

Correr la voz

¿Cuáles serán nuestros secretos, los rumores que acuñamos a instancias de la prudencia, y que echamos a rodar con ese instinto neurótico consignado como una fe? La fe que no se televisa no es fe: es murmullo, castañeteo entre dientes y muelas, secreto a voces de un festín minoritario.

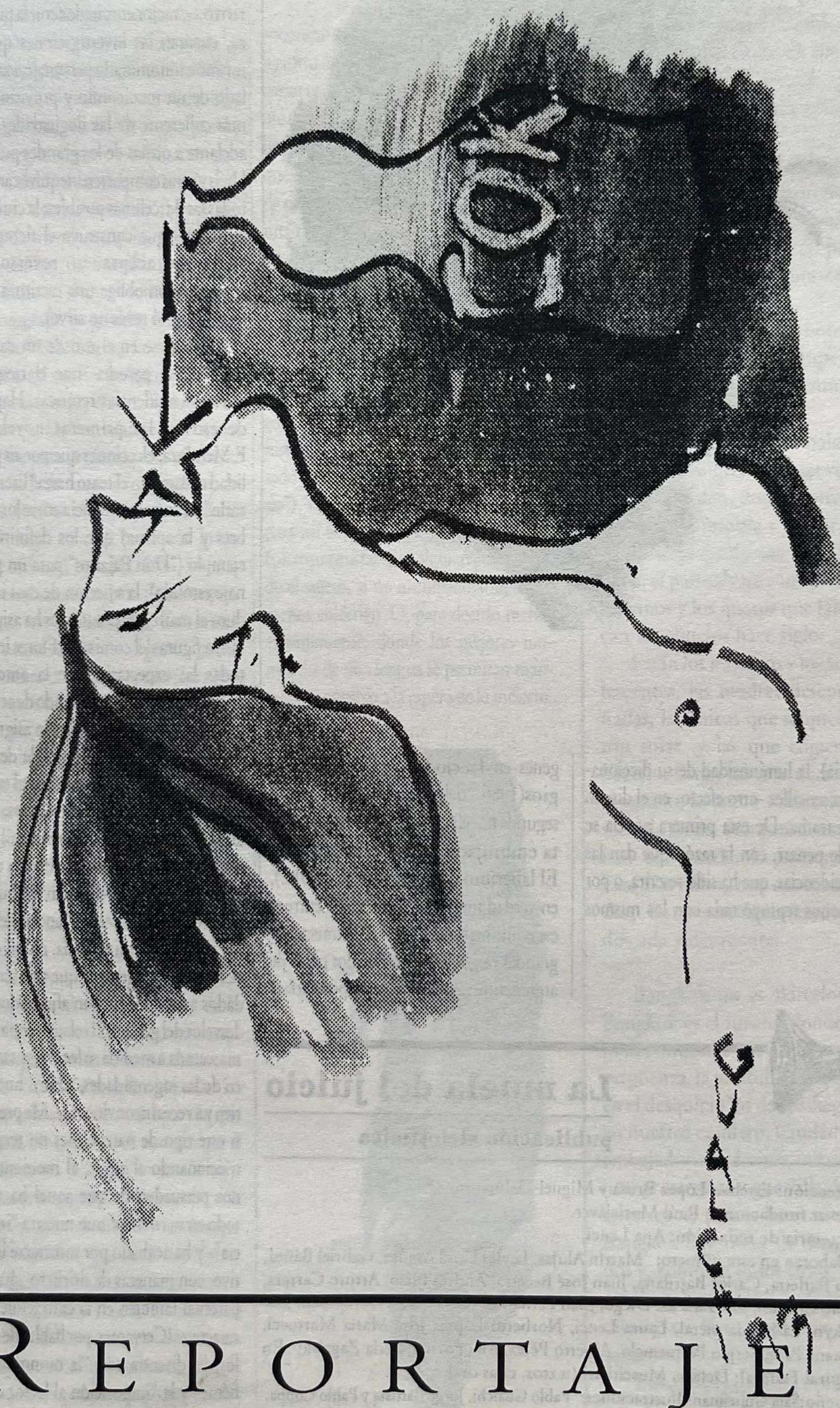
Corremos de lugar la voz, en verdad se corre sola, (y no es tan española como para onanizarse), se deja escuchar de la forma que puede, va mutando por la ligereza de sus quehaceres poco industrializados. No es una joyita, es una carrera en el vacío (no muy vertiginoso, por cierto), en ese pozo de charlas del que surge cada revista. Se corrió...y bueno; se seguirá corriendo, sin argumento clandestino pero con el estilo, el tinte amateur de nuestro linaje: corremos la voz porque siempre se nos va un paso, una tarea de cómodos convencidos de que capturar el juicio sería malgastarse en rigores que nos dejarían con la lengua afuera.

La muela del juicio

Año VIII

Nº 4, octubre-diciembre 1993

\$ 3,50



REPORTAJES

MATILDE SÁNCHEZ - LEÓNIDAS LAMBORGHINI

LECTURAS Y
PANFLETOS SOBRE

Eduardo Mendoza
John Berger
Daniel Guebel
Gonzalo Contreras
Vázquez Montalbán

Gabriel
Báñez,
marinero

El pedo sigue
convocando

Metaleros
de Andorra

POESÍA

Arturo
Carrera
Bisso
Páez
Chacón
Porrúa
Battilana

Bufones
literarios

Moriajáver:
un relato
grecolatino

LAS NOVELAS DE EDUARDO MENDOZA

Los dominios ciertos del fabulador

por Esteban López Brusa

El mote de "rara avis" parece conservar una terca excelencia en la física de flotaciones y hundimientos de las jergas culturales. Ignoro cuál es la variedad de la novela contemporánea española como para atribuir a Eduardo Mendoza esa distinción, pero bien justificaría ese mote para nuestra sensibilidad lectora el modo en que el escritor catalán se entiende con los programas más clásicos de la novela. Más que un memorador del siglo pasado los libros de Mendoza apuntan un espía en el SXX: su literatura le guarda a los patrones del género -y ahora pensemos en Balzac y Stendhal- aquella lealtad que sólo provocan las identificaciones.

Cada género en la literatura da lugar a una serie tal vez no muy numerosa de verosímiles que lo aggiornan y secularizan. Son formas con estatutos muy fuertes, cuyo primer sentido es solventar una pertenencia. Recurrir a un verosímil consagrado -y, se sabe, sólo consagra la tradición- tiene algo de desafío, de reto (no de quijotada, categoría no muy literaria): el lector conoce, quizás hasta el hartazgo, los tránsitos internos que cruzan el texto; satisfacer al lector importará reconvenir los pactos en función de este supuesto. Quere-mos gustar de aquellos relatos donde olvidamos los guiños a partir de los cuales una sucesión de leyes más o menos secretas se hunden en la realza de la verosimilitud. (Mendoza, a veces, sabe cómo).

Los inicios de Eduardo Mendoza no podrían haber sido más auspiciosos: **La verdad del caso Savolta** (1975) fue uno de los principales éxitos editoriales en la España de los setenta. Allí se apuntan, si bien por momentos con alguna endebles en la convicción narrativa, los aspectos que fermentan su prosa: la confianza sintáctica (la confianza sería, más bien, un efecto; digamos, su

pericia), la luminosidad de su diccionario, la sencillez -otro efecto- en el diseño de la trama. De esta primera novela se puede pensar, con la razón que dan las coincidencias, que ha sido rescrita, o por lo menos re proyectada con los mismos

genes en **La ciudad de los prodigios** (1986), del mismo modo en que su segunda novela, **El misterio de la cripta embrujada** (1978) halla su doble en **El laberinto de las aceitunas** (1982), en verdad mucho más parecidas entre sí estas últimas que las dos primeras. A grandes rasgos se trataría de dos pares de argumentos: al primero correspondería el

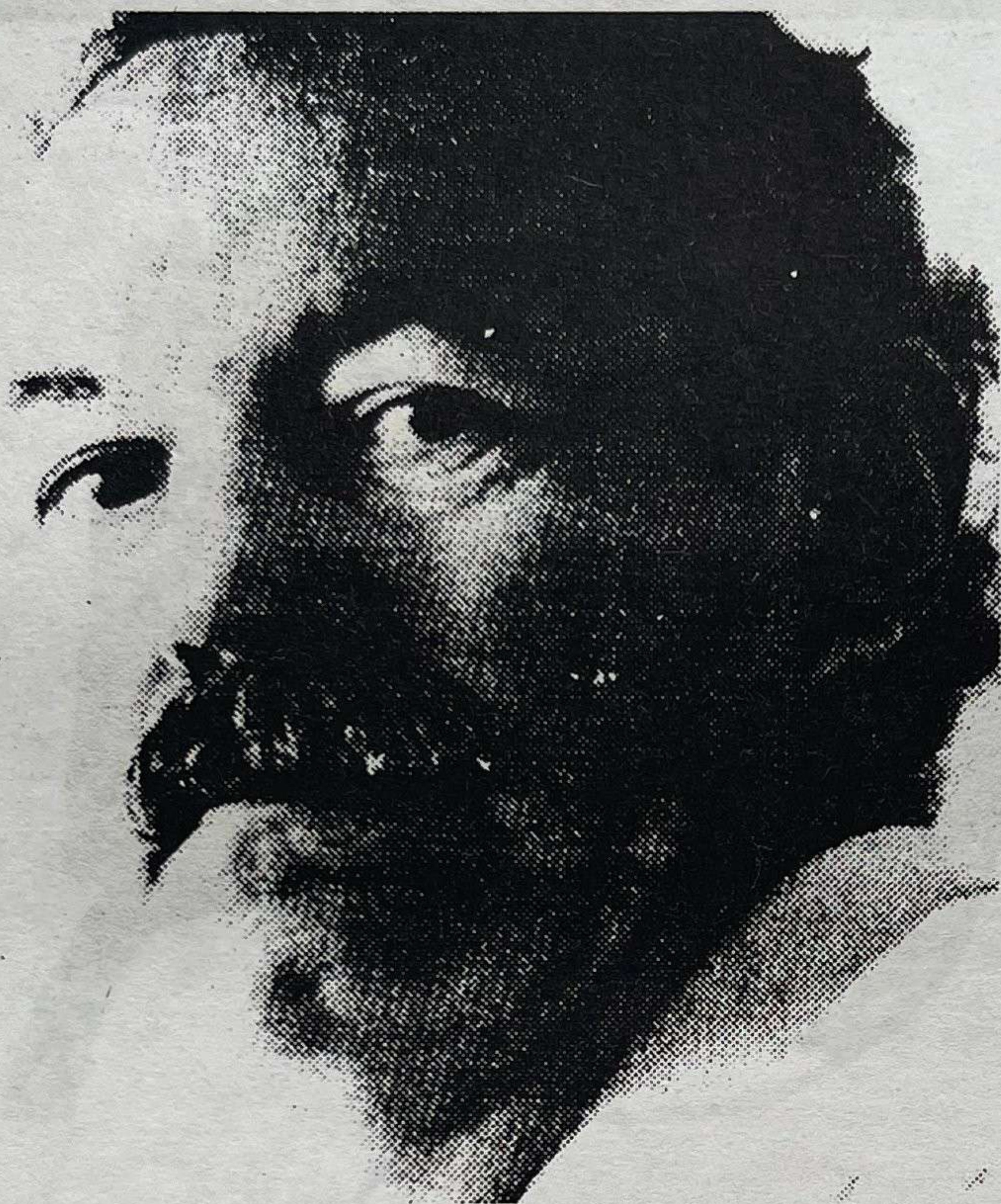
ascenso y caída de un don nadie por la espiral social; **El misterio...** y **El laberinto...**, mejor entonados con la picaresca, cuentan las investigaciones que un mismo e innominado personaje, extrapolado de un manicomio y provisto de la más coherente de las ilogicidades, lleva adelante a orillas de los grandes poderes. Unas y otras comparten inequívocamente todas las Barcelonas posibles: la ciudad es la materia que construye el tiempo (la expresión acepta su reverso); la ambientación obliga una escritura (es al revés, pero al revés no sirve).

Alinearse en el uso de un canon -inclusive su parodia- trae el riesgo de ciertas menudencias retóricas. Hay algo de eso en las primeras novelas de E. Mendoza, elecciones que por su puerilidad constriñen el texto hasta "literaturizarlo": la correspondencia entre los nombres y la aptitud que los definiría por ejemplo ("Don Pajarito" para un personaje estólido), la sujeción de esos individuos al matiz que el autor les ha asignado (así, la figura del comisario Flores incluye todas las expectativas de la autoridad arrogante y sumisa, en un todo de acuerdo al rol que la vertical social le asigna), el desenlace por demás previsible de algunos acontecimientos, acercan tal vez demasiado la obra a los estereotipos, cuyos lazos filiales son los del verosímil de la picaresca -en parodia de la novela negra- en aquellas novelas del alienado puesto a detective, y la plataforma francesa decimonónica, algo criminalizada, eso sí, en **La verdad...** Lo cierto es que con seres tan dados a la tipología, tan afianzados a los desvelos del género, el relato tiene algo de mascarada a medida se lee el uso sardónico de las ingenuidades, a ratos humorístico y a veces inconvincente. Me pregunto si este tipo de narraciones no terminan traicionando al autor, al momento que nos persuaden de que aquel ha tenido todo en sus manos -aun nuestra "inocencia" - y ha acabado por mostrarse indicativo, con maneras de titiritero -hay algo paternal también en la castración de los caracteres (Cervantes, por hablar de modelos, ya disenta con "la monotonía del héroe" y la "imposición al lector de una sentencia definitiva sobre el mundo" que veía en el género picaresco).

Como si Mendoza fuera sólo eso.

