PÁEZ

UMBRAL

Los hombres y sus caballos
con pelaje desprovisto de luz,
suspendidos
por los ungüentos
de eucaliptus medicinales
que el aire aplica
a su sensación indiferente,
esperan a los arrendatarios
de medias horas,
a través del cardal.

Un chico llega
al caballo con las manos
primero.
Pilas de glúteos animales, humanos
a paso de hombre.
"Parece una moto", dice
y pedalea sin estribo
agarrado a la crin.

Extrañado del piso
apenas baja,
se vuelve con el cuerpo dividido,
el racconto eufórico del torso sobre
las piernas en un arco ojival.

Esa tarde le cocina el sueño
invertebrado, cuando se desabrocha
en el renglón del aura,
su *cucheta*. Y deja de oír por ese rato
los sonidos multicolores
que no son engañosos para él.

PERSONAJE FLOTANTE

En el cielo cubierto
close-up sobre las flores rosa pálido
del almendro domesticado como un animal.

¿Qué palabras aceptará
el oído que se vuelva absoluto?
Ahí donde se enciende
se abisma.

¿Cómo me escucho ahora?
¿Qué voy a oír de todo lo que habla?

Piecititos mudos que saltan
en la escarcha
sin decir: "esto es el éxtasis".

Como un animal no domesticado
es mi cuerpo el que baila.

En la rama
con la cabeza parda y el plumaje azul
llevándome
toda clase de objetos brillantes.

Apenas dura
el diálogo del personaje
que olvida
de la vigilia al sueño.

La voz llega y se posa
en la cara que cambia
con unos ecos reversibles

como silencios:
es el cuerpo recobrado
el que baila.



JUAN FERNANDO GARCÍA

POEMAS CON EPÍGRAFES

1.

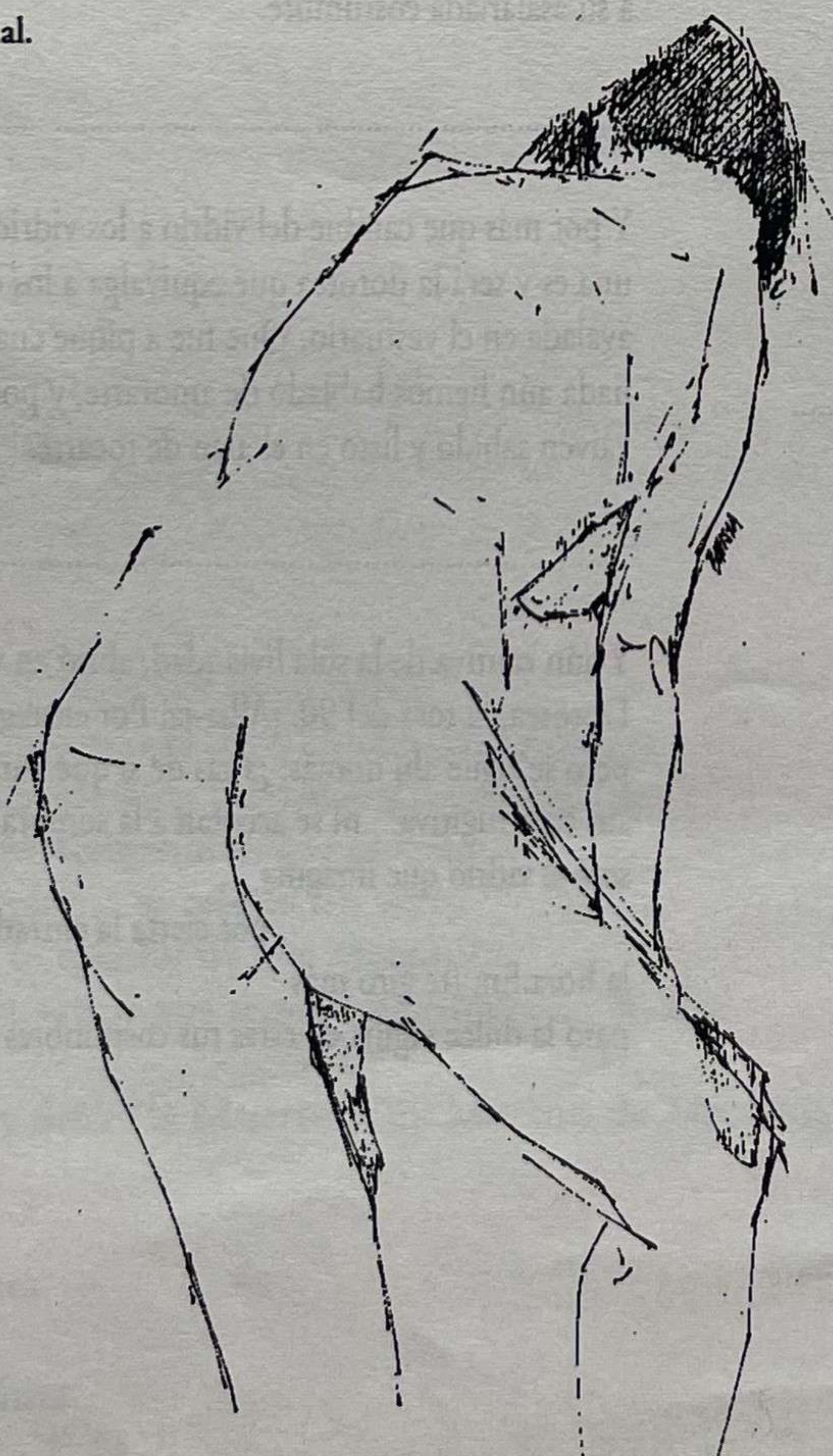
*"A vida é quanto se perdeu.
E há gente que nao enloquece!
Ai do que em mim me chamo eu!"*

Fernando Pessoa

De que río último
seremos gota
como la que se desprende
de la hoja

rocío inaugural
de tus mañanas

de que sonoro grillo
seremos canto
en la sensación dispar
de haber nacido
sin ser yo
de algún estío.



2.

*"A una vez el amor es el tiempo
y ese propio tiempo el indestructible
azar."*

Arturo Carrera

Despojado de la veracidad
de la cita
construye su ilusión
en sillón de epígrafe
y miente la simpleza
de su letra
como un cristal
que estalla en una roca.

No hay un principio ajeno
y otro propio
que lo aleja al temblor
de antiguas risas?
es extraño el sentir
quizás no importe
porque no hay poema
trágico ni cómico
-sólo poema-
que revierta el sentido
de lo deseado.

ANDRÉS BISSO

BLASFEMIA DEL CORÁN

Arabesco purpúreo, de fraternal sangre.
Guerra santa comandada por pecadores.
El forastero y el impío han engañado a nuestros hermanos,
y los arrebatan contra el nuevo Mahoma que estremece todo Irak.

Tienen la suerte del campeón, suerte hecha de misiles y bombardeos.
Suerte de Bagdad en llamas, televisada y entumecida de cadáveres.
Como lloran bañadas en sangre Mosul, Basora y Kirkuk.

Han encendido nuestra furia, como fumarolas de gas metano,
que ni el temido Pérsico podrá apagar.
Florecerá, como flor de venganza, el imperio de Alá.

De estas mismas ruinas de las que hoy se jacta el occidental,
volarán nuestros niños como Scuds, alertando al cielo.

¿Y todavía pretenden llamarnos fanáticos, a nosotros?

SIN TÍTULO

Todo comenzó cuando nos convidaste de tus honguitos,
la gula se nos hizo pecado y de tanto canibalismo, nos hicimos civilización.
El truco consistía en no masticar el veneno; pero donde está el peligro,
se esconde la tentación.
La mujer atómica se te volvió rusa, china, hindú y la muerte se ponía de moda.

Una explosión bastó, un eructo, bah.
Chernobyl tu grato nombre y al fin el temor se materializaba. Tenía nombre,
fecha y muertos por los que llorar.

Recuerdo, antes de que nos fuéramos todos por el mismo embudo,
la imagen de una ballena blanca degustando un fémur sanguinolento
y gritando: ¡Salven a los pandas!



Soy feliz y estoy contento, por tanto seré mal historiador", dice Werther antes de comenzar el relato de un día en su diario. Porque la felicidad es tan expansiva que impide que el pensamiento especule con el detalle, con el mero pasaje, con la clara deducción. Sí, no cuentes una historia cuando estés feliz.

Yo intentaba escribir una novela ambientada en Alemania en tiempos de Goethe y de Beethoven; era preciso informarse mucho, estudiar, repasar cronologías; era preciso tener bastante infelicidad para ser el buen historiador de tal historia. Algunos esbozos de felicidad me alejaban del proyecto, como al joven Werther. En esos momen-

tos buscaba en librerías de anticuarios material de información; así fue como hallé un viejo tomo con la correspondencia completa entre Goethe y Schiller. ¡Cómo se cartearban los genios!, ¡qué hermosa y grande amistad epistolar!, cientos de cartas. Aún las sigo estudiando, para cuando la desdicha me haga un buen novelista. Mientras tanto me renació una fantasía que sustituye la pasión por escribir historias: es la de preparar la sección "Páginas para leer", o "Páginas escogidas de autores clásicos"; esto sería el estilo de los antiguos suplementos literarios. Como un impulso para volver a los clásicos, cuestión que dicen, equivocadamente, que está de moda.

Hace poco leí un artículo de Eco en el que menciona que él no indicaría a un adolescente deprimido que leyera el Werther de Goethe. Resulta que es un clásico. Y yo no soy adolescente; pero hice un esfuerzo imaginativo para leerlo con mente adolescente. Lo logré. De paso borré un libro de la lista de espera; ¿quién no debe por lo menos cuatro o cinco clásicos a su sed literaria? Estuve varias veces en la deshidratación extrema.

¿Pero, qué es un clásico? Dicen que la obra que contiene gran cantidad de símbolos, y que éstos deben ser imperecederos. Por ejemplo hay un significado actual para los molinos de viento, etc.