Con **La ciudad de los prodigios**, la mejor de sus novelas por lo menos hasta su aparición, la aventura narrativa hace pie por sí sola (quiero decir, si hay huellas genéricas no se roban el dibujo formal). Se podrá decir que el escritor catalán introduce en la península ibérica el "modelo" García Márquez, a quien no se cansa de elogiar, y que a veinte años del agraciado boom su proyecto narrativo resulta pomposo y altisonante (¿no es ese el diagnóstico que hacemos de nuestros próceres?; es que las escrituras también se ponen viejas). Para colmo la novela tampoco escapa a las caricaturas ni al fetichismo axiológico -todavía la noción de "poder" es valorativa, bursátil. Pero uno no sabe si es ese dominio "fabuloso" de la lengua que sugiere indispensable cada una de las palabras y de floreo cervantino la sintaxis, o por una sabiduría narrativa que se pone a la altura de sus intenciones -desmesuradas- provocando un placer metonímico como pocos, la lectura de sus novelas ve embaldado el deseo del lector -el mío por lo menos- y logran el efecto de las buenas literaturas: allí está el placer, la dichosa errancia que acompaña la felicidad del escritor disfrutando espacio a espacio lo que está escribiendo (más comúnmente: el deseo de su deseo).

La tarea de **La ciudad...** no parece fácil. Consiste en rescribir la historia de Barcelona entre, aproximadamente, 1887 y 1930. Para eso ensaya la vida pública y privada de Onofre Bouvila, quien de la mayor miseria llega a ser uno de los hombres más poderosos del mundo (dijimos que las intenciones eran desmesuradas); primero encima, luego alrededor, y después abajo de Bouvila ruedan cuarenta años de Barcelona: la historia por escribir. En el gesto de envalentonarse con un período histórico de un lugar geográfico determinado está la certeza de otro verosímil, el discurso histórico. Cuya restricción más importante es, curiosamente, la enunciacón de la "verdad" (eso es la Historia). Toda la primera literatura de E. Mendoza trabaja ocultándola, situándose en las antípodas formales de este verosímil: el caso Savolta sólo nos asegura, en su irresolución, que la verdad de los hechos será por siempre inaccesible; el misterio de la cripta y el del laberinto son aún más escépticos en tanto que el traque-teo formal, fenomenal, del protagonista, se detiene exactamente en ese punto donde la verdad, "lo verdadero" de la (H)istoria, deja de ser una hipótesis: el poder -visto, es cierto como una "entidad" - se reserva para sí el sentido de los hechos. Como si el carácter ficticio de lo literario se permitiera apenas entre-ver la realidad de las cosas. Este pesimismo histórico (Mendoza se ha revelado una y otra vez seducido en su



Año VIII, n° 4, octubre-diciembre 1993

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

Dirección: Esteban López Brusa y Miguel Dalmaroni.

Asesor fundacional: Raúl Moriajéver.

Secretaría de redacción: Ana Lenci.

Colaboran en este número: Martín Alujas, Layles Land Araújo, Gabriel Báñez, Ana Barletta, Carlos Battilana, Juan José Becerra, Andrés Bisso, Arturo Carrera, Pablo Chacón, José Luis De Diego, Juan Fernando García, Sara Guitelman, José Ioskyn, La banda metal, Laura Lenci, Norberto López, José María Martocci, Roxana Páez, Sergio Pastormelo, Alberto Pérez, Ana Porrúa, Perla Zagalsky. En Capital Federal: Delfina Muschietti (textos, citas orales, etc.).

Diseño: Sara Guitelman. Ilustraciones: Pablo Gualchi, Jorge Battista y Pablo Coppa.

Distribución: Trapacs. En La Plata, tel. 24-9139.

La muela del juicio

publicación ciclotímica

recimientos, crónicas, irrupción de figuras históricas, documentos, no sean verdaderos sino ciertos; es el cielo de un escritor clásico.

La ciudad de los prodigios, cuyo cordón umbilical bien podría ser la Macondo americana -y su literatura catalogarse como "historicismo mágico"-, administra su verosimilitud por encima del canon realista y del registro de la Historia. Meterse con una evolución histórica de cuarenta años obliga a cierta evaluación trascendente: no hay proyecto literario de esa envergadura que no "cotice" a su autor. Pero así también enormes son las posibilidades de resbalar hacia el esperpento. Sin embargo nada lleva a pensar en esta novela que la opción de ambientarle un sentido a la realidad quede escamoteada; muy por el contrario, la escritura de Mendoza, aquí más avezada, miniaturiza a tal grado sus materiales que la verosimilitud construida llega al punto de desintegrar el patrón totalizante que amagaba desde el modelo del SXIX. Escribir un "cuento atrasado" baraja ese saber, toda vez que se expone exhibiendo aquella estirpe (la linealidad; su entonación distante, el diseño formal, etc) que han consagrado las grandes narraciones.

Y hay maestría en la escritura de Mendoza, así como en algunas zonas de su literatura hay pesares. Recuerdo la noche en que Delfina aparece en el cuarto de Onofre para proferirle una amenaza, acompañada de su temible gato, llamado casualmente Belcebú, quien rápidamente gana un lugar sobre el pecho del joven Onofre afilando las uñas. Uno desearía que se le hubiesen olvidado algunos ripios a la escena (tantas veces vista). Sin embargo esa puerilidad se ve aligerada por la desenvoltura del lenguaje, que logra poner en crisis el rechazo por lo conocido, significado, previsto, hasta desplazar la realidad del cliché a un plano subsidiario: la literatura como palabras que tintinean en placer antes de pasar al olvido, los consiguientes descuidos del lector que bajó la guardia y adhiere a la lengua, su lengua, la política baja de su deseo.

Tal vez debamos hacer referencia a una cuestión equívoca en el consenso crítico de Mendoza. Los campos de producción cultural, en este caso el de la crítica literaria, son máquinas expectantes que organizan sus cultos muchas veces sólo de acuerdo a miradas internas: las lecturas se instrumentan en base a lo que necesitan. No quiero decir con esto que el mecanismo sea deliberadamente antojadizo (no creo que este artículo evite esos encierros), así como difícil es suponer que el lugar asignado a un escritor en el diseño de una literatura no lo sea. Me parece que Eduardo Mendoza trajo alivio a la mala conciencia de la crítica española, que vio cómo durante los últimos treinta años los virreynatos americanos le desplazaban la ganancia literaria. La obra de Mendoza tranquiliza a la crítica porque le permite

anarquismo) sobredimensionaba la "verdad" al punto de vigilarla y evitarle cualquier otra forma que no fuese la sugerencia o la sospecha. Hay un "afuera" inmaterial y todopoderoso que acaso no sea algo distinto a una imposibilidad. Pero al rescribir una historia que compromete cuarenta años de una ciudad, Mendoza modifica la estrategia: ahora nada puede quedar excluido. La ficción empieza a afirmarse.

Si sirven como preceptiva, "... en realidad las cosas que cuento no son tan disparatadas. Yo soy un voraz lector de historia, y doy fe de que la historia es así de disparatada",

las palabras de Mendoza anuncian la calidad formal de un discurso, y un modo de leerle la "verdad". El gesto fuertemente literario del escritor barcelonés consiste en hacer conocer con mano de cronista que los prodigios referidos son un cuento, el cuento donde la historia se embrutece. Que parodie el relato histórico es, creo yo, una decisión apenas de aspecto; tal vez a ella se acomoda mejor que a ninguna otra el uso del humor como llave de inteligencia textual. Se puede vincular este espíritu satírico de Mendoza a sus resabios picarescos; aun así, entronizado como está en la mirada que elabora esa escritura, la presencia del humor evidencia el modo más atinado de leer la Historia. No es el único, sino aquel que garantiza la disolución de la verdad. De allí que la profusión de acon-

Eduardo Mendoza
La ciudad de los prodigios



encontrar el nombre propio a escrituras legitimadas ya históricamente, algo así como un novel a la manera del Nobel. Se me ocurre que en ese entusiasmo se atribuyeron al novelista catalán beneficios que su literatura apenas sugiere; la epicidad de sus novelas, por caso, tiene en la crítica una reputación religiosa: todos la profesan aunque casi nadie la ha visto (por lo menos no la describen). Lo confuso es la ecuación que suma el ritmo aventurero de los personajes de Mendoza a la pintura de todos los escenarios de la ciudad (a este efecto se jerarquizan los sordidos), para concluir en el carácter heroico del protagonista (el mismo Mendoza parece embelesado por el esquema "solo contra el mundo"). Va a gusto del consumidor. Guardo para mí el placer de disfrutar el hechizo épico que me fabulan algunas gestas donde el sujeto, si no multitudinario, sea al menos colectivo. O, para decirlo menos ausentemente, donde los mejores momentos de una lengua se permitan mantener su compás a la espera de lo incierto.



Pájaros de vuelo bajo

por José María Martocci

Manuel Vázquez Montalbán, Los pájaros de Bangkok, Buenos Aires, Planeta, 1988.

Hay en el origen de esta historia una mujer asesinada, rubia y esquiva como en el mejor de los sueños. Carvalho, que es un soñador, la busca sabiendo que ya es tarde.

En el origen está el matador, otra mujer, igual de misteriosa pero desesperada, que Carvalho evita porque es igual a él, porque le teme, porque conoce el futuro.

En el origen hay una botella de champagne que se rompe en la cabeza de la rubia. Una muerte exquisita, merecida.

En el origen está el balcón donde Carvalho y Biscuter vigilan el desorden, donde conversan. Está la rambla y el mar, la gente arrastrando sus días. España, el país salvaje y moderno, los vinos y los quesos que fabrican los abuelos hace siglos.

Están los mocosos y los adolescentes, las madres desengañadas, las chicas que se quedaron solas, y las que eligieron hacerlo. Están los días de abril, el verano, la arena y los toldos sobre la arena, donde todos sueñan con perder la inocencia. Está Carvalho, con sus recuerdos, Barcelona insinuándose, deseada y decadente.

Bangkok no es Barcelona. Bangkok es el futuro, donde el poder muestra sus pechos sin vergüenza, la posibilidad de que en el desquicio los dados caigan en nuestro casillero. Ciudad de embajadores, ejércitos, invasiones, prostitutas y guerrilla, hoteles caros, piezas baratas. En Bangkok hay miles de ofendidos y, como en todos lados, un canalla gobernando. Ciudad que merece ser vista y para eso, ya sabemos, está Carvalho.

Bangkok es oriente, y oriente

es el azar y la conciencia de la fatalidad. En ese laberinto se ha perdido otra mujer, como si uno se pasara la vida detrás de ellas, piensa el portugués, firme y desencantado como un palo borracho.

Hay un pez en el mar del este que se muestra siempre en el mismo lugar. Carvalho lo observa desde la punta del bote, verde y luminoso, suspendido en el aire. De qué tamaño, preguntará Biscuter.

Terrenal, sedentario a pesar de sus viajes, lo inquieta el dinero pero no lo suficiente como para conseguirlo. Atento a los sabores menores y al placer que el paladar le devuelve, Carvalho, que es un soñador, es sobre todo un tipo cansado. Sabe hacer tiempo que el melón no tiene hueso y que la nostalgia no es un buen lugar.

En el origen, en verdad, no hay nada. Que el portugués prepare la cena mezclando todas las especias. La invitación es a los amigos y a los que pasan por la puerta. Una larga sobremesa, y mientras desciende el perfume de los fresnos esperemos que la noche se abra y que el mundo ruede. Miremos todo a baja altura como aquellos oscuros pájaros de Bangkok.



LOS RELATOS FUERTES DE BERGER

Contra la mano dura del pensamiento chirle

por Miguel Dalmaroni



¿Cómo se lee desde acá Lila y Flag, el último libro de la trilogía "Desus fatigas" de John Berger?

Sobre todo para nosotros (aunque es probable que no sólo para nosotros) Lila y Flag no es el mejor relato de Berger (es el único de los tres libros en que la traducción de Pilar Vázquez se entorpece en algunos bordes peninsulares, costumbristas o insoportables), porque ingresa a (¿o intenta vérselas de otro modo con, de modo que sale de?) un espacio tipificado por la peor literatura de izquierda: el cuartel urbano del barrio de clase, la imaginaria piadosa de la revolución industrial. Para repetirlo con Lamborghini, contar en serio las desgracias proletarias obliga a tirar albañiles de los andamios, a llorar las manos callosas del desocupado que ya no

puede traer pan crocante a la mesa del hogar obrero, a descuartizar prostitutas hijas o nietas de otrora sufridas campesinas. El efecto De La Cárcova ("Sin trabajo") es el reverso del efecto Delacroix ("La libertad guiando al pueblo"), las dos caras de la misma ideología plañidera o tremendista, que se encerró entre los límites pedagógicos de la tragedia o de la épica, géneros que los canónigos levantan, hieratizan y usan para multiplicar su veneración vertical por la verdad. Resuenan, en enésima versión, La Marsellesa, la Obertura de 1812 de Tchaikovsky, Vangelis (con perdón), musicalizando al Colón heroico de Ridley Scott, la moral mersa e impostada del peor Kurosawa (casi todo él); o una marcha fúnebre de hospital público, un tango de Eladia Blázquez saliendo del taller textil, que a Goyeneche le costaría articular pero que arroba al Sábado eterno

en quien la tele supo ver, prefigurada, su propia verba (y no viceversa; en fin, la misma estética mercantil y facilonga que supura su propia saturación en el hiperrealismo noticieril de los seriales televisivos serios, "comprometidos", que han abandonado con alivio cualquier ética de la invención para abreviar, frenéticos, en el imperio del "crudo testimonio").