"Penas del joven Werther" es rico en símbolos, y tendrían que leerlo los ecologistas, porque es mucho más que las penas de un inadaptado social que aparte sufre un amor no correspondido. Como cuando la mujer del presbítero tala dos hermosos robles, cuestión que el joven Werther cuenta de este modo, con desgarramiento ecológico:

"Tú recordarás aquellos nogales del presbiterio, a cuya sombra me sentaba yo con Carlota. ¡Cuánto me alegraba el corazón la vista de esos magníficos árboles, y cuánto embellecían el patio! ¡Cuánta frescura había en su sombra, y

Ecología del Werther

(primer apunte para hacer una novela)

por Hugo Lollini

cuánta majestad en su follaje!... Si yo fuera dueño de dos árboles semejantes, me bastaría ver a uno secarse de viejo para desesperarme. Juzga por esto lo que me afecta el sacrilegio cometido... ¡Comprendes! Parece que las hojas que se caían, sobre ensuciar el patio de esta señora, lo llenaban

de humedad, además las ramas quitaban la luz, y cuando maduraban las nueces los chiquillos se entretenían en derribarlas a pedradas, lo cual alborotaba los nervios de la pobrecita, robándole el sosiego en sus profundas meditaciones, cuando acaso comparaba y pesaba juntos a Kennikot, Sembler y Michaelis. Al avistarme con la gente de la aldea, después de tan lindo descubrimiento, les pregunté, sobre todo a los viejos, por qué lo habían consentido. «Y qué queréis» me respondieron, «cuando el alcalde manda una cosa, quién ha de oponerse...» ¡Oh, si yo fuera príncipe...!, ya les diría a la mujer del cura, al alcalde y al administrador..."

"¡Príncipe!... ¡Bah, si yo fuera príncipe, qué me importaría a mí los árboles de mi país!"

Bah, si yo fuera un recopilador de páginas escogidas... una forma de felicidad..., ojalá pueda seguir con el proyecto. Ojalá pueda despedirme hasta el próximo fragmento clásico. (Todo fragmento clásico, es un eslabón que enlaza tramos de felicidad y de infelicidad, para que cada tanto fluya una historia, la nuestra, la más auténtica, la más ecológica).

FOTOCOPIAS

ampliaciones y reducciones

Precio económico

Descuento por cantidad

Anillado sin cargo por libro fotocopiado

Diagonal 79 N° 340 entre 116 y 117





El nuevo verosímil: kitsch y tecnología

por José Luis De Diego

1.- El otro día vi una película de John Huston: blanco y negro, cierta morosidad narrativa, algún gangster, un par de trompadas en el momento justo y los disparos correspondientes. Si hay un disparo es porque existe un ajuste de cuentas, un homicidio y, claro está, los móviles: la pasión, la venganza, el dinero. Había en la narración cierta lógica reconocible -digamos, humana- y, sin embargo, la película era inverosímil. La razón -creo imaginar- es ésta: entre Humphrey Bogart y Bruce Willis no hay una diferencia

de calidad (el Bien, el Mal, la Ley, los Valores, etc.), sino de cantidad (más tiros, más muertos, más efectos, mucho más). La diferencia no es de naturaleza sino de grado. El verosímil tecnológico es desmesurado, huye del vacío, es abigarrado y kitsch. Hemos escuchado hasta el cansancio: qué bien filman los americanos las escenas de acción. Nadie ignora, no obstante, que esas escenas son imposibles. Léase el diario -la página policial; no recuerdo haber leído nunca enfrentamientos entre bandas de gánsters con 20 o 30 muertos: sólo

Bruce Willis ha protagonizado varias. Nuestro realismo actual es paradójico: más técnica, más efectos producen mayor perfección en la representación y esto posibilita representar un disparate. La brecha entre verosímil y verdad se ha ensanchado y sus efectos aún son impredecibles.

Que atribuya a Bruce Willis el valor emblemático de un tipo de verosímil no implica que sea el único. Existen ciertos desajustes cronológicos en la imposición de un verosímil. Si el siglo XIX fue el gran siglo de la novela, Visconti fue su máximo director; claro está, mucho tiempo después. Las escandalosas imágenes que fundaron Dalí y Buñuel en los '20 son el modelo básico de la estética del video musical. Los ejemplos podrían multiplicarse, aprés o avant, no resulta fácil discernir cómo se instaura cierto verosímil.

2.- La noticia decía que un grupo de chicos marginales quisieron jugar con el oso en un zoológico de EE.UU. A uno de ellos, que alcanzó a entrar en la jaula, el oso lo mató. Los sociólogos apuntaron a la marginalidad, a la falta de educación, a los bolsones de pobreza, al desprecio por la vida. Umberto Eco -creo- dio en la tecla: los medios nos inundan de ositos de peluche, de ositos cariñosos, de Teddys inofensivos. Ningún humano alcanzó a decirle a los pobres chicos que el oso es un animal de cuidado; le creyeron a la televisión y el verosímil fue de comprobación trágica. La otra noticia decía que en Filipinas un chico mató de un tiro a la señora que estaba a su cuidado porque no lo dejó ver *Robocop*; seguramente, en lo que alcanzó a ver de la película, el chico había visto 80 muertos: 81 no hacía diferencia.

3.- Alberto Olmedo vs. Susana Giménez. Olmedo desmitificaba el verosímil, desarmaba escenografías, se burlaba de la utilería, miraba con cara de atorrante a Silvia Pérez o a Adriana Brodsky: "Yo a vos te conozco..."; "¿Vos no estabas la otra noche...?". El verosímil (guión, vestuario, etc.) es lo de menos; lo más cómico en Olmedo era la irrupción de la verdad. Cuando Olmedo actuaba en cine, respetando un guión, es absolutamente anodino. Susana Giménez invierte los polos: sus notas

son, en apariencia, verdaderas -invitados que cuentan algo-; pero ella, en eterna pose de incrédula, las ficcionaliza: "No te puedo creer... ¿en serio?... y vos, ¿qué le dijiste?". Existe un pacto de verosimilitud. Así como cuando uno va al teatro acepta como posibles algunas cosas que actores realizan en un escenario, el espectador de Susana Giménez asume ese pacto sin mediaciones. Para muchos -léi hace poco- la Giménez connota frivolidad, estrellato, farándula -diríamos, mediaciones semióticas-; para otros, es simplemente Susana: su entusiasmo resulta verosímil aun cuando se equivoque tres veces el nombre de quien llamó por teléfono. Cierta vez, la Diva preguntó a una mujer que había llamado si quería enviar un saludo; la mujer contestó: "Sí, Susana, por favor, mandale un beso a mi hija que está acá al lado mío". La mujer besó a su hija a través de Susana; la mediación resulta evidente, pero para la mujer no existía.

4.- La síntesis es Tinelli: la simbiosis de los dos modelos es perfecta. En *Videomatch* el modelo es el de Olmedo: un grupo de vagos se divierten desmitificando las construcciones del verosímil cotidiano: los reportajes callejeros, las "notas-verdad", la cámara oculta. En *Ritmo de la noche*, el conductor se impone otro verosímil: la tecnología kitsch. Hace ya varios años, Abraham Moles definió el fenómeno kitsch a partir de tres características:

a) **Inautenticidad**: el ejemplo más evidente resulta la técnica del *playback*. En la década del '70 se armó un escándalo porque un cantante griego y obeso, llamado Demis Roussos, hizo *playback*; luego, la técnica se generalizó. El año pasado, se descubrió que un muchacho del elenco de *Jugate conmigo* no sólo hacía *playback*, sino que la voz "verdadera" no era la de él. Si la brecha de la inautenticidad se sigue abriendo, no sería impensable un futuro en que -como las "atribuciones erróneas" que Borges sugería en "Pierre Menard,..."- Mercedes Sosa cantara, pero con la voz de Eros Ramazzotti.

b) **Inadecuación**: Margaritas y chanchos, biblias y calefones, conviven armónicamente. *Ritmo...* tiene una escenografía de escalinatas que se

alzan hasta un cúmulo de gigantes frutas tropicales: allí bailó Julio Bocca; entre porristas frenéticas y columnas de cartón actuó Marcel Marceau. ¿Cómo se disimulan estas flagrantes inadecuaciones? El nuevo verosímil no las oculta -no hay axiología que lo trascienda-, sino que las exhibe: la inadecuación no es un mal necesario; es un componente nuclear del kitsch tecnológico.

c) **Acumulación**: Moles asocia el fenómeno kitsch con el nacimiento y desarrollo de ciertas formas de comercialización, especialmente las mesas de "todo por un peso". Allí conviven encendedores y enchufes, calzoncillos y ensaladeras, muñequitas y libros de bolsillo. El "peso" produce una suerte de contaminación metonímica: todo se parece porque está junto -contigüidad- y porque vale lo mismo. La acumulación kitsch siente horror al vacío: de todo un poco, no importa qué, pero mucho. Partidos de fútbol, magos importados, recitales de grupos tan inexpressivos como efímeros, grandes estrellas; todo "vale" lo mismo y el *horror vacui* se satura con los gritos del conductor omnipresente.

No obstante, lo llamativo es que Tinelli sabe que esto es así: es Olmedo trabajando de Susana Giménez. Mira detrás de la cámara, sonríe con vergüenza, vuelve a mirar al invitado y dice: "No, en serio, en serio, estamos muy contentos de que estés acá"; y otra vez mira para otro lado: es evidente que no cree lo que está diciendo e insiste: "No, en serio...". Este código no explícito es -creo- una de las claves del éxito de Tinelli.

5.- Sin embargo, contra todo verosímil consolidado existe un arma célebre: la parodia. La crítica solía afirmar que la parodia representa el agotamiento de un género. Así, toda gran obra de arte, más que reforzar un canon, lo cuestiona y lo potencia. Ha sido dicho muchas veces: con el *Quijote* no sólo se cierra paródicamente el ciclo de las novelas de caballería, sino que nace la novela moderna. Este valor de "bisagra" de la parodia entre lo que fue y lo que será requiere de la existen-

cia de un canon fuertemente constituido. No hace mucho, Beatriz Sarlo decía que con el auge de los discursos paródicos, la parodia carece de poder: si todo es parodia, entonces ¿qué parodiar?. Algunos ejemplos pueden ayudarnos: James Bond/Super Agente 86; E.T./Alf; Flía. Ingalls / Flía. Simpson; Frankenstein/Young Frankenstein; en cualquier caso, no es sencillo volver al modelo anterior una vez que la parodia ha corroído los códigos del género. Sin embargo, el verosímil que estamos tratando de caracterizar se muestra curiosamente a salvo de estos ataques. Antonio Gasalla parodió con las hermanas Malabuena al teleteatro *Celeste* de Andrea del Boca; lejos de inhibir a los creadores de la tira, el modelo se potenció -hasta en el título- con *Celeste siempre Celeste*, en donde, en vez de alejarse de la burla de Gasalla, se acercó aun más. Así, esta vuelta de tuerca permite leer a la segunda parte del ciclo como una parodia de la parodia. En el programa *Peor es nada* se parodió a la filosofía "new age" y a una de sus representantes vernáculas: Nacha Guevara. No sólo la parodia no cumplió con su cometido, sino que la propia Nacha Guevara fue al programa y se autoparodió. La vigencia de Mirtha Legrand, a pesar de cientos de parodias referidas a su estilo, muestra hasta qué punto el nuevo verosímil se revela impermeable a la crítica que la parodia conlleva.

Ahora bien, el ejemplo del *Quijote* nos sirve para insistir en que la parodia como simple reverso del original es, por lo general, inocua. Es necesario otro nivel de grandeza para que el efecto paródico cuestione y potencie el modelo: en este tipo de parodia, existe cierta ambigüedad que oscila entre la crítica mediante la saturación y la estilización de algunos procedimientos, y un homenaje implícito al modelo que se cuestiona. Así, *Los imperdonables* en relación al western, *Drácula* en relación al clásico de terror, *Ginger y Fred* en relación al musical, *Zelig* en relación a la narración biográfica; revelan esa ambigüedad y producen ese

efecto de clausura relativa de un género. A partir de las tonterías de Trinity nada impide filmar un western, pero ¿cómo hacerlo después de la película de Eastwood?. La mejor parodia, entonces, es la que no se exhibe como tal, la que respeta las reglas del género. Quizás la limitación no esté tanto en la invulnerabilidad del nuevo verosímil como en la incapacidad de construir sólidas parodias que vayan más allá que las hartantes muecas de Los Midachi.

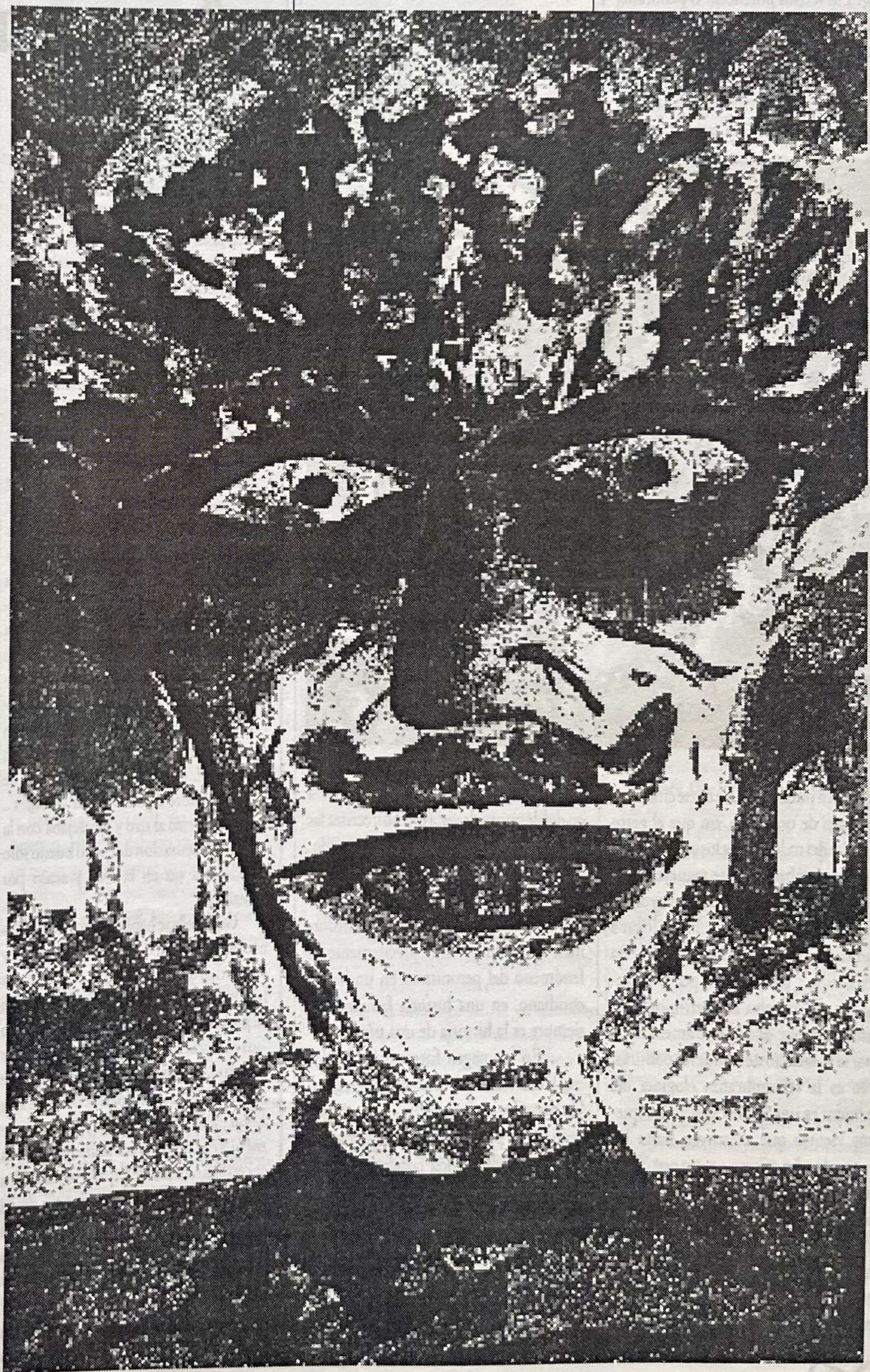
6.- Si esta curiosa operación de ensanchamiento de la brecha entre verdad y nuevo verosímil actuara sólo a nivel de los códigos estéticos, la cosa no sería tan grave. Lo cierto es que la brecha se expande y afecta otros códigos; por ejemplo, los que rigen la relación del ciudadano con la cosa pública. Uno de los multiplicadores del nuevo verosímil es la invasión del discurso publicitario por sobre la discursividad política. Es bien sabido que el mensaje persuasivo -en el ámbito publicitario, cómo convencer a alguien de que compre algo- tiene su origen en la antigua retórica, una suerte de manual de la correcta argumentación para el buen político. Para ambos -discursos publicitario y político-, el problema es cómo convencer al ciudadano. Si en la antigüedad las armas eran proporcionadas por la retórica, ahora lo son por el discurso publicitario. Cada vez hay menos diferencias entre vender a un político y a un detergente; el discurso es formalmente idéntico: gobierna mejor / limpia mejor. Como el abogado inescrupuloso al que no le interesa si su defendido es culpable o inocente, al discurso publicitario no le interesa si es cierto que gobierna o limpia mejor; este hecho está dentro de la lógica de su función social: persuadir. Lo que opera como un disparador del nuevo verosímil es cuando el político acepta esta lógica: acepta ser un detergente del que no importa saber si es cierto que limpia mejor. Cualquiera dirá que existen cuestiones éticas y filosóficas que distinguen al político del detergente y que no se puede decir que es, en rigor, lo mismo; y seguramente tendrá razón. Sólo que analizar esas cuestiones requiere de otra semiótica: me refiero únicamente a

una posible crítica política del signo y, en este sentido, más allá de lo que el político diga -el "contenido" de su mensaje-, existe una necesaria ubicuidad en la vida comunitaria que ha sido desplazada por la televisión. Su mensaje, por lo tanto, aparece tamizado por la lógica del nuevo verosímil. Se podría aventurar que el éxito de Chacho Alvarez en la última elección radicó en su habilidad para trabajar de Olmedo: para él, el desafío era cómo aprovechar el espacio televisivo sin quedar atrapado por esa lógica. Alvarez quiso demostrar, con

constante cara de desconfiado y desarmando el discurso del otro, que no era un detergente; y le salió bastante bien.

7.- Hace casi 30 años, Umberto Eco postulaba una alternativa de hierro: o uno es un integrado y acepta las reglas del juego, o uno es un apocalíptico que se coloca fuera del sistema y desde allí lanza sus dardos. El nuevo verosímil que exhibe impudorosamente la televisión representa un desafío a los restos de racionalidad que aún sostienen la ló-

gica de nuestro trabajo. Decir que Tinelli o Andrea del Boca son una porquería constituye un error simétrico al de aceptar el nuevo verosímil como un hecho "natural". No ignoro que estas reflexiones tienen algo de *demodé* en estos días de Samsonite, corbatas italianas y telefonía móvil; sigo creyendo, no obstante, que una crítica política del signo es una de las tareas que aún podemos desempeñar dignamente los intelectuales.



Soriano se piensa a sí mismo como un novelista. Está tan convencido de ello que necesita abrir cada una de las tres partes de *Cuentos de los años felices* con un prólogo que justifique la producción de estos relatos. Como si pidiera disculpas por entrar a un género que no le pertenece.