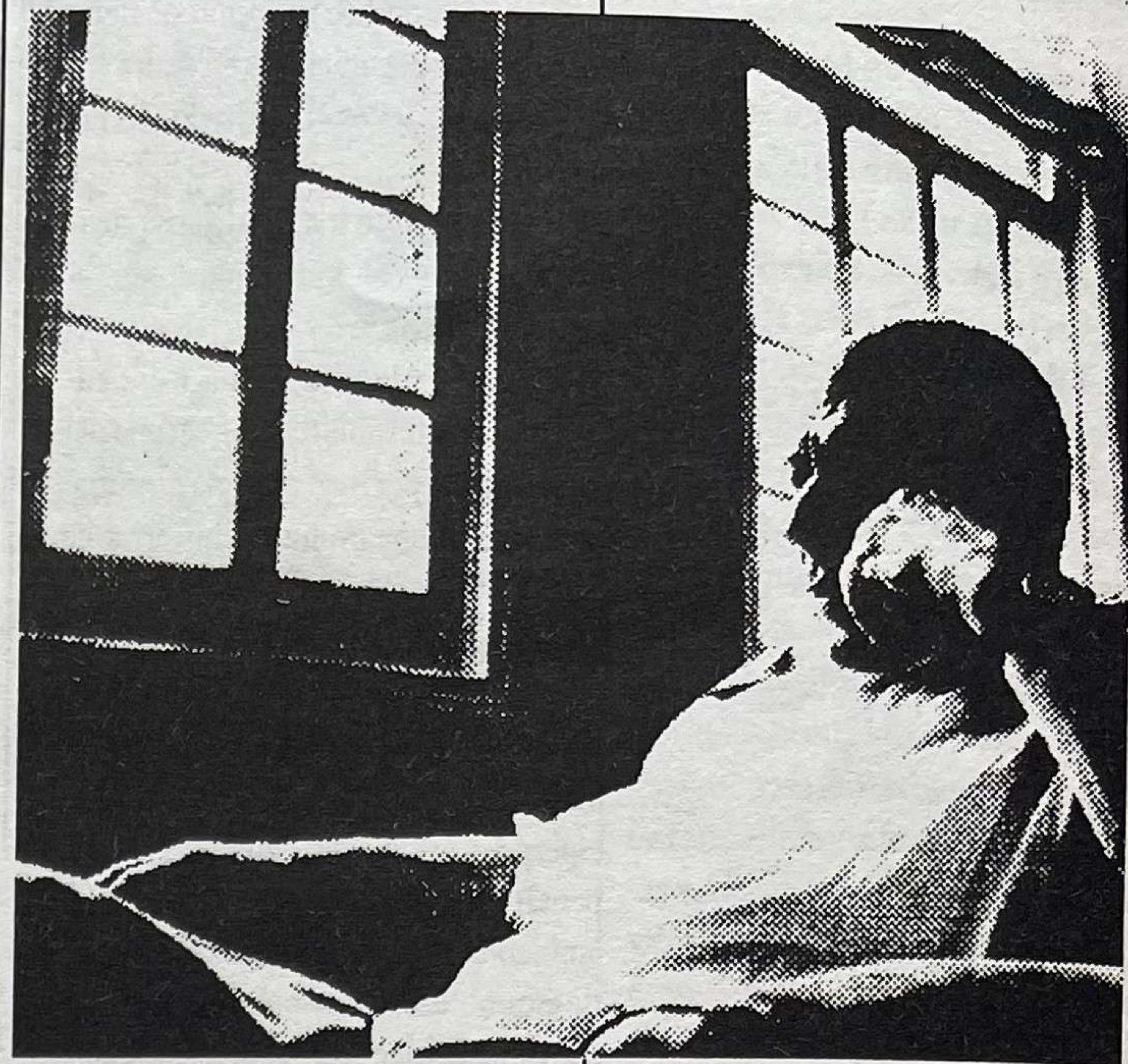
¿Se trata de una tradición polémica que entorpece nuestro modo de leer, o hay en el libro una apuesta temeraria? ¿Cómo sale Berger de esa batalla por una nueva poética de realismo social? El abandono del relato breve por la novela es un dato fuerte, pero no lo es menos que use una forma plural y proliferante del género, una especie de Manhatan Transfer un poco más controlada, o mejor: una traducción o pasaje desde la mirada crítica sobre la pintura -que Berger ha ejercido con élan literario- a la concatenación narrativa de cuadros de un mundo posible. En esa lógica, el último capítulo de Lila y Flag, como las últimas páginas de "Las tres vidas de Lucie Cabrol" (la Cocadrille, en Puerca tierra) desintegran a la vez el interdicto del naturalismo pedagógico y el pudor sacro de las estéticas de la negatividad: narran la felicidad fuera del tiempo como el único gesto por el que la literatura se justifica, y reducen a patraña el que las consecuencias de ese atrevimiento puedan adoremecer, o sancionar el estatuto de la alienación (lo que postula una literatura semejante es justamente el efecto contrario). Por eso Lila y Flag se narra desde la voz casi puigiana de una anciana muerta, que habla desde el Paraíso.

Lo curioso es que Berger termina allí su trilogía porque ha traspuesto una frontera antes de la cual ya había podido escribir parte de la mejor narrativa de las últimas décadas (G, Puerca tierra, Una vez en Europa): el punto tensional más alto de ese nudo de contradicciones que llamamos modernidad. En ese hallazgo delicadísimo, Berger es la versión narrativa de dos escrituras que lo anuncian o lo preparan: la pasión histórica de

Marx y la lectura bejaminiana de los avatares de la experiencia (Peter Handke ha dicho con acierto que Walter Benjamin es el santo patrono de Berger, pero debió mencionar también algunos bordes fervorosos del Manifiesto, las metáforas más deslumbrantes de El Capital, las enigmáticas profecías históricas que El 18 de Brumario de Luis Bonaparte tienta bajo la forma de una teoría literaria). Por eso Berger es un escritor improbable, junto con unos pocos de sus contemporáneos.

Lo que interesa es que hay en Berger una escritura que pulveriza los inútiles denuestos de la militancia anti-realista, cuyo fantasma fatigoso Lila y Flag parece a punto de convocar, a pesar del mismo Berger, o a causa del escozor con que las heridas de viejas batallas todavía nos importunan por acá. Por eso, mientras casi todos sus libros ignoran por anticipado la insuficiencia de las poéticas logorreicas, de la ataraxia hiperliberal y de la diferrancia infinita y deificada, el último nos las devuelve, o por lo menos nos las hace resonar como estrategias (Lila y Flag no impide una lectura que provea nuevamente de argumentos a los discípulos de San Juan -me refiero sobre todo a los más repugnantes y patéticos, como Vattimmo, que promueven con mano dura la moral homogeneizante del pensamiento chirle, y ante quienes el Presidente de la Nación, de ser culto, seguramente sonreiría sa-

tisfecho sacerdotes fundamentalistas del Verbo que Trotsky quiso ridiculizar mucho antes que se acorazaran tras la mónada autoritaria de un deseo del cuerpo supuestamente puro, raso, inapelable, torpemente combinado con un democratismo nohaganolas, vacuno y fatalista). Mientras los estúpidos repiten que Dios ha muerto y que nos arreglemos como estamos, y los ventajeros estatales lo disfrazan con el aburrimiento holográfico de una vuelta al hogar en perfecto orden cerrado (en la casita de los viejos la literatura siempre ocupa un anaquel de biblioteca), Berger lo reemplaza por un ardor demasiado vivo, para que que-me: la sensualidad hiriente de los cuerpos históricos en G (una novela paradigmática precisamente porque narra la historia de los cuerpos y/entre el cuerpo de la historia), el sexo animal de Puerca tierra, escrito desde una relectura antiheideggeriana de Heidegger -de sus preguntas y de su tono-, para que la humanidad de la naturaleza de-vele que es apenas un fogonazo efímero -el arte- que interrumpe el continuo de la hostilidad imperturbable del mundo. Allí hay una intervención inesperada en la tópica existencialista, que nada tiene que ver con lo Bello porque desmiente cualquier ubi sunt, cualquier regreso mistificado a las raíces (tal vez esté allí la clave: el

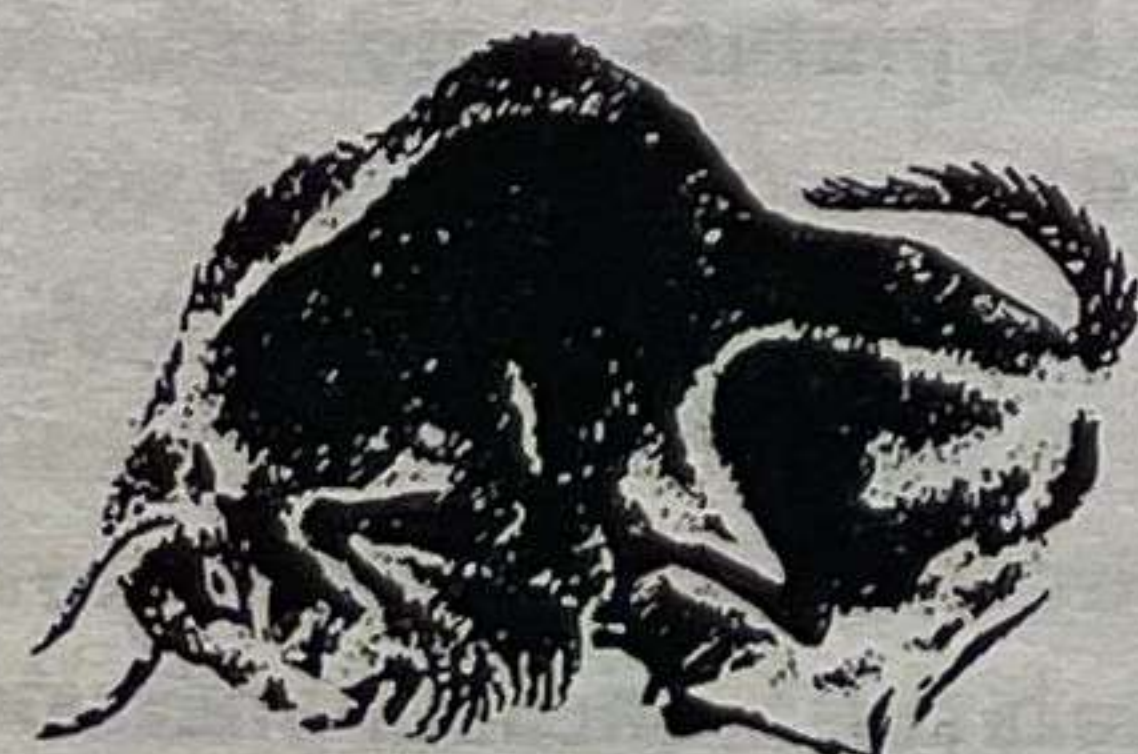


realismo social o político, la recuperación de un relato de la experiencia, es posible para una literatura que haya sabido aplastar todas las formas de la ilusión romantiforme, de esa imbecilidad contagiosa que sólo logran los apóstoles furibundos de la restauración, se disfracen de lo que se disfracen).

Los mejores relatos de Berger, así, resucitan las pesadillas de Occidente con una eficacia difícil de empujar: narran lo real contra lo real después del fracaso de las vanguardias, logran una trama inesperada de palabras de la que no se puede escapar, reinventan la sólida necesidad de las historias fuertes porque el lenguaje ha sido sorprendido en sus flaquezas, y ha dejado reemerger al subestimado poder del tiempo-en-que-las-cosas-pasan: "Si se pudiera dar un nombre a todo lo que sucede, sobrarían las historias. Tal y como son aquí las cosas, la vida suele superar a nuestro vocabulario. Falta una palabra, y entonces hay que relatar una historia". Y las historias de G, de Puerca tierra, desmienten la sobreabundancia post-adánica de una economía omnipresente que enarbola como un triunfo su pestilente advertencia de centinela: "Literatura, pide tu último deseo".

Berger es marxista, y el dato es relevante porque, en términos estéticos -es decir, quiméricos, virtuales, contrafacticos- es como si no lo fuera, como si lo fuera antes que nada o que nadie (digamos, antes de que Marx hubiera leído a Balzac).

En los relatos de John Berger está, por fin, esa literatura que el genio de Lukács siquiera pudo soñar.



Berger en español:

- Modos de ver, Barcelona, G. Gili, 1980 (ensayos, agotado?).
- G, Buenos Aires, Sudamericana, 1974 (novela, agotado).
- El sentido de la vista, Madrid, Alianza, 1985 (ensayos y relatos).
- Mirar, Barcelona, Blume (agotado).
- "De sus fatigas": Puerca tierra, Una vez en Europa, Lila y Flag, Madrid, Alfaguara, 1989, 1992 y 1993 (relatos).
- "El hombre de las greñas", en Ajoblanco, n° 40, febrero de 1992, Barcelona (ensayo).
- "John Berger" (reportaje, por J. Méndez), en Ajoblanco, n° 42, mayo-junio 1992, Barcelona.
- "La pantalla celeste. Siempre que decimos adiós", en La caja, n° 3, abril-mayo 1993, Buenos Aires (ensayo).

CIENCIA

La muela lo vaticinó

Decíamos en nuestro número anterior: "¿Perón tuvo una hija? ¿Fue monja la hija de Perón?" En fin...¿el ácido desoxiribonucleico nos dará definitivamente la razón?



Oxigênio

Cientistas americanos descubrieron que el gas es importantísimo para la erección masculina. Normalmente, cuando un hombre recibe estímulo sexual, las células de los nervios y los vasos del pene sintetizan el óxido.

Itamar Franco



R.I.P.

Mario Arteka (la vergüenza de haber sido

Se ha ido. Con el hedor amargo, casi rancio, de lo que no ha de volver. Lector indescifrable y escondedor, ceñudo, el gracejo molesto de su erre velar es apenas un recuerdo opaco y gutural. Perdido en vértigos desbalanceados que nunca supo conseguir, acaso sólo Gómez y Moriajaver gozaron alguna primicia de su erótica ambigua y cicatera.

¿Qué se pierde, pues, en la tradición irredimible de su paso magro? Apenas algún conato conjetural de novela dudosa, el mito de un lírico sucio, interesadamente alimentado por amigos de pluma fácil y suplemento dominical. Apenas la memoria pueril del escarceo equívoco: una mano pequeña y titubeante, más bien tibia que ardorosa -palimpsesto de sórdidos sudores- sobre la tan turbada propia pluma.

Estuvo entre nosotros. Las lágrimas escasas se han secado hace tiempo entre los pliegues amarronados de sus versos, que escamoteaba con sospechosa mezquindad. Quiso usarlos, en una pantomima torpe de traición inadvertida, para alejarse de las caries vernáculas rumbo a las luces de la metrópoli, pero con una minusvalía ferroviaria que no lo dejó ir muy lejos: su rúbrica quedó varada en una vía media, sobre cuyas playas que otrora poblara el indio kilme, ramal cerrado de las glorias pampas-

vino a naufragar, ante la bovina preplejidad que el esperpento depa-raba a los domingueros veraneantes que las páginas de B. Kordon habían dejado escapar por allí.

Cultivó, como se sabe, una afición morbosa por los batracios, y su paso por el equipo de baloncesto de la Universidad lo marcó para siempre con desgarros indelebles y vergonzantes memorias de vestuarios sodomitas. Con estupor plañidero y oscuro, compuso un lamento del vencido a la estatuaría leninista destronada. Vivió confundido en su propia engañifa: la complacencia pedestre de una diplomacia rastrera, de efeméride, organizó su menudo comercio con el mundo y lo excluyó para siempre de cualquier historia de la indecencia humana. Supo, eso sí, titular con acierto. Manejó una sutil ironía en la delectación morosa de ese repertorio de guiños de capilla al que sólo acceden unos pocos iniciados y pacientes lectores o escuchas: "Méndez", "primer mundo", "Turco", "remate del patrimonio nacional", o el aún más arcano "sur más sur" (los trovadores populares supieron de su verba inflamada en esos menesteres de la oralidad).

Estuvo entre nosotros. Dejó yeguas de la noche que hace rato exhudaron. Un recuerdo flaco, insuficiente y casi ya perdido entre las hojas de la próxima sudestada. Nada.

CUANDO SE CANSE DE LEER, ENTRE A

EL ALEPH Y EMPIECE DE NUEVO

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



Maurice Nadeau
Historia del
Surrealismo \$ 18

Cornelius
Castoriadis
El mundo
fragmentado \$ 15



REPORTAJE A MATILDE SÁNCHEZ

TRAS "LAS HUELLAS DE LO REAL" "No me interesa que la política sea bella"

por Ana Lenci, Esteban López Brusa y Miguel Dalmaroni

Otoño de 1993. La cita fue, a falta de un lugar mejor, en el hall del gran diario argentino. A simple vista, Matilde Sánchez es rubia; y, como se verá, tiene el no fácil. Nosotros, en cambio, nos parapetamos detrás de una negra que disuelve un copioso y festivo disenso interno y algún que otro resbalón. Como quien no quiere la cosa, o todo lo contrario, La muela cultiva la hipocresía: ese antiguo homenaje del vicio a la virtud.

¿Pero, quién es esa chica? Matilde Sánchez nació en Buenos Aires en 1958; escribió una biografía de Hebe de Bonafini; Las reglas del secreto, estudio crítico de la obra de Silvina Ocampo; y dos novelas: La Ingratitud y El Dock, finalista del Premio Planeta de Novela 1992.

Una vez terminado El Dock, ¿cómo lees la novela, teniendo en cuenta el Premio Planeta, la edición y las críticas?

- Premio Planeta que no fue tal...

Pero en la tradición de la literatura argentina el premio es no ganar el premio ...

- Sí, eso me gustó, vos sabés. Eso me gustó.

Bueno, entonces cambió la lectura de El Dock, la mirada sobre la novela

- Sí, pero no lo leo, jamás leo lo que escribo. Me desembarazo totalmente. La mirada cambió; o

no cambió y lo que yo recojo es cierta lectura totalmente ajena, que no es completamente ajena, pero tampoco funciona. Por ejemplo, recojo que ésta es una novela sobre los años de violencia en la época de Alfonsín. Recibí un par de lecturas de esas, por lo menos en Página 12 lo leyeron así, y en La Maga, que como va atrás de Página 12, también lo leyeron así. A mí eso me resulta totalmente extraño. Cualquiera lo puede leer de cualquier

manera, no lo critico, no lo objeto, pero me parece que es hablar de otro libro.

Bueno, se supone que es el riesgo de escribir una novela realista, digamos, en estas épocas. Ninguno de nosotros la leyó de ese modo, pero desde el momento en el que usás un hecho político reconocible...

- Yo no diría que es una novela



realista, al menos realista en su totalidad... o si querés, no en el sentido que tiene el realismo en la Argentina, que es como muy cerrado me parece. Lo que yo recojo también- y que me llama la atención pero no es decabellado, está provocado- es que lectura se inclina por la primera o por la segunda parte: o sea aquel que valora la primera parte, que sí es realista, no le gusta la segunda. De repente me doy cuenta que hay dos estéticas que funcionan en el libro.

Nosotros discutimos mucho la cuestión del realismo; discutimos si ésta era una novela escrita contra la idea de historia, aunque disparada por un acontecimiento histórico. Es una apuesta fuerte, es inscribir la novela dentro de una tradición de la que vos parecés querer apartarte.

- El uso de la historia es anecdótico, en el sentido de anécdota, no de pasatista. Lo que a mí me interesaba de ese hecho histórico era ver cómo eso en un momento se plegaba y aparecía como una cosa íntima, no? Entonces yo no puedo trabajar con la historia. Por un lado me parece, cómo decirlo, que hay un montón de novelas que trabajan con la historia y que no terminan de convencerme. Hay otras que sí, Yo, El Supremo me parece extraordinaria; en La Ocasión de Saer hay un trabajo con la historia completamente libre, y sobre todo en El Entenado: ahí me parece totalmente productivo. Pero no sé si me interesa tanto la historia cuando está relacionada con la academia, no? No en esos casos.

¿La idea sería que la novela no se opone a la historia como categoría sino al género novela histórica, una especie de anti-novela histórica?

- Claro, el uso como género; no como material. Por ejemplo, en El Entenado Saer la toma como un material, pero no está en el género: no es El General en su laberinto, no es García Márquez.

Tampoco es Yourcenar. En la novela ni siquiera hay referencias geográficas; salvo el Uruguay que aparece como algo fuera del tiempo y del espacio.

- A mí, sabés, me pudren mucho los términos en los que se plantea la polémica sobre el realismo en la Argentina, y entonces creo que eso está en la novela. No

porque yo lo haya trabajado conscientemente, pero me produce mucho tedio pensar la polémica en términos de pintura o de reflejo; me parece antiguo incluso. Y me parece que no llevó a ningún lugar. Entonces una referencia inmediata es que no aparezca la ciudad como tal: sería como desnaturalizar. Lo del género histórico también se engancha con eso; pero también se engancha con algo que yo decía antes, que a mí me interesa conscientemente, que lo trabajé conscientemente, y es el momento en el que lo colectivo se transforma en individual. Un poco el movimiento inverso de lo que la historia hace todo el tiempo: convertir las vidas individuales en un proceso colectivo. Eso sí me parece, humildemente, una marca. Yo trabajé mucho tiempo con las cartas de Rosas desde el exilio, y eso me interesa.

La biografía de Hebe de Bonafini también está en ese rumbo.

No sé si esto se liga con el realismo, pero en algún momento vos no pensaste...

- Yo lo que digo es que cuando leo un libro y me parece bueno, el realismo no existe, deja de existir; hay otra cosa, que es diferente, no sé. Acá los realistas reivindican a los Estados Unidos, a la literatura norteamericana, y allá no existe esa polémica (si es un realista o no es un realista), ni si eso es bueno o es malo. Y en realidad es una categorización de una pelea está en otro lugar, que tiene que ver con el campo intelectual; con dónde trabaja Soriano, si querés.

Sería retomar una polémica previa al '76 con los debates de algunos escritores...

- A mí esa polémica no me interesa para nada. Por otro lado veo tipos que me parecen admirables y que trabajan con un realismo de espejo, por ejemplo Aira: hay partes de texto que son de un realismo objetivista, casi...

De pintura, como decías recién...

- ...de pintura; o Copi, un tipo como Copi. Está bien, se va, pero la palabra tiene una relación con el mundo inmediata; es de una inmediatez absoluta.





¿Y Arlt...?

- Bueno... Arlt. Me parece que es como otra cosa. Pienso más en términos de los últimos veinte años.

Se nos ocurría que el germen perdido de una poética del realismo distinta podía estar ahí.

- No. Yo pienso que tiene que ver con la lectura de Puig, el tipo que cierra esa polémica en la Argentina, y que incluso, de paso, cierra la polémica sobre el mercado: se termina el mercado para Puig. Se terminó la idea de escribir en contra o a favor. Puig es el final del concepto de vanguardia: ya no existe más la vanguardia. Ya no existe un mercado a qué oponerse, digamos, la lectura ya es otra cosa; la televisión pasó por encima de los libros. Me encanta Puig, pero tampoco vivo releándolo... no tengo un kiosco con Puig.

¿Quién te gusta de los escritores argentinos de ahora?

- Yo no leo demasiada literatura argentina. Me gustan algunas cosas; Fogwill mucho: leí la novela del caminante y me gustó muchísimo. Algunos textos de Aira- no lo leo todo porque él escribe más rápido de lo que uno puede leerlo -, El Bautismo me encantó; me gusta una cierta línea de textos de Aira, como te puedo decir, los textos que

tematizan más lo argentino: me gusta mucho La Liebre, El vestido rosa me encanta. Una novela china sí me gustó, pero por flaubertiano, por Bouvard y Pecouchet. De Saer me gustan mucho algunos textos, no todos, un poco como con Aira. No soy incondicional con ninguno de los dos. Me interesa Cheifec, me interesan los libros de Guebel, me interesa Alan Pauls, tengo cierto interés por la novela de Fresán (la que sale ahora). No sé qué más, es lo que leo básicamente.

¿Y poesía?

- No leo poesía. O leo algunas cosas que sé que me gustan mucho: los metafísicos ingleses, por ejemplo.

¿Leés inglés?

- Leo inglés y francés.

¿Y a Max Frish lo lees en alemán?

- Lo leo en todos los idiomas posibles, me encanta Max Frish, y es un tipo que acá ni se lee, es como un club de fans. Acá en la UBA nadie sabe quién es. Yo lo vi antes de morir en la tele en Alemania.

¿Mujeres?

- Mujeres.... no leo mujeres argentinas. Una que leí y que me encantó es Silvia Molloy, que tuvo una sintonía impresionante con La ingratitud; yo creo que tiene que

ver con lecturas en común. Me gusta mucho Marguerite Duras; me encanta Patricia Highsmith, me parece que es otro caso en el que el realismo, o sea la inmediatez entre la palabra y el mundo, es otra cosa; algunos de sus libros son lo más hijos de puta, en el mejor sentido, que he leído en mi vida. Para mí esa mujer es como la idea de un artista, no convencional si se quiere, porque es una autora de género, pero me parece extraordinario lo que ella hace. Mujeres... me gusta mucho Jane Bowles, una americana que es la mujer de Paul Bowles, y tiene una sola novela que se llama Dos damas muy serias. No me gusta Yourcenar, me parece patéticamente puesta en escena la debilidad de la mujer cuando escribe; escribe muy bien pero no me interesa su elección estética para nada.

¿En algún momento te planteaste seguir el desarrollo policial persecutorio de El Dock, que se insinúa y queda trunco?

- Me parece que lo policial funciona porque es una de las maneras en que funciona la ley en la historia: lo que persigue o lo que censura. Digamos el orden: hay que hacer papeles con un niño para salir del país. Es el mundo de Kafka, para decirlo de alguna manera sencilla y sintética. Es algo que me gusta, y que está muy marcado en la literatura argentina y en mi formación: el tema de la literatura y la ley, la gente con la que yo trabajé. Digamos, eso es algo que yo siempre busco como lectora: las marcas de la ley.

Por lo de la gauchesca, los grupos de estudio con Josefina Ludmer, todo eso...

- Claro, es ya como una manía personal, una deformación. Pero por otro lado escribí un relato que era relato paranoico, y que no terminé jamás, que se llamaba La vida de las hipótesis, y bueno era una persecución. Pero lo cierto es que siempre busco marcas de la ley.

Muchas experiencias de lectura tienden a engancharse con ese costado de la novela, la que no tiene resolución...

- ...la que defrauda siempre.

Sin embargo, hacia el final, el suspenso crece y produce una zozobra parecida al miedo de Poli

por la vida de Leo: parece inevitable la tragedia.

- Claro, una cosa más metafísica.

¿Esa sería la lectura que se dejó ganar por lo dominante?

- No. Yo creo que todo el tiempo está la amenaza. En algún momento yo pensé escribir un guión con esto, y el final de ese supuesto guión estaba dentro del género: un helicóptero aparecía en una ventana. Eso está todo el tiempo; incluso está la cosa persecutoria con la historia de El sacrificio.

Parece haber también una relación con Las hermanas alemanas.

- Ya me lo señalaron. Es una película que yo vi hace mucho tiempo, y me golpeó mucho en su momento, pero no hice la relación; por lo que me dijeron la anécdota es muy afín, por lo del hijo. Se ve que algo quedó.

Una de las cosas interesantes de la novela podría ser el uso de ciertos espacios narrativos previos, como por ejemplo el psicoanálisis.

- Estoy absolutamente peleada con el psicoanálisis.

De todas maneras, La Ingratitud es un relato en el que el psicoanálisis...