Los relatos de la primera parte, agrupados bajo el perezoso título de "En el nombre del padre", son las famosas historias genealógicas publicadas en las contratas del diario Página/12. Pero nos equivocamos si creemos que se trata apenas de un anecdótico afectivo cuyo único protagonista es su progenitor. Los relatos potencian el panorama político que narran (el del tiempo de su padre), y atestiguan ellos mismos coincidencias de registro con la evaluación de nuestro presente: los rastros de su historia se hacen ver tan inmediatos

El peronismo como historia familiar

Fabio Espósito

del general, la camioneta justicialista, slogans políticos, las manos de Perón, el peinado de Evita, los radioteatros, las estrellas de Hollywood, se acumulan en los relatos transformándose en protagonistas activos. La nostalgia por los signos. Un verdadero paisaje semiológico. Así, los relatos devienen museo o, mejor dicho, santuario. En "Pensar con los pies", la tercer parte del libro, el fútbol es uno de los dioses profanos de este santuario. Un dios que ocupa el lugar de los deseos. Los que se cumplen y los que no. "Usted tenía talento en el área", le dice a Soriano un oscuro entrenador al encontrarlo tiempo

después en la redacción de un diario, "Es una lástima que haya terminado así, teniendo que escribir tonterías. Seguro que no aprendió a pegarle con la derecha." Y esta es la definición exacta de la relación entre el fútbol y la literatura. Soriano, que para escribir su primera novela tuvo que viajar a Los Angeles, asociarse con Phillip Marlowe y pelearse con Dick Van Dyke, como el hijo de Butch Cassidy, busca sus padres literarios en los Estados Unidos. Sin embargo las biografías apócrifas, no tanto por el gesto paródico hasta la mueca como por la ironía y la adjetivación, lo llevan a un terreno donde asoma el menos

futbolero de nuestros escritores. Relatar con Borges martillando la máquina de escribir no es condenable. Es, en todo caso, una característica común a toda una generación de la que Soriano no puede escapar. Aunque en él sea más una tentación que una constante.

Los cuentos de los años felices, como el Facundo, son textos nacidos del embrión de la política, imposibles de suscribir a un género. Como *Recuerdos de provincia*, construyen una genealogía para transformar a la política en una experiencia personal.

Aunque cóncavo, fiel



Aquella manera no calculada sino apenas insinuada, que Goytisolo garabateara con *Señas de identidad* a mediados de los '60, pareció volverse con *Las virtudes del pájaro solitario* (1988), amaneramiento, tic, pose. El quiebre que produjo en el sistema literario español -imposible olvidar la salvaje ironía desmitificadora de *Reivindicación del Conde don Julián* (1970)-, marcado a fuego por la dictadura del generalísimo, empantanado en los mandatos del realismo socialista y la literatura comprometida, parecía derrochase demasiado pródigamente: de la manera al amaneramiento en el quiebre de muñeca del marica de la troupe del colegio, donde la hiperinflación de sentido se ha vuelto risible -la imagen no es arbitraria, aunque sí imprecisa: la homosexualidad de Goytisolo no se codifica en su cuerpo pero sí en su corpus, en el cuerpo de su escritura, y el efecto no es la irrisión sino algo así como cierto hartazgo. Puestas en abismo, intertextualidades improbables, atopías y acronías previstas hasta el cansancio, desaparición programada de la trama, idas y vueltas de la lengua sobre sí misma, *Las virtudes...* sumaba un rizo al rizo y me dejaba con la indeseable sensación de que lo bueno sólo sucede una vez en la vida y acaso por casualidad.

Goytisolo se había vuelto obstinadamente tautológico. El afán vengador y restitutivo de toda una zona silenciada de la cultura española incluía la tautología en su programa. A la obliteración del cuerpo -sus efluvios, sus olores, sus humores- y de la escritura -como ese algo más, exterior e interior a la vez- la trilogía renovadora de *Señas...*, *Reivindicación...* y *Juan sin tierra* (1975), renovadora al menos para la encerrona cultural de España por aquellos años, respondía con la evidencia de su máscara. Pero por detrás de la máscara se dejaban ver los pelos de la barba y la transitividad no era eyectada: el lector tenía aún algunas certezas cuando leía y ellas mismas eran, paradójicamente, la

condición de posibilidad de su fértil fulminación. Los intertextos eran pulverizados por un montaje desopilante y un mirífico diccionario. El espejo gongorino, aunque cóncavo, fiel, podía aparecer como el emblema de una escritura difícil, gesticulante, con maquillaje para la noche, pero no por eso, más bien por eso, develadora de los espejismos de lo real.

Como García Márquez se topó con Isabel Allende, así Goytisolo se tropezó consigo mismo. Pero mientras aquello es un asesinato, éste se parece más a un suicidio. Ciertas escrituras no admiten descendencia, llevan el cartel de "Propiedad privada" colgado en cada letra. Acepto con amargura y resignación que las tormentas vanguardistas siempre se transforman en esperadas brisas crepusculares y que Goytisolo terminara por reescribir sus propias convenciones como una repetición de lo que había sido y ya no era.

Cuando no hace mucho tiempo Susan Sontag convocó a los intelectuales a Sarajevo como un intento de diseñar una topografía para el intelectual, en un fin de siglo de tonos apocalípticos, terminales, regresivos, sólo uno de ellos acudió al llamado: Juan Goytisolo. Con una envidiable coherencia, Goytisolo vive como escribe: ejerce de maldito y no siempre le sale tan mal. Si en la autobiografía del '85 se dejaba llevar por la gelatinosa onda de la retirada ideológica y

renegaba de su militancia en el PC -si se es intelectual se debe ser progresista, pero tampoco tanto-, en *La Saga de los Marx* (1993), la última de sus novelas -que la homonimia no nos conduzca a errores: no se trata de Groucho y sus hermanos sino de Carlitos y familia-, vuelvo a encontrarme con el placer de leer un texto que se juega allí donde hoy nadie parece jugarse. En un registro post-apocalíptico, consumada la caída del "socialismo real", con el marxismo y sus padrecitos vueltos souvenirs rematables -que no son rentables pero ocupan lugar-, la Internacional enterrada, no así la Multinacional que es más fuerte que nunca, *La saga...* enuncia su ética y su poética con contundencia -en algunas épocas la contundencia puede resultar un valor literario. Se develan dos paradojas: el fracaso de Marx como oráculo infalible en el momento en que sus denuncias sobre las lacras del capitalismo se vuelven más corrosivas y, por otro lado, el éxito de la nueva narrativa española que, cuando el mundo parece peor hecho, postula una reconciliación naif y tontona -la inocencia a veces es una estrategia- al estilo de la estética del culebrón. Limadas las arborescencias de la lengua de *Reivindicación...*, Goytisolo se adueña de las operaciones simbólicas massmediáticas para suspender el cliché del juicio histórico que es su resultado.

Lo mejor de Goytisolo ha regresado: la concreción de sus imágenes remiten al Valle Inclán más esperpéntico -imperdible la feminista con sus magnánimos pechos, por supuesto ¡sin corpiño!, que se dejan ver como al descuido. Cuando la vanguardia ya resulta impensable, cuando el realismo es el decimonónico o no lo es, la posvanguardia a la manera de Goytisolo, que desartiza el arte para resistir el simulacro massmediático, puede ser una de las opciones de este mundo fin de siglo. Los genios de Adorno y Lukács se revolverían en sus tumbas.-



que bien pueden venir a darse cita en las páginas de un diario, sin que el gesto resulte del todo ajeno a los conocimientos que probablemente maneja el lector. De este modo, un hecho coyuntural como la venta de Y.P.F., da lugar a un relato como "Petróleo", donde una excursión a unos lejanos pozos de petróleo desempolva un patrimonio de imágenes que ahora son amenazadas por la voracidad de las nuevas políticas. No es la remembranza elogiosa del pasado: es una batalla contra los nuevos vientos que destruyen hasta los recuerdos. Lo mismo ocurre con "Trenes" cuyo telón de fondo es el cierre de los ferrocarriles. "Trenes" es quizás el mejor cuento de la serie: un verdadero mapa de la memoria, una geografía que el narrador sitúa al combinar imágenes materiales con relatos de recuerdos

puntuales y continuos, subordinados a un doble punto de vista que entrecruza las miradas desde el presente y el pasado. Como si observara los hechos desde la resignación y desde la inocencia.

De este modo los relatos transforman lo político -más precisamente el fenómeno del peronismo- en un hecho cotidiano, en una historia familiar que siempre es la historia de una pérdida.

En la imagen fuerte del narrador está la clave del tono épico de estos relatos. Un narrador que recuerda, recrea y busca descifrar el pasado a partir de la inocua experiencia de la vida cotidiana. Experiencia que se presenta bajo la forma de signos y objetos actualizados en una suerte de reminiscencia semiológica, una evocación de la iconografía peronista. Automóviles con cromados hasta la provocación, cabezas engominadas, los juguetes



*Pensar y tomar una cosa en serio,
asumir su peso, para ellos es lo mismo,
no tienen otra experiencia.*

*Friedrich Nietzsche,
La voluntad de poder*

No deja de llamarnos la atención con qué frecuencia quienes se interesan por la literatura terminan alejándose de ella. Lo que comienza como un vínculo incierto, más próximo a los extravíos en los que nos precipita una pasión amorosa que al cálculo de intereses que gobierna en un contrato de trabajo, termina siendo una relación conveniente. Una circunstancia extraña, que no puede, si se la aprecia detenidamente, más que suscitar perplejidad (¿qué raro sortilegio hace que alguien se entregue, como no se entrega a nada, con una disponibilidad absoluta, al acontecer de una realidad que no consiste más que en palabras?, ¿qué fuerzas extrañas lo llevan a abandonar el mundo por un tiempo para entregarse, como se dice, “en cuerpo y alma”, a los avatares de un mundo imaginario?), se resuelve en un ejercicio convencional, en una práctica socialmente reconocida: el conocimiento.

Tal vez podamos con un ejemplo aproximarnos mejor al sentido de lo que intentamos transmitir. Imaginemos un crítico de Arlt, alguien que ha sido -y no dejará de serlo, al menos no del todo- un lector apasionado de las invenciones arltianas, un lector que le debe a la obra de Arlt, a esa obra a la que entregó sin reservas su fervor y su tiempo, momentos de vertiginosa felicidad; imaginemos que ese crítico, impulsado por el goce de las repetidas lecturas, se decide a escribir sobre la obra amada para transmitir lo que sabe de ella. Mientras conjetura los posibles desarrollos de su trabajo, nuestro crítico encuentra, inesperadamente, en el prólogo de una antología de relatos poco conocidos de Arlt una información que se le aparece como el punto de partida para una investigación en la que podrá apoyar su escritura. La “prueba de amor” -lee en ese prólogo- es el tema de numerosos artículos publicados en diarios y revistas de la década del '20; la frecuencia con que aparece, por ejemplo, en *Mundo Argentino* testimonia la pertenencia de ese tópico al imaginario sentimental de la clase media argentina de la época.

Como imaginamos que había decidido dedicar una parte importante de su trabajo a “El jorobadito”, cuyo tema es precisamente la prueba de amor, este crítico, alertado por la información encontrada en el prólogo, se precipita entusiasmado a las hemerotecas. Poniendo en juego su competencia para el “análisis del discurso”, después de circunscribir el “corpus” de publicaciones, verifica la insistencia del tema en cuestión y descubre rápidamente (porque ya fue descubierto por otros tantos en otros tantos lugares) las motivaciones ideológicas de esa continua aparición. Entonces, con paso seguro, respaldándose en los conocimientos adquiridos, vuelve a Arlt, vuelve a “El jorobadito” para explicar la particulari-

dad del uso que hace la narración del estereotipo amoroso. Como se produjo, sin que él lo advirtiera, un desplazamiento de su interés y, en consecuencia, un cambio de perspectiva, la narración es apreciada ahora no según su singularidad sino desde el punto de vista general del discurso sentimental ideológico. Situado desde allí, “El jorobadito” encuentra un sentido y un valor admisibles, es decir, admitidos. Si en el discurso periodístico -argumenta nuestro crítico- la referencia a la prueba de amor encubre, como lo hace cualquier formación ideológica, bajo una apariencia sentimental una realidad miserable y sirve, por lo tanto, a esa mistificación generalizada que es la moral burguesa, el uso anómalo del estereotipo en “El jorobadito” está investido de una firme potencia desmitificadora: la narración práctica, a su manera, la crítica ideológica, contribuye, con sus propios medios, a la denuncia de la hipocresía de las relaciones sociales burguesas.

Que la prueba que el enamorado solicita en “El jorobadito” sea no sólo inaceptable sino fundamentalmente monstruosa (la novia no tiene que entregar su virtud, tiene que besar a un contrahecho), que la solicitud no busque la consolidación de la relación amorosa sino más bien su destrucción, que el enamorado sólo pueda, por la fuerza de su amor, propiciar una catástrofe; toda esa realidad inaudita, que fascinaba al lector con el brillo lejano de lo desconocido, se reduce para el crítico a un conjunto de estrategias desmitificadoras. Claro que él no admitiría que se hable de “reducción”: ¿acaso no ha encontrado para la narración de Arlt un valor decididamente fundado, indudablemente valioso?, ¿no ha quedado suficientemente justificada la existencia de “El jorobadito”? Es posible que, en los términos en que se ha visto llevado a formular el problema, nuestro crítico tenga absoluta razón, pero lo que su trabajo dejó sin interrogar son las razones de esa formulación. ¿De dónde proviene la exigencia de fundar moralmente, de acuerdo a valores admitidos, el sentido de una narración? ¿Quién reclama que su existencia sea justificada? De seguro no la literatura, que existe indiferente a cualquier justificación; de seguro no el lector, que goza con esa indiferencia.

Es posible -insistimos- que nada de lo que ha hecho ese crítico sea erróneo. Pero eso no importa, al menos aquí. No nos interesa discutir la verdad o la falsedad de las conclusiones a las que ha llegado sino el valor del recorrido cumplido, mostrar los límites, por momentos asfixiantes, de la apuesta ética en la que lo compromete. Tampoco nos interesa impugnar simplemente (como podría sugerirlo el énfasis puesto al comienzo de esta nota) la probable eficacia de una empresa de conocimiento que tiene por objeto la literatura. Queremos señalar la diferencia entre un conocimiento que niega masivamente la experiencia que supone conocer (el que practican los críticos que desatienden, en favor de ciertos valores generales, de ciertas valoraciones admitidas, su propia convicción o su propia emoción de lectores) y otro que mantiene con la experiencia literaria relaciones de intimidad, es decir de tensión: un conocimiento dispuesto a perderse antes de perder



La supersticiosa ética del lector

NOTAS PARA COMENZAR UNA POLÉMICA

por Alberto Giordano

el deseo de lo extraño que esa experiencia le transmitió en su origen.

Nuestro crítico imaginario dio con un problema fundamental de la literatura de Arlt (y de toda la literatura): el uso de los lugares comunes, pero adoptó para la formulación de ese problema (al darle la resolución que le dio) la perspectiva más débil, la que por sostenerse en el peso de los valores establecidos (el valor en sí de la función crítica, la evidencia de que se trata de una función valiosa), “ve las cosas desde el lado más pequeño” (Nietzsche). Si el punto de vista es el del funcionamiento discursivo, ideológico de los lugares comunes, si esa es la realidad en la que el crítico se asienta para evaluar, la literatura no puede aspirar a nada más valioso que la función crítica (en el sentido de “oponerse a”, de “ir en contra de”). ¿Pero qué necesidad hay, tratándose de literatura, de conformarse con una realidad dada? Porque si algo puede la literatura -potencia de acción que en nuestro crítico se debilita hasta casi desaparecer- es precisamente inventar, en los intersticios de una realidad dada, la posibilidad de otra realidad, una realidad esencialmente extraña, que acaso nunca se realice pero que inquieta, por su inminencia, cualquier sentido, cualquier valor establecido. Sabemos qué puede la realidad ideológica de la prueba de amor sobre “El jorobadito”: impulsarlo a ir contra ella, es decir, obligarlo a aceptar los criterios de valoración a los que ella se somete conformándose con invertirlos. Lo que todavía no sabemos es qué puede “El jorobadito” sobre el estereotipo de la prueba amorosa, qué realidad desconocida, indiferente a cualquier apreciación moral -esa realidad inminente que fascina al lector y lo impulsa a repetir la lectura- puede experimentar en él.

En el desvío que lo aleja de la conmoción de la lectura para asegurarse la seria obviación de la investigación, nuestro crítico

co es afectado por tres supersticiones. (Las supersticiones -propone Deleuze en una de sus lecturas de Spinoza- no son creencias falsas o erróneas, mistificaciones que se disolverían en contacto con la verdad; las supersticiones son creencias que separan a un cuerpo -la literatura, el lector- de su potencia de actuar, que disminuyen esa potencia, que limitan lo que este cuerpo puede¹). En primer lugar, una superstición política: que consiste en creer que la literatura es útil porque cumple una función crítica, desmitificadora, al servicio de una causa justa, moralmente fundada (todavía no podemos pensar el poder de lo inútil). En segundo lugar, una *superstición sociológica*: que consiste en creer que la literatura es homogénea a los discursos sociales, que se mueve en el mismo medio de generalidad que ellos, que sólo actúa sobre ellos en tanto los padece directamente (todavía no podemos pensar el poder de lo singular). Por último, una *superstición histórica*: que consiste en creer que el sentido de la literatura es contemporáneo del de los discursos sociales, que las morales con referencia a las cuales estos discursos circulan funcionan como contexto, es decir, como límite del sentido de la literatura (todavía no podemos pensar el poder de lo inactual²).

Tal vez convenga insistir en que estas supersticiones no expresan creencias falsas, que, por el contrario, cada una remite a un aspecto verdadero de la literatura, pero de la literatura apreciada desde un punto de vista moral (sometiéndola a ciertos valores de la moral política, de la moral sociológica, de la moral histórica), es decir, vista desde el lado menos potente, “más pequeño”. Estas supersticiones no son un privilegio de los trabajos críticos como el que nos ocupamos de imaginar. Son -para decirlo con otra expresión nietzscheana, que suele usar Barthes- como un “manto reactivo” que se extiende sobre todas las tentativas críticas y

no un simple obstáculo que las lecturas acertadas sabrían evitar. La diferencia cualitativa entre las lecturas no se mide por la presencia o la ausencia de estas supersticiones sino por el mayor o menor grado de resistencia a sus efectuaciones.

¿Pero por qué tomó ese desvío nuestro crítico, ese desvío que -cada cual a su modo, con distinta intensidad en cada caso- toman todas las tentativas críticas? ¿Por el influjo de qué fuerzas se apartó, y apartó a la literatura de Arlt, de lo que puede? En las tres supersticiones que señalamos se afirma una misma *voluntad de reacción*. El peso de los valores establecidos, que asegura la seriedad de los argumentos críticos, viene a negar la precariedad y la incertidumbre de la presencia literaria. La literatura es rara: aparece sin que nadie reclame su presencia, “se propone al mundo -dice Roland Barthes- sin que ninguna praxis acuda a fundarla o a justificarla: es un acto absolutamente intransitivo, no modifica nada, nada lo “tranquiliza”³. Y de su potencia de inquietud -permítasenos concluir con una paradoja- da un testimonio inequívoco nuestro crítico, porque ¿qué lo impulsaría a alejarse, a resguardarse en mundos tan firmes, a él que goza con la lectura de Arlt, sino la fuerza conmoviente de ese goce, la intimidad con lo incierto? Donde se reacciona, porque se reacciona, algo inquietante todavía se afirma.

25 de febrero de 1994

NOTAS

1) Cfr. Gilles Deleuze: “Visión ética del mundo”, en *Spinoza y el problema de la expresión*, edición cit.; pág. 261 y ss.