- Lo que pasa es que a mí me parece que de alguna manera -no quiero pensarlo en términos de generación sino de cultura- para un porteño el psicoanálisis es parte del vocabulario, de un lenguaje urbano que está tan marcado por el psicoanálisis que ya es como un prisma de la realidad, para lo mejor y para lo peor. No sé si para todos los casos, pero hay una cosa sedimentada del psicoanálisis en el lenguaje. Vos la ves mucho cuando hablás con otros latinoamericanos que no tienen ese registro, no existe. Yo pertenezco a esa generación que fue marcada por el psicoanálisis, sobre todo durante la dictadura, (ahora ya no hablamos de la novela) y me parece que el psicoanálisis convirtió en problemas familiares un problema de represión política que vivía la gente: la gente iba a un consultorio, se tiraba en un diván y, digamos, convertía en un problema familiar algo que no



lo era; quiero decir, la represión de los cuerpos era completamente vertical y venía del poder.

Se entiende esto? Esa es mi pelea. Yo siento que ahí la política se volvió privada de la peor manera.

Está bien, pero tenés que admitir que si para tu generación el psicoanálisis se convirtió en un sedimento que atraviesa el lenguaje, vos trabajás con ese material.

- No, porque yo no trabajo con eso; digamos es parte, está atravesando...

Mirá, porejemplo, este fragmento de La Ingratitud: "... te parece descabellado pensar que por medio de la risa y las lágrimas yo esté expulsando los últimos falsos seres que albergaba en mi interior..."

- Eso es psicoanalítico porque es Nietzsche, y Nietzsche estaba muy cerca de Freud, entonces son como trasvasamientos que tienen que ver con, digamos, otro lugar. Ahora que vos lo decís, recuerdo haber leído en alguna biografía o en algún lugar, no te puedo citar... si en las memorias de Lou Andreas Salomé o dónde, que Nietzsche iba y le decía a Lou Andreas Salomé que no quería conocer a Freud porque escribían lo mismo, o una cosa así. Tiene muchísimo que ver Nietzsche con Freud, si lo pensás. Yo ahí concretamente trabajaba con cartas de Nietzsche durante la locura, cartas que escribe estando ya muy enfermo, muy cerca de la muerte; por eso creo que es psicoanalítico porque es nietzscheano. Yo estoy absolutamente peleada con el psicoanálisis.

No se trata de moldear las novelas con el armado psicoanalítico, más bien al revés, pero me parece que La ingratitude es la construcción de una soledad y El Dock la construcción de una compañía...

- Yo con respecto al psicoanálisis, sabés qué... Hay un tipo que para mí resuelve magistralmente yo no lo vi eso hecho en literatura; digamos, cómo precisar con muchísima minuciosidad los procesos personales de una manera furiosamente anti-psicoanalítica. Digamos, el psicoanálisis es el

gran discurso del este siglo sobre la interioridad: bueno, hay un tipo que logra hacer eso sin tener un gramo de psicoanálisis y que es Cassavetes, no sé si ustedes lo han visto.

Digo: la narradora toma una decisión, deja esa deriva superficial y pareciera estancarse en la figura de Leo. A mí me parece que hay una puntuación distinta de lo que va sucediendo y lo que podría ser la figura de Poli; o lo que podría ser el pasado de la misma narradora, si querés verlo de otra manera.

- ¿Qué te digo de eso? Si de eso vos sabés más que yo. Es así. ¿Yo qué te voy a decir? Es como el equívoco básico de todo reportaje a raíz de un libro; yo lo hago, ahora no tanto, pero durante años viví de entrevistar gente que escribe. Digamos, el equívoco de la conversación clásica y estereotipada del tipo que estudió y que hizo todos los deberes y que vio un montón de cosas que el otro no las ve. Entonces no te voy a decir que no; me hablan de La Tablada, y qué les voy a decir. Vos estás diciendo lo más interesante, yo no tengo el lugar de decir lo más interesante en esta conversación.

Bueno, pero ese enigma originario está, y finalmente no importa que no se pueda develar, pero se reconstruye a partir de la identidad de la otra que se llevó ese secreto a la tumba. También es posible pensarlo como un trabajo de arqueología, buscando huellas en los objetos. Y aunque no esté el cuerpo, está Leo; y me parecía que esas conversaciones en las que la narradora busca una coartada poética para Leo al tiempo que necesita una verdad para ella... y la cuestión del secreto...

- Si se trata de mi libro el saber lo van a tener ustedes; a mí me encanta y no sabés lo ancha que voy a subir ahora. Yo te puedo contar cosas que decoran y que en otros pueden generar otras interpretaciones, pero es todo provisorio.

¿Algún crítico la pegó?

- Para mí es una iluminación todo, no sé. No estoy posando, me parece que hay muchas cosas que salieron y que no tienen tanto que ver con El Dock sino con cierta lectura del estado actual... de las lecturas.



Para que quede claro: yo no creo que a la novela haya que leerla con el paradigma, todo lo contrario, pero veía datos. Al manejar términos de relaciones tan cercanas, cómo se va construyendo esa maternidad...

- Yo creo que más que la maternidad es el descubrimiento de los niños, que supone el descubrimiento de otra lógica. Alguna vez leí la Lógica del sentido de Deleuze, y tuve un hijo, y vi que era un programa. En realidad el programa de los chicos no es la teoría de Edipo de Freud, es la Lógica del sentido de Deleuze: el programa que tienen inscripto en el cerebro cuando nacen es ese.

Decías que no había en la literatura gente que hubiera construido una interioridad contra o por fuera- del psicoanálisis...

- Me refería más bien a la literatura argentina. Está Duras, por ejemplo, que me parece que construye una interioridad que no tiene nada que ver con el psicoanálisis.

Ya, pero estaba pensando en Lolita, en la cuestión de los niños: pareciera que la narradora lo hubiera leído, y entonces escucha a Leo.

- Nabokov me fascina. Es tal vez

uno de los autores que más releo, pero yo haría una distinción: la interioridad de Nabokov está tan armada sobre el vasto edificio de la literatura universal que es como que el psicoanálisis está reemplazado - o no reemplazado - sino que esa interioridad está sustentada en la tradición de la literatura. Me parece que Marguerite Duras escribe como sin tradición, y eso me interesa; me interesa viniendo de una mujer, y si querés desde el silencio. Nabokov tiene a los rusos, tiene toda la literatura inglesa que te puedas imaginar y toda la literatura francesa; entonces tiene un edificio enorme para construir. En cambio me parece que Duras es otra cosa; escribe como si antes no se hubiera escrito... o como si no importara: palabra por primera vez dicha.

Bueno, eso se nota en tu prosa: no es culta a pesar de ser muy cuidada, lo que no quita que haya unas cuantas marcas. El Borges que está por ahí, ¿se te coló?

- ¿Cuál es, a ver?

En la primera página hay una resonancia, cuando decís que "la cronología pretende que todo ocurrió no hace más de un par de años...". a mí me parece que ahí hay un Borges. Cuando muere la madre de Poli, que "no se rebajó a la agonía..."

- Sí, eso es Beatriz Viterbo: la gran mujer de la literatura argentina; en todas las novelas hay una Beatriz Viterbo, la muerta. Pero eso me salió y después lo trabajé, lo hice más alevoso. Y los verbos, visté... es el verbo pretender que te suena borgeano.

- ¿Y leíste el libro de Hawking? Hay frases que son igualitas...

- Sí, claro. No lo terminé, claro. Lo que pasa es que durante algún tiempo estuve bastante copada con esos libros, con Hawking, con Prigogine, con Rene Tohm. Y te voy a decir por qué: porque me parece que en los últimos años siento que de la ciencia provienen las cosas más brillantes que pueden pasar, o que nos pueden servir para todos los días. Siento una especie de fascinación absolutamente infantil por la ciencia y por lo desconocido; entonces me parece que hay un punto donde todo se junta, un punto totalmente mágico - parezco una mística hablando, o una astróloga, aunque no me interesa la astrología - pero me parece que hay un punto en donde todo eso se va juntando; vos lees a Prigogine o a Tohm y estás leyendo literatura, estás leyendo una ficción sobre el universo que tiene que ver con nuestra realidad completamente cotidiana y material. Eso tiene que ver con La Ingratitud, ahí me pasó de encontrar eso. En la parte que a mí me gusta del libro, cuando el personaje descubre que hay una misma luna, digo: uno rara vez se da cuenta que es la misma...

El final...

- Claro, que son siempre mundos simultáneos que no se tocan jamás, pero no se tocan por una cuestión cultural, porque es lo mismo. Entonces me parece que hay un punto donde todos los discursos se resumen, y me parece que esa es una marca muy de fin de siglo, muy de lo que nos está pasando. Vos agarrás un tipo que es el sobrino de Wittgenstein, un neurobiólogo, un señor que estudia las conexiones del cerebro y además es epistemólogo: su discurso da respuestas a la filosofía, a la neurobiología y a los cirujanos. Esos puntos absolutamente mágicos, en los que todo coincide, me resultan extraordinarios y me parecen sumamente poéticos.



Yo tengo que seguirlo a Hawking, porque no sé nada de eso; y a un compañero de Clarín que escribe notas de ciencia.

En la novela el único discurso extraño al de la narradora es ese: esta poética de sacarse de encima la gran edificación y ponerse en contacto con un discurso que viene de otro lado.

- Por otro lado totalmente realista por parte de los niños. Los niños siempre están preocupados por cosas enormes e insondables; entonces es un discurso muy extraño para un adulto.

Ese estilo indirecto, en el que manejas por párrafos las conversaciones ¿es tuyo, lo hiciste vos?

- Eso vino de un textito que a mí me gustó mucho, que es de Marguerite Duras, que tiene muy poco estilo indirecto, pero que aparece dos veces, y me gustó muchísimo cómo lo hizo. Entonces, empecé a ver la posibilidad de que las cosas se fueran sumando y apareciera como un monólogo interior. Pero vos sabés que las cosas no tienen propiedad. Si alguien también lo hizo y a mí se me escapó, o no lo vi, decime cuál es, a ver...

La pregunta era franca o ingenua. No lo preguntábamos por haberlo detectado en otro lado.

- ¿Te parece un gran invento?

Bueno, ahora la pregunta capciosa es tuya...

- Vos sabés que todas las preguntas son capciosas.

En este caso, la nuestra había sido ingenua. Nos pareció muy bueno el efecto de esa disposición de los diálogos, a medio camino entre el estilo indirecto y la transcripción de la voz directa de los personajes (como si hubieras borrado el guión de diálogo y luego hubieras pasado cada parlamento de los personajes a estilo indirecto)

- Pero siempre que se separa el párrafo es porque el otro intervino. Eso marca un silencio, no es un discurso que se corta si no está cortado... Lo que trataba de hacer con eso (ahora seriamente) era ser más realista. Cuando vos recordás

un diálogo lo recordás como monólogo, no hay tanta marca del guión cuando recordás. Entonces me parecía que en una historia donde la memoria tenía tanto peso, era como darle un tratamiento de monólogo interior.

¿La narración en primera persona cayó cantada, vos lo decidiste... cómo fue?

- A mí me costaba mucho hacer la primera parte en primera persona. Me parece que la primera parte estaba hecha para ser contada por otro; eso me dificultó mucho. Digamos: hubiera sido mucho más sencillo hacer la primera parte en tercera persona. Lo que pasa es que mi problema era cómo cuento la segunda, que la quería contar en primera. Entonces, no podía armonizar esas dos cosas, o no se me ocurrió cómo.

De narrar la primera parte en tercera persona, hubieras tenido que bautizar a la narradora (de cuyo nombre jamás nos enteramos)...

- Sí, yo lo pensé así. Consideré la posibilidad de dar marcha atrás, cuando ya estaba avanzado. Pero no tenía ningún interés en sacrificar la segunda parte, donde es más cantado el uso de la primera persona; eso, contado por una tercera, no tiene... Pero para la primera parte, hubiera sido más sencillo en tercera persona, porque entonces se puede despegar mucho más fácilmente. Es muy difícil contar hechos colectivos desde una primera persona, desde la subjetividad. Es muy difícil hacer subjetividad con una tele encendida.

Respecto del desplazamiento hacia el Uruguay como espacio hacia donde la novela se va, en la segunda parte, ¿tenías presente lo que dice Aira en el Copi, respecto del Uruguay como el lugar de la representación de la Argentina, patria por excelencia de la representación?

- No. Fui al curso de Aira sobre Copi y me pareció extraordinario; logró que me gustara Copi, porque yo tenía muchísimas dudas sobre Copi (me gustaban algunos textos, pero...). Pero no... Yo no anoto, viste. Esas cosas quedan. No las grabo, ni siquiera tengo el libro ¿Salió en Beatriz Viterbo? Lo tengo que comprar.

Otra relación posible sería la de Poli con la Maga, la muerte de la Maga, el Uruguay...

- No me gusta nada Rayuela. Me parece que eso tiene más que ver con la generación, con los '60. Me pareció muy atinado lo que dijo un amigo: que Poli es una especie de Madame Bovary que leyó la revista Crisis, o mejor, El Descamisado.

Bueno, pero se puede pensar como un modo de clausurar un tipo generacional, aunque a vos no te guste Rayuela.

- Tampoco me gusta Poli.

No, pero hay una mirada piadosa, a pesar del clisé.

Podía haber sido un entierro honroso de aquellos personajes femeninos tan marcadores de la literatura y de la conducta de las mujeres.

- No, pero probablemente esté. Estaba pensando en qué cosas intencionales había, pero no me las acuerdo.

Y al final, Proust con el olor de los puerros...

- No, nada que ver.

¿Y tener en cuenta lo que no tenías que hacer? Para ponerte un ejemplo burdo: el desprecio de Flaubert por Emma Bovary.

El distanciamiento, Flaubert visitando los escenarios de Emma, por eso que decís en la contratapa de Clarín.