2) Cada una de estas supersticiones, y fundamentalmente el sentido de los términos “inútil”, “singular” e “inactual” (que son los valores en los que se expresa la potencia de acción de la literatura), requieren un desarrollo argumentativo del que aquí nos excusamos por ser éstas nada más que unas Notas para introducirnos, por vía de la polémica, en el estudio de los problemas que los suponen. Nos parece oportuno, de todos modos, añadir una precisión respecto de la tercera de las supersticiones, la *histórica*. Que los discursos sociales funcionen como contexto de la literatura puede ser considerado una superstición, en tanto se supone que las morales tramadas en ese contexto son suficientes, es decir, capaces, para explicar el sentido de la aparición de una obra. Ya no podemos hablar de superstición, si pensamos a la circulación de esos discursos y esas morales como un *contexto insuficiente*, es decir -parafraseando a Deleuze- como un conjunto de “condiciones casi negativas” que hacen posible una experiencia que escapa a esas condiciones. Sin los discursos sociales como condición, la experiencia de la literatura quedaría indeterminada, pero esa experiencia -que implica la creación intempestiva de algo nuevo- escapa a lo discursivo y a lo social. La literatura se define en relación a los discursos y las morales contemporáneos a su aparición pero por el modo en que huye de ellos, es decir, por el modo en que deviene extraña a ellos (cfr. Gilles Deleuze: “Contrôle et devenir”, en *Pourparles*, Minuit, 1990; pág. 231).

3) Roland Barthes: “La respuesta de Kafka”, en *Ensayos críticos*, Barcelona, Editorial Seix Barral, 1983; pág. 169.



Apuntes sobre Nietzsche

por Sergio Pastormerlo

EL BUFÓN

Cuando comencé a leer a Nietzsche, leía una página y pensaba Esto es magnífico, leía otra página y pensaba Esto es una pelotudez. Mi gusto no se decidía. Estas indecisiones duraron hasta que entendí que Nietzsche no sólo era un gran escritor y un gran pensador sino también un enorme bufón.

El bufón no puede ocupar un puesto en la sociedad. No se toma en serio: carece de esa seriedad burguesa indispensable para identificarse con una posición social y ser, de un modo definido, estable, persistente, lo que supuestamente se es. Como epígrafe de su *Ecce homo*, Nietzsche empleó una variación de la fórmula de Píndaro "Llega a ser el que eres". Escribió: "Cómo se llega a ser el que se es". Se entiende que Nietzsche no escribió en esta frase un saber sino un deseo: nunca supo cómo ser el que era -era un bufón, es decir, no era nadie. Basta ver el modo en que Nietzsche se contradecía. Por supuesto: todo el mundo se contradice. Pero no con la soltura de Nietzsche, no con la libertad y la buena conciencia de Nietzsche. Cuando enloqueció, comenzó a firmar algunas de sus cartas (las "cartas de la locura") con el seudónimo "el Bufón del Milenio". Para Nietzsche, ese seudónimo era un título honorífico.

FRUTOS PROHIBIDOS

Lo que Nietzsche viene a decir (en los momentos en que no lleva su escepticismo al extremo de negar la oposición verdadero-falso) es que no existe una armonía preestablecida según la cual las ideas verdaderas son también, casualmente, las ideas morales, y las ideas falsas son también, casualmente, las ideas inmorales. Tomamos el conjunto de nuestras ideas y las dividimos en dos clases: a) Ideas que nos parecen verdaderas; b) Ideas que nos parecen falsas. Luego volvemos a tomar el conjunto de nuestras ideas y las dividimos, según nuestra moral, en otras dos clases: c) Ideas que nos resultan

morales; d) Ideas que nos resultan inmorales. Nada lleva a pensar que las clases A y C, por un lado, y las clases B y D, por otro lado, deban coincidir. Pero si supusiéramos que, en el momento de descubrir una nueva "verdad", contamos con tantas probabilidades de descubrir una nueva "verdad buena" como una nueva "verdad mala", nuestra suposición sería todavía demasiado optimista, porque siempre se ha preferido buscar y encontrar "verdades buenas". Por lo tanto, concluye Nietzsche, el campo de las "verdades malas" debe de ser un campo prácticamente virgen colmado de frutos prohibidos e intactos. Necesito ayudantes, piensa, mis brazos no serán suficientes.

Lo que Nietzsche viene a decir, entonces, es que si uno piensa de un modo honesto, imparcial, objetivo, se convierte inevitablemente en un monstruo.

ESTILO

- 1) A las mujeres es necesario someterlas.
- 2) Con las mujeres es necesario usar el látigo.
- 3) El que vaya con mujeres, que lleve el látigo.
- 4) El que vaya con mujeres, que no olvide el látigo.
- 5) Si vas con mujeres, lleva el látigo.
- 6) Si vas con mujeres, no olvides el látigo.
- 7) ¿Vas con mujeres? Lleva el látigo.
- 8) ¿Vas con mujeres? No olvides el látigo.

Nietzsche elige la mejor versión, la última. En lugar de un precepto intemporal, una situación presente. En lugar de una desleída abstracción, "sometimiento", la contundencia de un objeto concreto, "látigo" (el español aporta el estallido de la esdrújula). En lugar de escribir la orden: "Lleva el látigo", escribe (esto es maravilloso) un consejo cotidiano, displicente: "No olvides el látigo".

MORAL DE ESCLAVOS, GUSTO ARISTOCRÁTICO

Nietzsche fue el mejor crítico de valores, alguien que verdaderamente sabía raspar la superficie de las valoraciones para poner al des-

cubierto lo que se enconde debajo. Y, sin embargo, no sometió a crítica los valores estéticos. En el campo de los valores morales Nietzsche encontraba, desde el cristianismo hasta el socialismo del siglo XIX, una tendencia a nivelar, a borrar diferencias y jerarquías. Todos los rangos se desmoronaban dolorosamente para Nietzsche; sólo en el campo de los valores estéticos se conservaba un orden aristocrático. Nietzsche critica los valores morales y abandona esa actitud crítica radical cada vez que dirige su mirada hacia los valores llamados estéticos. (En este sentido, Bourdieu sería la contrafigura de Nietzsche).

DESPUES DE LOS VALORES, EL PODER

"El mundo visto desde adentro", escribe, "el mundo en su carácter inteligible, sería cabalmente voluntad de poder y nada más que eso". Para Nietzsche lo único real es el poder.

Si criticamos valores, es decir, si los analizamos tratando de descubrir qué es lo que hay debajo sosteniéndolos y hallamos que esos valores hundían sus cimientos en un pantano, ¿entonces qué? ¿Esos valores deben caer bajo el peso de su propia arbitrariedad? ¿Acaso no sabíamos de antemano que ningún valor está suficientemente sostenido? Una crítica que cuando examina un valor y descubre lo inevitable decide que ese valor debe ser exhibido a la burla y abandonado es, todavía, demasiado crédula.

Existió una crítica cuyo objetivo era demostrar que todas las creencias, instituciones, costumbres y prácticas contrarias a su ideología carecían de un buen fundamento. Se sobreentendió que una vez demostrada la arbitrariedad de estas creencias, instituciones, costumbres y prácticas indeseables quedaba también demostrada la necesidad de abandonarlas. El problema es que, en última instancia, todo es arbitrario. En realidad, sólo quienes detentan el poder pueden ser críticos radicales, porque una crítica que derriba metódicamente los valores engañosamente fundamentados arrasa con todos los valores y sólo puede detenerse en el poder. Transvaloración de todos los valores y La voluntad de poder son dos títulos de un mismo libro no escrito. Lo que para las clases dominadas es una estrategia política de corto plazo que no puede ser llevada hasta las últimas consecuencias, para las clases dominantes es un último recurso de emergencia: borrarían de un golpe todos los mitos que sostuvieron civilizadamente su poder y pasarían al viejo uso directo de la fuerza. En ese desierto violento, sin valores y sin ilusiones, la

única especie sobreviviente es el poder. Nietzsche pudo ser un crítico radical de valores porque no era, precisamente, un tipo de izquierdista.

ELOGIO DE SANCHEZ PASCUAL

¿Quedará algo por decir de la prosa fascinadora de Nietzsche? Nietzsche se reconocía como el escritor de los tonos y los ritmos: no había escritura mejor cargada de tonos y de gestos que la suya; nadie manejaba mejor que él las aceleraciones y las frenadas de la prosa (*Ecce homo*, "Por qué escribo tan buenos libros"). Tenía razón, pero también pensaba que esa virtud se perdía en las traducciones. Como no puedo leerlo en alemán, no estoy de acuerdo: los tonos y los ritmos de la prosa de Nietzsche son lo más traducible. ¿En qué consisten? Básicamente, en un buen uso del subrayado y de las palabras extranjeras (la voz se demora, se vuelve más lenta y pronuncia con más claridad); el empleo de los guiones; las comillas; las palabras y construcciones semánticamente superfluas pero proveedoras de énfasis, gestuales; la combinación de aseveraciones, interrogaciones y exclamaciones. Nos perdemos los constantes juegos de palabras (a menos que decidamos leer las infalibles doscientas notas de Sánchez Pascual) pero no la jovialidad, las furias, las impacencias y las risitas maliciosas.

La prosa de Nietzsche posee virtudes antidepresivas.

CHISTES ATEOS

"¿Acaso yo mismo estoy un poco envidioso de Stendhal? Me quitó el mejor chiste de ateo, un chiste que precisamente yo habría podido hacer: 'la única disculpa de Dios es que no existe...'". Nietzsche nunca dejó de gozar las bromas anticristianas ("Dios es un Ser Gaseoso", etc.). Se sigue de esto que Nietzsche nunca logró deshacerse de su cristianismo. Si soy ateo, ¿cómo podría extraer un goce de las bromas ateas? Si no creo en el ratón Pérez, ¿cómo podría divertirme una broma sacrílega contra la existencia del ratón Pérez?

Análogamente, para hallar un goce en todo aquello que hace vacilar nuestros fundamentos históricos, culturales, psicológicos y nos pone en estado de pérdida, nos desacomoda, etcétera, etcétera, ¿no es necesario ser suficientemente dogmático? ¿No es necesario, por lo pronto, disponer de ciertos fundamentos? Para decirlo a la manera de Nietzsche, el culto francés de la incertidumbre despierta un olor sospechoso.



La muela del juicio

NÚMEROS ANTERIORES

Se consiguen llamando al 24-9139, o enviando cheque, giro postal o BOCONES a nombre de Esteban López Brusa, 60 n° 688, 1900 La Plata (\$ 5 por número).

- N° 1: agotado (solicitar reedición).