- Pero eso lo decía en relación a la foto; la foto no convoca una especie de constatación de la fuerza de la ficción. Digamos: cuando Flaubert dice eso, yo soy Emma, y va a visitar el lugar, hace dos cosas: en principio está haciendo un monumento a la ficción, está diciendo la ficción se corporiza, es más potente la imagen armada que la imagen real. Poniendo la ficción a la par de la realidad quiere decir que la pone por encima, porque si no existe y es tan fuerte quiere decir que hay una depreciación de la realidad; y por otro lado está edificando una mística del escritor; es como el personaje romántico: el escritor yendo a ver los escenarios donde transcurre aquello que soñó. El mito del artista allí es tan fuerte, es inmenso.

Alguien me hablaba el otro día del desprecio de Flaubert por Emma. El desprecio por monsieur Bovary es una cosa horrenda!

Ella es realmente la heroína del libro. No sé a qué te referís con eso,

en todo caso es el desprecio por el género humano; esa novela es una hiel, aunque compasiva.

Yo lo que trataba de pensar es la foto en términos que tuvieran más que ver con la arqueología: creo que ahí está la palabra arqueología-donde yo lo que quiero es buscar huellas de lo real, no meter la ficción al lado de lo real. No construir una historia ficticia sino tratar de rastrear las historias posibles que están detrás; y me parece que es distinto. Es menos mistificador, de movida. Y por otra parte a mí no me gusta la estetización de la política para nada. Lo que a mí me daba muchísimo miedo al trabajar con La Tablada y ponerle El Dock a la novela era que fuera leída -y es leída inevitablemente- como si se dijera el Dock porque es más interesante que decir La Tablada; y no me interesa que la política sea bella. No me interesa Viglietti, prefiero la marcha peronista (aunque no soy peronista).

Yo trato de buscar otra huella. Ahí, entre otras cosas, la escenografía del Dock tiene que ver con los fondos de la casa de Hebe de Bonafini, un lugar muy potente, una imagen muy argentina de suburbio, de suburbio porteño. Es un lugar en Berisso: los fondos de la casa dan a una especie de cosa- dársena o qué-donde ella me contaba que transcurrieron los primeros años de su vida, viendo esas chatas areneras que llegaban. Como si en el fondo de tu casa tuvieras un puerto. Ese lugar existe, lo vi, quedó para mí como pintado.

¿Estás escribiendo algo, ahora?

- Sí, estoy escribiendo una comedia, una novela picaresca. Vamos a ver qué pasa...

¿Te gusta la picaresca, no? La elogías en El affaire Skeffington, de María Moreno.

- Lo elogí, sí, me gusta mucho ese libro. Me gusta la posibilidad de que haya, o de imaginar, una picaresca femenina: eso me gustó mucho del libro (en realidad me gusta todo el libro). Además porque es una picaresca pudorosa, o sea el revés de la picaresca, porque lo pícaro no está.

24 de mayo de 1993.

EL DOCK (o *La Suerte* de Matilde Sánchez)

por Ana Lenci

La propiedad es un robo; a veces, incluso la del alma. Pero, ¿de quién es el alma de una novela?

Dos mujeres: una no tiene nombre y la otra brilla por su ausencia. Si las hermanas alemanas se cambiaban los pulóveres, las hermanas argentinas se prestan un nombre: Poli, la contraseña de una carrera de postas, de una huida hacia adelante, y su epitafio. La sangrienta luna.

La historia es la historia de un secreto y la decepción correspondiente; pero una caída trae la otra, y de

allí al principio hubo un solo tropezón.

- Buscando una cosa se encuentran otras, decía un rabadomante.

(Teoricemos: si la premisa-chiste para reconocer una buena novela fue alguna vez que no pudiera ser filmada, *El Dock* inaugura una nueva imposibilidad. La cuestión meramente operativa de cómo nombrar a uno de sus personajes conduce a la perpetua decepción. El sueño no se deja interpretar. O quizá todo lo contrario: como en aquellos sueños en que los personajes empiezan siendo unos para convertirse en otros, el resultado no es una comedieta de enredos sino una forma de la conciencia.

Una vez más, es mejor perderse que encontrarse).

Una mujer (la-que-cuida) y un chico grande (el hijo de la muerta). Leo con su patinete, una noche de lluvia en el Bajo (lo dice o me parece?); Leo y ella, en un bar, comiendo tostados de jamón y queso: la lentitud, esa intoxicación.

Ella está enferma y Leo prepara una sopa de puerros "que haría despertar a los difuntos"; y los despierta, nomás. Esa noche sacrificaron a Kim para desandar el camino de Lolita; esa noche no todos los gatos serán pardos.

Un par ordenado: la-que-cuenta y Kim, un médico vagamente asiático. (Una digresión: por qué será que los hombres adultos de las novelas de Matilde Sánchez son extranjeros, extraños, exóticos) Cuando la novela empieza deberá operarse (¿una operación ilegal?), pero si Kim duerme allí, ella pasa la noche en vela.

Kim y Leo juegan al fútbol en una plaza; ella mira y fuma, y piensa. Hay algo que no podrá asir jamás: el mundo de la pelota, el mundo masculino.

¿Por qué la muerte de Poli? pregunta Leo que, sin embargo, conoce el destino del sistema solar.

¿Por qué la agonía de Poli? pregunta la-que-escucha, afeerrada todavía al sentido de las cosas. (Tal vez su corazón tenía que perderla...)

¿Por qué la gente hace lo que hace?

(Si bien, como ha dicho Matilde Sánchez, llamar *El Dock* a la novela no pretendía evitar un riesgo sino correr otro, lo valiente no quita lo cortés. A su pesar, quizá, ella ha recogido el guante.

En la última novela de Sciascia, *El Caballero y la muerte*, irrumpe un grupo armado que se llama Los hijos del ochenta y nueve. En plena era post-terrorista, el policía que lo investiga, un amante de Durero carcomido por el cáncer, duda entre interpretar que el nombre se refiere a los niños nacidos ese año-1989-, o es un homenaje a la madre de las que vinieron luego, la revolución francesa. Ni una cosa ni la otra: finalmente descubre que era una manera de encubrir un asesinato privado tras la máscara del terrorismo político. Cosas de la literatura.

Buenos Aires, enero de 1989: "mesianismo", "delirio", "resabios de un pasado felizmente superado", "infiltración". Aplastante victoria del equipo argentino: un par de piruetas televisivas, y el caos se transforma, como por arte de magia, en coreografía (la imagen es de Matilde Sánchez). Y de paso clausura, con bombos y platillos, la polémica sobre la represión en los años de plomo; de lo nuestro lo peor, duplete de la política argentina. Una simple- una hipócrita- analogía que anula el pensamiento.)

Acerca del test de Poli: el llanto, que le permite dirimir si esa pasión vale lo que cuesta- fue precioso, lloramos toda la noche- sirve para las novelas. Si en el cine se puede llorar con casi cualquier película,

llorar por palabras -a veces sencillamente un diminutivo- es lo más.

(Para no hablar de versos. Saliste sola/Con el fresquito de la noche/Cuando te sorprendieron los relámpagos/No llevaste un saquito/Y hay cadáveres)

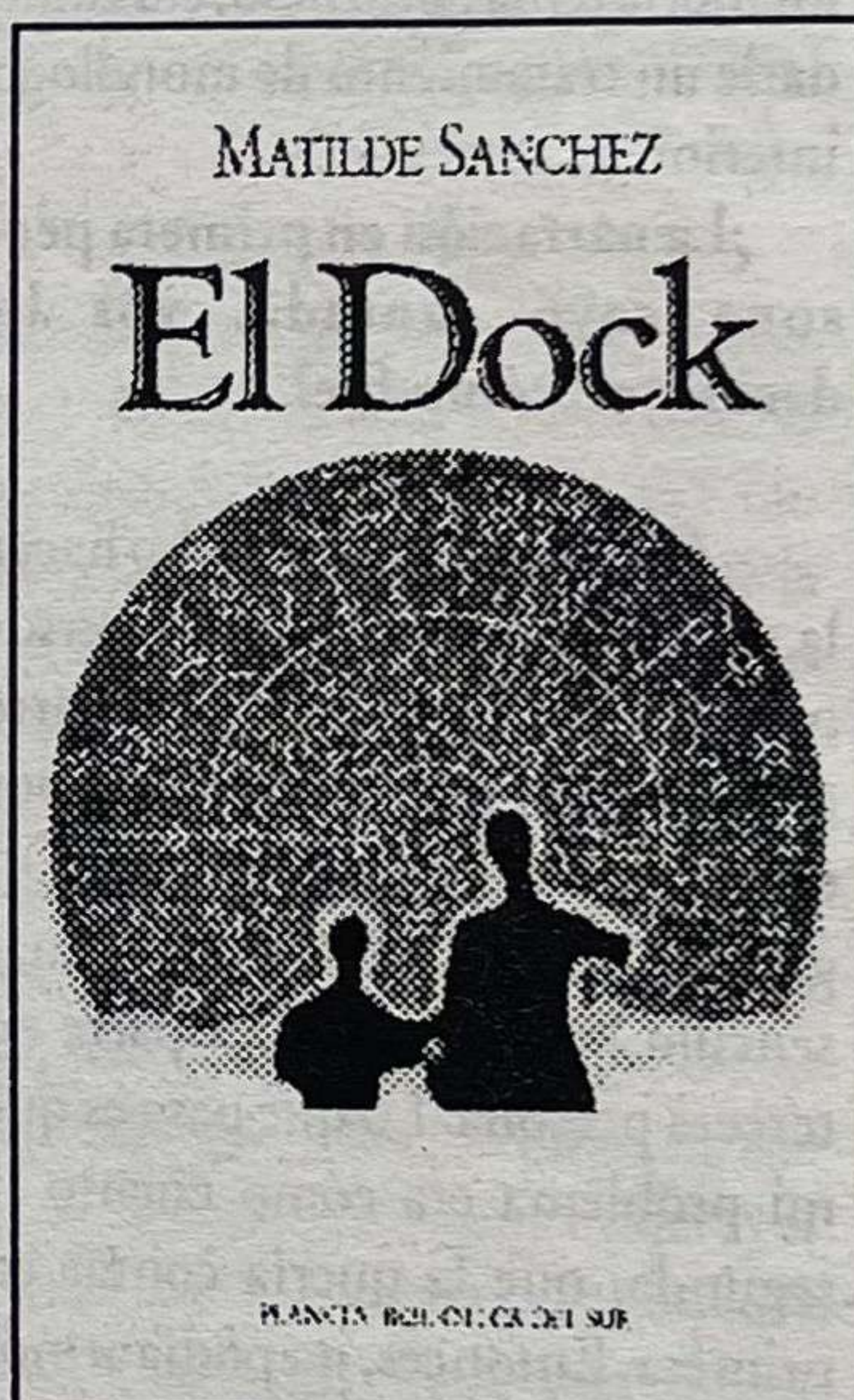
De acuerdo con los rasgos definidos en *La muela del juicio*

cio Nº 2, *El Dock* cumple con los requisitos básicos de la literatura popular: es heroica, lacrimógena, risible y amorosamente crítica con sus personajes.

Calla, abandona, huye. ¿Pero cuándo?

Al cabo del tiempo, diría Leo.

Lectores de *El Dock*



miento, lo quiera o no la autora. Quiero que los libros me sorprendan, que me deslumbren, no que me guíen.

La estructura: me disgustan los libros que organizan una trama de coherencia (policial, en este caso), y que la abandonan para hacerse totalmente psicólogos. Como experimento ya se hizo hace tanto... Como expediente para resolver una historia, pertenece a la mala literatura.

Sara Guitelman

- Hay por lo menos dos cosas que me impidieron disfrutar de *El Dock*. Una es el parentesco con un artificio desgastado que nos vienen imponiendo ciertas minorías militantes (hablo en contra del artificio, de la cuestión estética, no de esa militancia ni del resto de sus estrategias, ni de la hipotética relación de la autora con tales militancias si la tuviere). La otra es una opción de la estructura narrativa, que me aburre.

El artificio: hay narraciones que exhiben que no hubieran podido ser escritas sino por una mujer. Como se trata de un estilo ya fijado, demasiado ejercido, funciona como demanda de reconoci-

- Cuando leí por primera vez *El Dock* busqué, más allá de la historia, una voz de mujer, la misma que había hallado en *La ingratitude*, primera novela de Matilde Sánchez. Categoría discutible, si las hay, la marca de género se me presentaba como algo ineludible. *El Dock* estaba escrito por una mujer. Las circunstancias, llamémosle Dock o La Tablada, inscribían marcas en un cuerpo de mujer.

"Las mujeres no suelen hablar de aquello que pasa, sino casi exclusivamente de aquello que les pasa" (*La ingratitude*, p. 39): a par-

tir de esta consigna, parece construirse el discurso de El Dock. El asalto a La Tablada, Poli, son huellas en el cuerpo de la protagonista, no es lo que pasa, sino lo que le pasa.

El Dock no parece escribirse con el "tono" de los '90 (¿recuerda ud. quiénes forman parte de la "nueva narrativa" argentina?), sino que encuentra a través de una solidez narrativa su propia consistencia, sin histrionismos. Lúcida. Esta es quizás mi valoración de la escritura de Sánchez. Lúcida y sin histrionismos.

Juan Fernando García

- Una novela. Nada de Historia infatuada de verdad.

Leo una novela y miro en un televisor a una mujer muerta(?); leo y miro a otra mujer mirando en un televisor a una mujer muerta(?); leo y miro cómo se construye una historia; leo y siento una pasión, (sorda y muda); leo y vuelvo a oír una conversación; leo y recuerdo un recóndito dolor de mujer (?); leo y no quiero hacer otra cosa que leer una novela.

(Y no leo Historia).

Laura Lenci

- Hace unos meses leí El Dock de un tirón. No lo repasé, y me queda la resaca. Confieso que me sentí como tierra ya arada para leerla, perdonando la metáfora. Me amargué, me desvelé, tuve pesadillas y otra vez dudé con él. Mis sentimientos eran preexistentes (preexistentes, casi, al nacimiento de Matilde Sánchez). Mis sentimientos y mis pensamientos acerca de la piedad, de la muerte de los otros, de la maternidad, de la militancia, de la culpa, nunca osaron llegar hasta agotarse. Nunca supieron, por pereza lecto-

ra, alcanzar el sacrificio de la escritura.

Perla Zagalsky

- Como el libro me lo regaló una amiga con la que compartimos un enero playero en 1989 en un lugar bastante aislado de la civilización como Solís, me había imaginado que me esperaba una novela política, testimonial, que evocara las apasionadas conjeturas y discusiones de ese verano. Pero no fue así... Por supuesto que el relato está cargado de referencias múltiples a la mentalidad de nuestra generación sobreviviente, pero lo más conmovedor fue asistir al itinerario -sutilmente encadenado- de una conquista mutua entre una mujer originariamente desinteresada de la maternidad y un niño solo en el mundo; al recorrido del paulatino acercamiento -desde el deseo de que se lleven al chico al placer de las largas y matizadas conversaciones-; a los tiempos del descubrimiento del mundo infantil hasta el erotismo maternal y la imposibilidad de imaginarse la vida sin el otro,... finalmente, una historia de amor.

Ana Barletta

- Si en las primeras páginas, en un sopor de tarde de domingo, la protagonista, acompañada un poco casual-

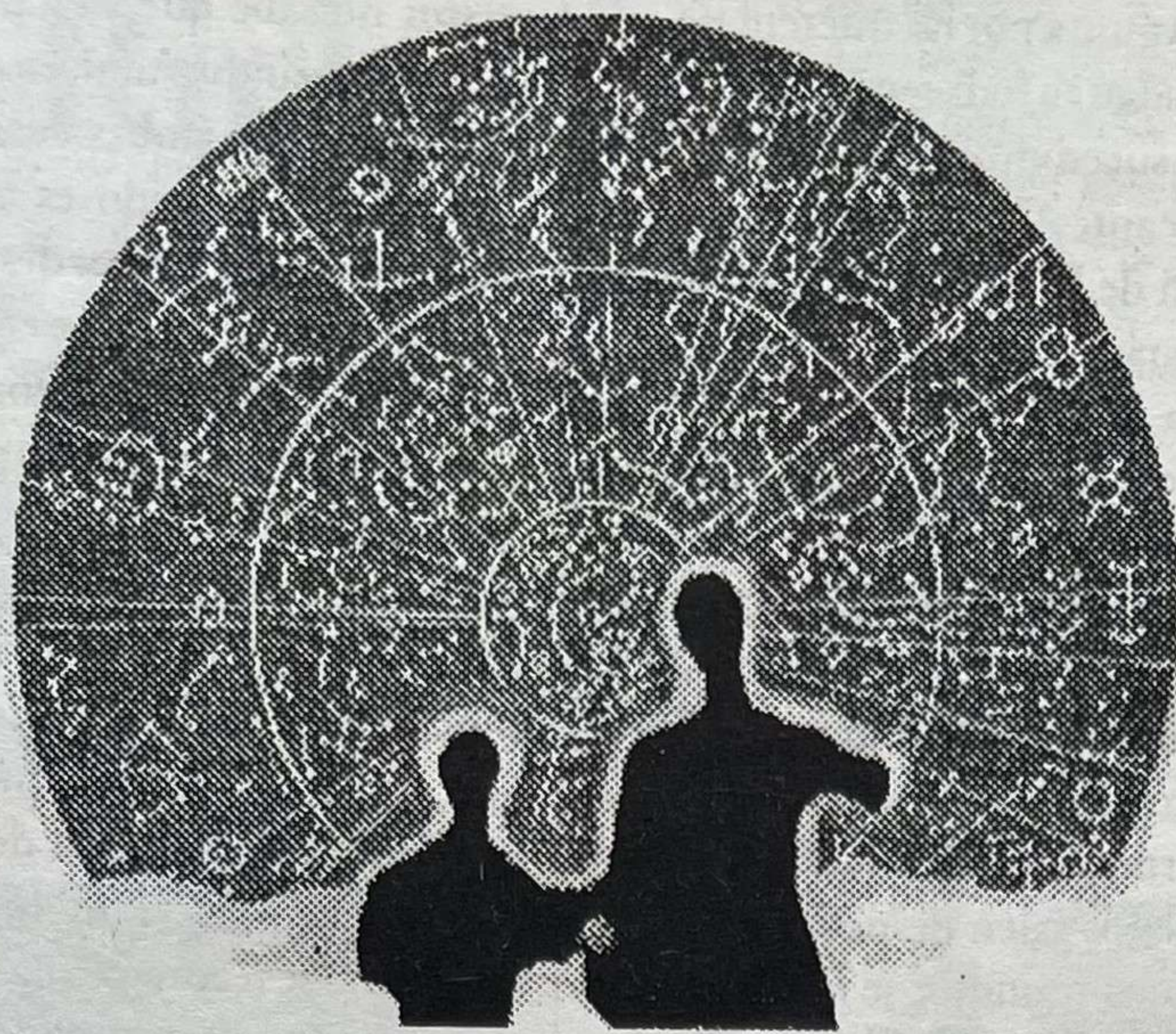
mente por su pareja, se entera por la TV de los sucesos del Dock; y si con una premeditada indolencia la novela avanza por mínimos detalles exteriores, el lector también debe saber esperar. Tendrá su premio: suspenderse sobre los divinos detalles.

El Dock está hecho de estos recursos: un desfile de incongruencias privadas, descriptas casi microscópicamente, acaba pareciéndose a un destino perfectamente delimitado y congruente.

José Ioskyn

Me gusta El Dock. Me gusta esa inminencia en la que patinan por mezquinos los recados sociales, el cómo leer las lagañas destempladas del sueño de la Historia; y esa entrega de lenguaje con que se hace una maternidad. De esta mezcla el primer plano cuya escena pública de fondo desaparece para que la línea privada acerque los cuerpos vivos, y los anude. Van a salir de la imagen petrificada de una mujer muerta, van a hablar -y tal vez en ese gesto convengan el olvido. Me gusta El Dock, mientras lo leía la inmadurez se echaba un entusiasmo que se complace en adelantarse a mayores comentarios.

Martín Alujas



UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA
Secretaría de Extensión Universitaria

CICLO DE CONCIERTOS

Quinteto de Vientos

20/10, 19,30 hs.

Seguros Rivadavia - 7 y 47

Coro Universitario

21/10, 12,15 hs.

Teatro Argentino. 49 e/ 7 y 8

Cuarteto de Cuerdas

28/10, 12,15 hs.

Teatro Argentino

Camerata Universitaria

24/10, 16 hs.

Museo Ciencias Naturales

Consursos de fotografía y diseño

La Secretaría de Extensión Universitaria de la UNLP ha llamado a dos concursos de trabajos. El primero, de diseño gráfico para la tapa del libro *Homenaje a la Reforma Universitaria de 1918*, preveía la entrega de trabajos hasta el 15 de octubre, pero al cierre de esta edición trascendió que el Presidente de la Universidad estaría estudiando la posibilidad de extender el plazo. Se estableció un primer y único premio que consistirá en la publicación de dicha tapa y en una mención y medalla.

Respecto del concurso de fotografía, el tema es "La Universidad Nacional de La Plata", y participa de la organización la Asociación de Fotógrafos de La Plata. El primer premio es de \$ 500 y medalla, el segundo de \$ 250 y el tercero de \$ 100, otorgándose además mención especial y mención de honor, en todos los casos con medalla. Se reciben trabajos hasta el 12 de noviembre, de 9 a 17 hs.

Para retirar bases, solicitar más informes y entregar trabajos, Secretaría de Extensión Universitaria, calle 7 n° 776, primer piso, 1900, La Plata.



La madre querida

por Juan José Becerra

Para Walter Benjamin, el escritor nómada narra y el sedentario narra novelas. Por un lado el delirio incesante de la intemperie, los desvíos febriles, la fiebre del oro, el destino orográfico que lo lleva y no lo trae. Por el otro, el toldo de lona que seda, el cielorraso, las paredes internas de la aldea que se hereda y decolora en sucesión de postas.

Si bien la paja no es como el trigo (hay pajeros, hay trigüeñas, y sólo los conecta una relación de empatía), por lo dicho daría la impresión de que el segundo responde a una paternidad textual de la cual el primero adolece conforme a los beneficios de la emancipación. Pero hasta los entenados tienen padres; y ser hijo de mala madre habla del carácter de la fatalidad, no de su ausencia. En cierto sentido es bueno ser mal hijo, no ser reconocido, desconocer. Este procedimiento podría consistir, si tuviese consistencia, en la máxima ambición del escritor: alejarse del padre, quedar a trasmano, escamotear documentos filiatorios, desafiliarse. En los libros de Daniel Guebel, todos los padres brillan por su ausen-

cia en un concierto de incertidumbre que reprueba las sangres pero las amalgama. Una serie de nombres en danza danzan pero lejos del hijo fundador: Sterne, Cervantes, Rabelais, Roussel, Anónimo. Pero detrás de la localización a simple vista hay poco para ver: la familia numerosa produce lagunas mnémicas. Sin embargo, en *El ser querido* -que como todo libro de cuentos quiebra cualquier principio de regularidad- se sospecha por momentos la presencia, en vuelos rasantes, en cameos de segundos planos, del narrador-frankenstein. Una articulación de trozos y colgajos, una suma de restos, un narrador de dos cuerpos y todas las lenguas aparece (y como toda aparición rehúye el arraigo) en "El genio secreto" y en "Impresiones de un natural nacionalista". No es Borges ni Bioy, sino Bustos Domecq quien desde Pujato puja. Es la máquina narrativa que opera por saturación, un artefacto reversible, un entretejido narrativo que pone en ridículo a la literatura sedentaria, mientras por doquier chisporrotea el epigrama, cuando no Fritz y Franz.

El investigador de Poe se

pregunta por las diferencias que anidan en toda repetición: "¿Qué ha sucedido que no haya sucedido antes?". Guebel trabaja más acá de la saturación (condensa) y más allá de aquella competencia doble. Arroja las clavas y modula una literatura del traspie, del error o de la ocurrencia; pero sobre todo insinúa un clima de expansiones y proliferación infinitos. Sus narraciones exceden los soportes, nunca se termina de decir, siempre los relatos salen despedidos (regresan al mundo), se les notifica la baja. La perla del emperador solicita el punto final en la voz de un personaje que dice: "¿Nos vamos?", y se disuelve la reunión. Con *Los elementales* ocurre lo mismo. El punto final marca una elipsis a partir de la cual la narración continúa sin lenguaje. El relato sin materia, el silencio complementario son el anillo de la paloma. Un circuito de transiciones y desvíos desplaza los relatos hacia una caja de sastre que está vacía, pero como está cerrada parece llena. Daniel Guebel hace y deshace, y esa construcción paradójica sugiere una pregunta, cuya respuesta podría ser el abracadabra de sus textos: ¿Cómo puede instalarse el silencio en medio de la proliferación? Guebel no dice, deja dicho, y esa dilación remite a la inconsistencia de la literatura.

En *Mansfield Park*, Jane Austen dice: "Un plan de esta clase, cuando sale bien, conduce generalmente a otro". A esto no se le puede agregar nada, salvo un refuerzo en la misma dirección. Todo -de paseo por el lenguaje- conduce generalmente a otra cosa. De cada transición de los cuentos de *El ser querido* surge un acontecimiento, en un sentido de reproducción virósica de las ideas narrativas. Empezar a narrar es no saber qué se terminará narrando, es un viaje sin destino en el que el escritor sufre por no poder escribirlo todo, rodeado de un conjunto irreductible de impulsos que titilan. Esos obstáculos (segunda paradoja), comprometen la continuidad del relato lineal por sobredosis de continuidad. Los cuentos de *El ser querido* depa-

relatos no sabe qué va a pasar, pero sabe cuándo. Aquí, en cambio, se ignoran ambas cosas.

El ser querido es aquel que se empieza a querer después de muerto. Se convierte entonces en la presencia del zombie que está pero no está; el muerto revive en la lengua de otros y en resurrecciones parciales: el ser ya no es lo que era sino lo que ahora parece haber sido. Eso es: buscar parecidos con un ser querido (con una serie de padres), encontrar el mohín en que el hijo se reconoce, elaborar el padre ideal para ofrendarlo a la madre literatura. Lectura privada de la genealogía: un raid para la memoria, una disciplina que se ejecuta pero no se trata, un principio de selección que invierte jerarquías e incidencias.

Hay en los libros de Guebel una estética de lo deforme, una forma y un plus, un cuerpo con pólipos: *El Quijote* y las quejas del príncipe Arnulfo que inscribe en sus jorobas una diferencia. Y la deformación, como en *Los elementales*, puede ser una preformación, una articulación entre la forma (el cuerpo caído de Bernetti) y el nonsense, una cierta sorpresa ante la falta de equivalencia: un formato al que siempre se le resta algo en operaciones que simulan agregados.

Una última traición del hijo, esta vez pergeñada contra el padre realismo. El segundo de los relatos aludidos -la novela de este libro de cuentos- opera sobre el revés de un acontecimiento histórico. Islas argentinas, bañadas por las olas del Mar de Irlanda, son invadidas por Gran Bretaña. Es la Guerra de Malvinas relatada por un delirante, acaso nacionalista, a algún desinformado. El narrador de Guebel siempre olvida la realidad o miente en función de ella, y esa es la verdad narrativa: trabajar las historias más acá del mundo y más allá del tiempo.