- N° 2, 1991: Escrituras argentinas: una excursión por lo bajo. TV sin falo: el destierro del jefe. Soda Stereo: apuntes para después del temblor. Poesía de Oterriño, Tabárez, Muschietti, Moarijáver. Reportaje a Guillermo Saavedra. El pianista que le dijo no a la Columbia. Lenin y la sierra podadora. Sobre las contratas.

- N° 3, 1992: Reportaje a César Aira. Literatura popular: sangre, sudor y lágrimas. En familia (sobre Nabokov, la soledad como drama del cine, etc.). Los escritores y las gordas. Poesía de Villalba, María Moreno, etc.. Exabruptos contra la crítica literaria. Convocatoria pública al pedo I. La ciudad de Pedro (grande y santo).

- N° 4, 1993: Reportajes a Matilde Sánchez y Leónidas Lamborghini. Lectores de El Dock. Lecturas sobre Eduardo Mendoza, John Berger, Daniel Guebel, Gonzalo Contreras, Vázquez Montalbán. Reses del pensamiento (Báñez). Metal andorrano. Convocatoria al pedo II. Poesía de Arturo Carrera, Páez, Bisso, Chacón, Porrúa, Batilana. Tipología del bufón literario. Un relato grecolatino de Moriajáver. Manifiesto del fumador pasivo. Respuesta maricones y blandísima. Ridley Scott y Philip Dick.

A impotência, ou disfunção erétil, segundo a terminologia médica, é a incapacidade persistente, total ou parcial, para iniciar ou manter uma ereção suficiente visando a penetração e a realização do coito até a ejaculação. O "fantasma dos homens" tem duas origens, de acordo com especialistas. A primeira é orgânica e a segunda, psicológica.

A mecânica da ereção é uma complexa associação de impulsos elétricos e reações químicas. Tudo gerado pelo cérebro. A partir dos estímulos (visuais, táteis e olfativos), é acionado o sistema límbico. Há uma maior vascularização do órgão e seu enrijecimento. O mecanismo é quebrado quando o homem tem problemas de saúde ou de ordem psicogênica. Segundo a psicóloga e terapeuta sexual Lilian Ramos, muitas vezes o problema orgânico é agravado pelo psicológico.

Falhar em algumas situações não significa disfunção. O drama começa quando o fato se repete. O homem não tem ereção uma vez e, na seguinte, está cheio de ansiedade para que tudo dê certo. Ansiedade provoca a adrenalina, que inibe a resposta sexual. E um efeito bola de neve. Se não pará-la, atropela. Nesse caso, só um especialista pode ajudar. "É melhor procurar primeiro um andrologista para se fazer um check-up completo da saúde do paciente" aconselha o urologista e andrologista Itamar Franco.

Para o especialista, a melhor prevenção é uma boa orientação sexual. Conhecer as transformações do corpo e não se angustiar com as mudanças. Franco diz que se o caso for grave e o homem ainda tiver libido e atração,

REPORTAGEM AO
SEXÓLOGO ITAMAR
FRANCO

Impotência sexual

por Raúl Moriajáver



coloca-se uma prótese no pênis. Feita de silicone, ela traz de volta a rigidez. Uma prótese nacional custa em torno de US\$ 300,00. Uma norte-americana, semi-rígida, US\$ 600,00. A cirurgia dura 50 minutos.

Se após toda uma bateria de exames, nada indicar o problema como orgânico, o paciente deve procurar um psicólogo ou sexólogo. O especialista pode ajudar a descobrir qual a causa

do distúrbio de ereção. "Sexo é mais cultura que natura" define a psicóloga Lilian Ramos. "É importante perceber que a sexualidade é com você, com os outros e com o social desde que haja respeito a si e ao outro. Que não seja uma prestação de contas" conclui.

La muela del juicio logrou fazer uma reportagem com o andrologista. Aqui suas palavras:

Lmj - Tem uma história que diz que as mulheres estão mais exigentes quanto ao desempenho sexual do parceiro. Isso poderia acarretar numa impotência ou coisa do gênero?

Itamar Franco - É o que nós chamamos de o temor do desempenho. O homem se sente muito solicitado. A mulher não está mais satisfeita com aquela relação sexual de penetração pênis-vagina, posição papai-mamãe. E o homem - o macho - apesar de tudo, é bastante convencional em muitas situações. Acostumado a fazer o relacionamiento daquele jeito, ele atinge o orgasmo e se sente satisfeito. Mas muitas vezes não se preocupa em fazer com que a parceira goste do que está sendo feito.

Lmj - A cobrança leva a disfunção erétil?

I.F. - Leva, especialmente se ele começa a ser criticado pela parceira. No sentido: está depressa, não estou sentindo nada, você não sabe me tocar, está me tocando grosseiramente. Ele se sente inibido. É o chamado distúrbio de relação situacional. Quando o homem tem uma nova parceira, às vezes não consegue nenhuma ereção nas primeiras vezes. Ele se sente inseguro na frente de algo que não conhece na realidade. Isso se reflete na ereção.

Lmj - O homem ainda vive o mito de que a disfunção erétil afeta a masculinidade dele?

I.F. - É o drama, o terror do

homem é não ter ereção. Se for com a própria parceira, ele consegue disfarçar mais. Com várias parceiras é um drama. E se a mulher mostrar que está ressentida, triste ou reclamar de alguma coisa, ele vai se sentir ainda mais culpado.

Lmj - E o cérebro que comanda tudo?

I.F. - E. Sexo se faz no cérebro. O pênis é um dos instrumentos necessários para que se faça um bom sexo. Antes de ter ereção, é preciso desejar. Pode ter a mulher mais bonita do mundo. Se ele não a desejar, não terá ereção.

Lmj - Beber antes de praticar a relação sexual pode causar uma disfunção erétil?

I.F. - O álcool é um dos principais causadores de impotência. Excita no início, em pequenas doses. Depois deprime o sistema nervoso central. Ele causa neuropatias - inflamação dos nervos periféricos. Pode lesionar as terminações nervosas periféricas, levando a lesão do ato reflexo que provoca a ereção.

Lmj - O que o senhor recomenda a um homem que acha que está com disfunção erétil?

I.F. - A consulta. Porque o único meio para se chegar a um tratamento, a uma conclusão, é saber onde está o problema. Se é uma disfunção erétil de origem orgânica ou se é de origem psicológica.



Libros recibidos

Juan José Becerra: Santo, Beatriz Viterbo Ed. (novela).

Carolina González: Porque las cosas pasan y pasan y chau, Ed. Nusud (relatos).

Mariana Benítez: El alien to después del amor, El Francotirador Ed. (poesía)

Pastor Rivera: Cristo salva, sana y sangra, Pastorales Latinas (ensayo de autoayuda).

Revistas recibidas:

El mogolejo. Una revista de orientación culorrotil, n° 1 y 2.

Inspiración y transpiración n° 0.

Libros que, a esta altura, es improbable que recibamos:

Jorge Panesi: Felisberto Hernández, B. Viterbo Ed. (crítica)

Libro de Quejas.



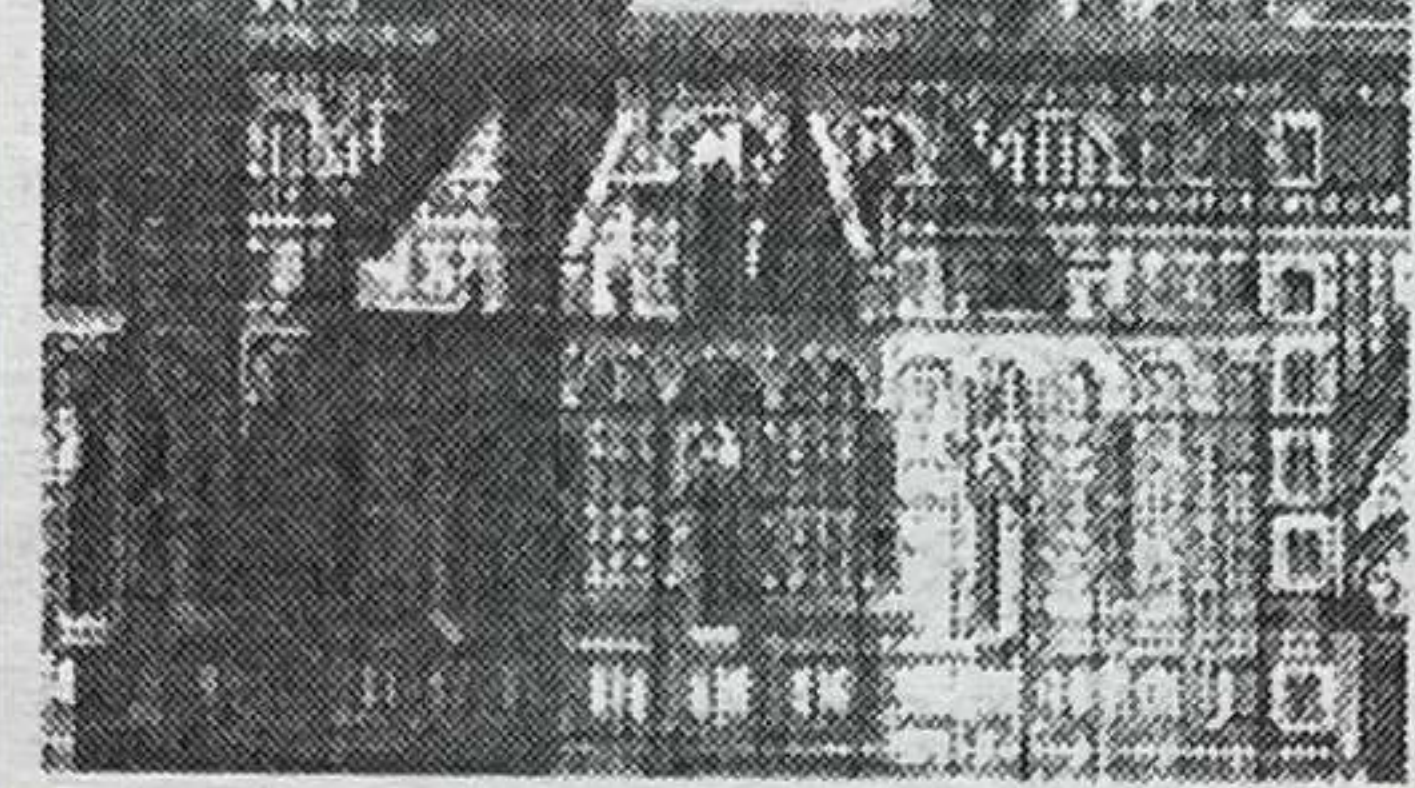
En el encuadre somos cuatro sonrisas al frente y la basílica por detrás, partes desnudas de árboles, gente al fondo, un nublado. No sabía que vivía esta foto, no la recordaba. Uno nunca puede saber las cosas que existen, son tantas. Pero ahí estábamos y ahí seguimos estando, los cuatro: él, yo, mi madre y mi padre. Tenemos un gesto fotogénico, hace familia y frío. Más de treinta años. La escena existió, se hizo para este blanco y negro, para esta mirada de treinta años después. Nos tengo en la mano. Muevo la foto y todos nos movemos, estamos unidos en la rigidez. Ahora seguimos unidos en el recuerdo que nos conoce. Estas cosas las entiendo, seguro. Hace frío en el papel brillante, tenemos sobretodos y Jorge tiene una bufanda verde y lo que antes se llamaba un paletó, cruzado, hasta un poco más arriba de las rodillas. Por sobre mi cabeza sube la curva final de la cúpula y un poco más arriba debe estar la cruz. Veo esa curva, pero en la foto no existe, la basílica es de líneas rectas. Será que uno se empecina en las cosas que no son. Lo pienso ahora, con la foto en la mano. Pero sigo sin entender, son tantas las cosas que existen por arriba de la mirada de uno. La felicidad nunca pudo hacer feliz a nadie, ¿no, Jorge? Eso le hubiera dicho. Pero no pude, llegué tarde. Siempre estamos tarde de todas las cosas, del mismo mundo estamos tarde. Como cuando descubrí esta foto que no sabía que existía. Es raro, yo la descubrí y él se suicidaba al otro día. Me dijeron que se sentó en un banco de la plaza central de la ciudad y que se mandó un tiro en la cabeza. Un tirito tendrían que haber dicho, pero el diminutivo lo pusieron al final: "fue a la nohecita". Así dijeron. Yo pensé: "por eso lloraba". Es que en el momento en que descubrí la foto me puse a llorar. Un llanto tranquilo, suave, como si una memo-

ria se pusiera a llorar.

Ahora me empecino con la foto: la muevo, nos movemos; la giro y giramos. Pero el llanto no aparece. Tendría que venir esa apariencia. ¿Llovió aquella mañana en la foto? No me acuerdo. Las personas somos como las moscas, hoy estamos y mañana también. Pero no las mismas, otras. Lo que pasa que las moscas vivimos tan poco. Nos tengo en la mano y nos pongo cabeza abajo. Las baldosas que rodean la basílica son el cielo. Nada sirve la pena. ¿Por qué fui a buscar esta foto y él se mataba al otro día? Marlene cree que puedo adelantarme a los hechos. A lo mejor, pero no es adelantarse a los hechos, es quedarse quieto y dejar que los hechos vengan a uno. Los hechos: una foto, un gesto, un sonido, una sensación, un color, una silla, a la nohecita. Las cosas que están más cerca son sobrenaturales. Esto hay que entenderlo. Ahora lo miro cabeza abajo y me doy cuenta. Está mirando rápido a la cámara, es una sonrisa de arcada, un pudor justo en el clic. Siempre estaba apurado. Nos veíamos cada seis o siete meses, por oírnos, por buscarnos. Creo que así sabíamos que estábamos vivos. Tomábamos una ginebra y nos acordábamos de nosotros. Nos traíamos del barrio, de la infancia. ¿Te acordás? Siempre la misma pregunta. ¿Te acordás? Nos traíamos pero era para volvernos. Nunca más aquella ignorancia. El me miraba desde el fondo del vaso y me mentía. Yo también. Nos contábamos mentiras para poder charlar un rato. Después se iba rápido, como con vergüenza, pero la vergüenza era mía: me sentía prófugo. Una tarde me lo dijo. Con esas palabras. Yo le puse más palabras, para calmarlo. Es ridículo largar palabras. A él no le sobraban y se suicidó. Tenía unas muy pocas que yo recuerde. Pero no las voy a decir, son sagradas, las mató él. Fue un crimen a la nohecita, los suicidas tienen esas burlas.

La foto crece. A la basílica le salieron dos torres: en cada una hay un reloj. Son las tres y cuarto de la tarde. En punto. Es la hora que nos

En el encuadre somos cuatro



por Gabriel Báñez

pusimos para mirarnos. Los dos relojes tienen la misma devota exactitud. Es un milagro del tiempo. ¿A qué habíamos ido a la basílica? A agradecer. No es una ironía decir que la Virgen logró un milagro, que pudo concretar un milagro, que efectivizó un milagro. Los lugares comunes son objeto de culto. En las calles y en las palabras hay santeros, olores, gritos y el venerable escándalo de la fe. La capilla de Jorge era la militancia política. El biombo. La jerga le subía a los labios cuando menos lo pensaba. La jerga era para no pensar, para no estar triste. A mí no me engañaba: pensaba no y decía sí. Digo pensar: una palabra de fe. El pensamiento es ese altarcito. La religión política no basta. ¿Te acordás, Jorge? Toda la vida te esforzaste por ser ateo. No se puede, uno ve la foto y cree. Yo mismo, escucho a Marlene y creo. No hay salida con la fe. Tantos años de amistad y un solo comprobante: esta fotito de mierda, estos cuatro de mierda casi abrazados.

A veces me pregunto cómo será la vida desde otro cuerpo, si será la misma vida. Un poco más arriba de los relojes la foto termina.

Hay aire. Pero yo veo dos agujas que tienen que existir, es forzoso que existan. Un poco más atrás de la foto ya estábamos en este momento. Si vuelco la foto el encuadre persiste, pero todos nos acostamos. Marlene es intelecto puro y odia las fotos. No tiene ninguna de cuando era más Marlene. Marlene: repito el nombre y se diluye, se va perdiendo. Los nombres hacen a las personas: las personas se van acomodando a sus raíces y desinencias, al significado arbitrario de cada letra y sonido. Hay nombres que terminan agotando a sus portadores. La cama es la letra de Marlene.

Con la mirada es al revés: se cansa pero no termina. Cuanto más mira más está. La mirada es un fervor. Y el fervor es lo que hace verdaderas a las cosas. Vos lo decís siempre, Marlene. Los cuatro que somos en la foto me miran en la emulsión. Yo mismo me miro desde el tiempo. El espacio se disuelve, no es necesario bajar los párpados.

Fue así: estás casi doblado, en el banco. Al lado hay un bolso azul. En el bolso veo cosas para la mirada de los demás: un jaboncito de hotel, una toalla rosa con una línea de espunte rojo, un peine marrón, un revólver 22 corto. Lo que no veo es la bufanda verde, parecida a la que tenías hace treinta años atrás en la foto. Es raro, tiene que estar. También hay balas sueltas, balitas para pasar la noche, y un documento. La desesperación hace migas, pero si te pasaran un aviso dirían que es un kit de supervivencia. No te rías. Ahora viene cuando te apuntás la bala. No hay ensayo. El banco no tiene respaldo. El bolso va al suelo. Sí, es un tirito. No sé de qué te reís treinta años después.

La foto es un pudor. Tengo que agregar algunas palomas en la toma, dos o tres, picoteando por el piso. Las palomas son una prueba de fe turística. Los lugares importantes se hace así. No es ciega la fe, son ojos que siempre creen. Pero hay algo más. Algunos hablan de intuición, otros de conciencia. Yo no: el aire de ese encuadre aparece por milagro. Y un temblor. Antes de que las cosas sean siempre hay un temblor de las

cosas.

Ese temblor fue un viernes. Me cuesta explicarlo, fue tan natural. Me veo sentado, revolviendo compulsivamente en el viejo cofre de madera tallada. Ese no era yo, pero estaba ahí, en el borde, las manos rápidas entre papeles y alhajas familiares. La familia: Marlene, la madre de Marlene, la abuela de Marlene. El culto de la sangre pervive siempre en un broche, un camafeo, tres o cuatro perlas de un collar que vino de Bélgica y que se guarda para olvidar en un cofre. La familia es una vagina que no se rinde. No hay nada más peligroso que una familia. Prendedores, la memoria siempre estalla en prendedores.

Así me pasó a mí, esa noche, en la superficie de la cómoda, junto al cofre de madera tallada. Fue algo que me llamó a encontrar la foto, no sé qué, y en seguida esa sensación de apartarme. Me corrí, me parece, y guardé la foto. Era que quería salirme de aquella vez. Fui a la cama, Marlene dormía. Miré el reloj: doce menos veinte. Entonces empezó a llorarme la memoria sin ninguna explicación, por cuenta de ella, y yo empecé a ver, justo al lado del cofre, la figura de una familia que no se rendía. Intenté darme vuelta, pero no pude. Allí estaba, un espacio transparente buscando siluetas. No era un sueño, había eso junto a la cómoda y al cofre. Estaba de pie en un contorno. El tiempo debe ser un calco, en simulcop, ¿te acordás? Así me calcaban, desde el simulcop que una vez yo había prestado y que alguien me había roto. Sentí parto, pero no miedo. Digo parto porque es una palabra que no tengo. La familia que no se rinde me miraba desde la claridad de aquellos días, quieta, como parada sobre una sonrisa. Sacudí a Marlene y la escena avanzó. Por un instante pude ver el adentro: lo que vi fue un suicidio con versión de criaturita. En ese momento Marlene tiró de las sábanas y murmuró algo que no alcanzó a salir en la foto.

Para escribir novelas, una mujer debe disponer de dinero y de un cuarto propio.

Virginia Woolf

Capítulo II

CALLE 6 ENTRE 47 Y 48 - LA PLATA