A Kierkegaard le gustaba pronunciar una frase que pensó antes y escribió después: "El instante de la decisión es una locura". Una ristra de instantes de delirio narrativo (cuando el escritor es atravesado por lenguajes que no logra reconocer)

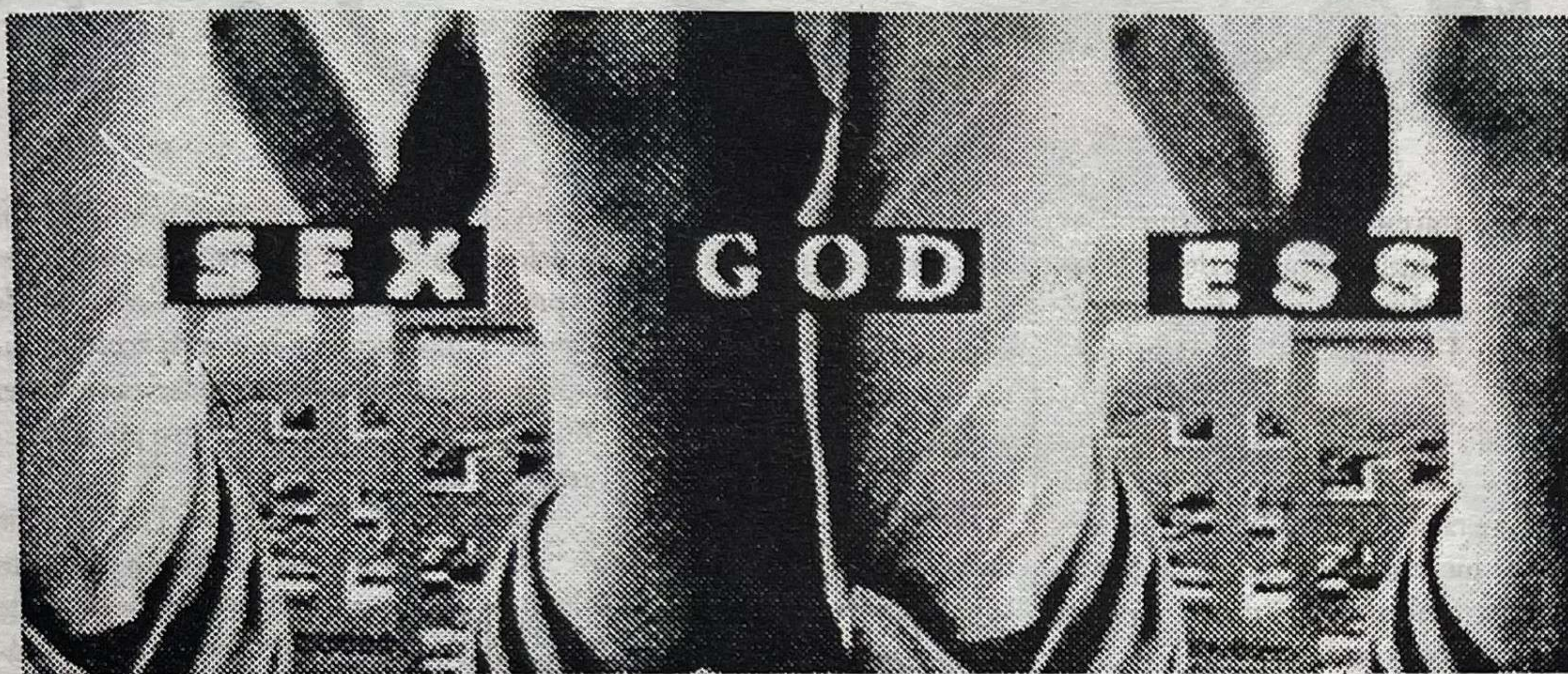
ejecutan en los textos de Daniel Guebel la decisión de un desvío. Las lecturas de Guebel -pero ¿cuántas?, ¿cuáles?- son la fuerza exterior que embiste contra los obstáculos de un artefacto que rectifica un conjunto de sentidos y efectos, a la velocidad que la inercia trae consigo: una velocidad desacelerada. Sus textos son lo que queda de ese proceso de modificaciones: se cancela la posibilidad de rastreo porque lo que queda es irreconocible. Apenas si puede sospecharse no el lugar en el que Guebel estuvo, sino el lugar por el que pasó. La literatura es leer y escribir, y ambas disciplinas son un viaje; del primero se vuelve sin pruebas, el segundo no se consume nunca.

La orfandad de Guebel es compartida -pero ¿dónde?, ¿cuándo?- por un reducido grupo de niños expósitos: Fogwill, César Aira, Sergio Bizzio. Todos tienen un estado civil común de adopciones rotativas, de identificaciones pasajeras y sin evidencias. En el mismo sentido en que hay escritores prefigurados por diarios, Daniel Guebel adolece de figuras previas. Sus textos son libros abiertos, inconclusos, que como una llave de paso administra el ingreso violento del océano en una botella. Guebel tiene un padre femenino: la literatura; o más bien convierte (gesto de una ficción) a todos los padres en madre, que hay una sola. Las incisiones son algo sanguinolentas: le revuelve la matriz, y le arranca la lengua.



Ridley y Rick. Deckard y Dick

por Norberto López



Desde que Marcial Souto se la contó a Capanna, la escena se hizo famosa entre los fanáticos de la ciencia ficción.

Parecía que la TV mostraba algo bueno después de tantos años. La pantalla se había puesto de un tono ocre, bello como un tigre dorado, que iluminaba la barba de aquel hombre. Sentado frente a la caja saboreaba la cerveza y también el simple sentido de esa palabra: HOMBRE. Le hacía sentirse parte de algo real, tan distinto de los androides que pululaban y conspiraban allí nomás, en la pantalla. Pero las imágenes eran familiares, ajenas pero inquietantemente suyas... poco después aparecieron multitudes, calles y lluvias interminables. Comenzó a ponerse nervioso, y lo que no habían podido hacer aún las anfetaminas y el alcohol, casi lo consigue la porción de muzzarella que se le quedó atragantada cuando vociferó: "THAT SONOFABITCH STOLE MY DREAMS!".

La TV le había mostrado una escena del rodaje de BLADE RUNNER. El ladrón-de-sueños-hijo-de-puta era su director, Ridley Scott, y el HOMBRE era Philip Dick.

Significativa escena en esta época de artes traspuestas, donde los autores no se cansan de sentirse traicionados por las versiones de su obra. Extraño saludo

de reconocimiento de un creador a otro, sin histéricos reclamos sobre "la propiedad de los mundos privados del artista"; habría que retroceder quizás hasta Nabokov y Kubrick para hallar una relación tan ausente de las tensiones que el divismo ocasiona.

Lo que Dick vio esa noche en su casa de Santa Mónica fue un Ridley Scott en estado puro: los rollos de la obra no habían pasado todavía por la sala de corte de la Warner. No eran más que media hora de película sin sonido, lejos del montaje final... Dick murió antes del estreno oficial del film, y en cierto sentido entendió el mundo de Scott mejor que cualquiera de nosotros, pero por alguna razón las relaciones en ellos se han vuelto ahora más belicosas. En esto tal vez haya podido más la fuerza de los espectadores que la de los lectores.

Puedo asegurar que, en las innumerables conversaciones mantenidas en la última década, no conocí a nadie que afirmara la superioridad de ¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas? sobre el film de Scott. Influencia determinante en la formación de este juicio fue la presencia del detective Rick Deckard, tenue en el libro, pero que ilumina todo el film con la fuerza de un rayo C, devolviéndonos a la figura más buscada por los lectores del policial negro: el héroe solo, en lucha contra todos.

Sería del todo superfluo

enumerar el mundo visual de Scott, sus rascacielos abismales, sus carteles de propaganda digitalizados "a la Warhol", con neones ubicuos que tornan a la lluvia más negra y más insoportable. La topografía alucinante, después del estallido. Decorados barrocos y asfixiantes, figuras del contra-paisaje.

La novela de Dick, en cambio, fue concebida en muy distintas circunstancias. ¿Sueñan los androides...? se publicó en 1968, año clave de la revolución sexual, la

antipsiquiatría, la cultura de los campus y el Flower Power. Todavía las sandalias olían a jazmín. El slogan PARADISE NOW viajaba por el hemisferio impreso en remeras franciscanas. "Los Fabulosos Sesenta": una década, pero también un programa y un llamado cuyos ecos duraron hasta el '80. De hecho, el último clavo en el ataúd de los sesenta fue la muerte de John Lennon. Después, todo estuvo listo para que un malicioso Eco nos propusiera otra visión dicotómica de la aldea. Los cómodos taxonimistas de la modernidad reconocimos nuestra propia voz, y nos obligamos a elegir entre verdades sombrías o asoleadas. Mientras tanto, Dick miraba en el ojo del torbellino. Philip Dick, con su anómala militancia esquizoide, había descubierto que el futuro no iba a ser apocalíptico, pero que tampoco apuntaba a la realización de la utopía. Dick nos mostró que el futuro sería sencillamente, decadente...

El futuro: un claustro del reciclaje; una agrupación de detritos culturales. Pura acumulación de hábitos y errores que insistimos en ver como una historia coherente. "Un orbe entrópico", lo definió Dick, construido con resabios de otra era y en el cual los objetos, cualquier objeto, esta página, naufragan sin sentido como una cosa más agregada al mundo.

Metal Andorrano

(452 km² de furia metal)*

por La banda metal

Bien conocida por todos es la prolífica historia del heavy metal andorrano; una historia que llevó a este pequeño principado a convertirse, después de Inglaterra, Estados Unidos y los Países Bajos, en la cuarta potencia metalera.

Andreas Papandreu, violero británico de ascendencia griega y voz líder del grupo "Churchill is getting older", nos dice: Parece mentira, siendo tan pocos, el desarrollo musical al que llegaron estos tipos (los andorranos) nos resultó asombroso; del principado de Andorra surgieron los mejores bajistas y los mejores managers. "Sí; bromea Peter Blooper, batería de los Churchill; y también los mejores redoblantes".

Pero más allá de todo chiste, la "furia andorrana", mistura ideal de la fuerza musical francesa y de la inteligencia compositora española, ha escalado con sus grupos los top hundred del metal europeo. El grupo "Getress tree", exponente fiel del mosh de la zona norte del país y el grupo glam metal "Melamorf" han llegado a mantener sus simples respectivos, "Earth is dark'n'mosh" y "Hard to be glaaam" al tope de las preferencias del público. Ritchie Blackmore habría dicho: "Y pensar que nosotros decíamos que el rock era inglés o americano".

Y no es Ritchie el único sorprendido, Andorra cultiva todos los géneros metálicos, bandas como "Sucking a fruit" (con sonido entre Red Hot y Black Sabbath), "A Holiday With Mother Dead" (puro trash, con excelente participación del bajista y líder Francís Ordoñez y el auspicio de un grande Izzy Stradlin) y la muy gitana banda "I hate Gipsy people" con un sonido muy distorsionado (a lo

Pantera), pero con ritmo que, si uno quiere, puede llegar a sonar a chacarera. De todo en Andorra.

De las nuevas bandas o grupos revelación se agregan "Almejas", "Spirit of sweet death Valley", "Boo cheap lower french" (cuyo tema "Vanessa", del álbum homónimo, fue considerado por Marty Friedman, como el mejor tema trash europeo) y por último "Caledonian sea Killer bad fish".

De esta última banda proviene el guitarrista Malcom Juy Bouxious, quien fuera tentado por Armored Saint para reemplazar al guitarrista Dave Pritchard; sin embargo Malcom, ex "Gitans" de Francia, había dicho: "Nadie toca mejor que un andorrano" y se quedó con sus compañeros de principado.

Por último habría que desestimar una versión que decía que "Spirit of sweet..." había intentado experimentar en su clásico speed metal, la inclusión de un saxo. "A quién se le puede ocurrir tan loca idea, el rock con saxo no es rock" aseguran que dijo el líder del grupo "Leo-Cat-Anzaro".

(* El copyright de esta nota fue cedido por el autor, quien la publicara con anterioridad en la revista Contratapa).



UNA RESPUESTA MARICONA, BLANDISIMA

por José Luis De Diego

Estas notas son una respuesta al artículo "La aventura de fogeo. (Exabruptos contra la crítica literaria)", de Sergio Pastormerlo, aparecido en *La Muela de Juicio* N° 3.

El artículo se divide en 7 puntos; contestaré uno por uno:

1- El primero de ellos se compone de "exabruptos" contra Barthes, de quien le molesta un "ímpetu falso", un "tono forzado de aventura" (ya empezamos con la maldita "aventura"). Lo diferencia de Faulkner, critica "la visibilidad de los métodos que empleaba para excitar a su lector". De leer a Barthes, SP sale "saturado" y "empachado". Y nada más. En el punto 1 SP no hace nada más que decir que Barthes no le gusta. En un autor cuya escritura ha variado ostensiblemente en veinticinco años de producción, parece por lo menos apresurado afirmar que "Barthes dedicó sus peores momentos, que son los que lo caracterizan, a exaltar la literatura". ¿Cuáles son esos momentos, qué texto, qué fragmento? Hace tiempo que prefiero los argumentos a los "exabruptos". Voy a intentar argumentar, no obstante, en favor de SP. Citaré un fragmento escandaloso de *El placer del texto* (que obligará a SP a ir a tirarse el cuerito): "El texto que usted escribe debe probarme que me desea. Esa prueba existe: es la escritura. La escritura es esto: la ciencia de los goces del lenguaje, su kamasutra (de esta ciencia no hay más que un tratado: la escritura misma)" (p. 14). Lo escandaloso tiene que ver con varias razones: 1) la afirmación de que la escritura es una ciencia; 2) la circularidad del contenido; 3) la conjugación de 1 y 2 con una formulación marcadamente asertiva. Estas características modelan el "estilo Barthes", al que Susan Sontag califica de aforístico. No obstante, la relación entre verdad y aserción no siempre es igual a lo largo de la producción de Barthes. De cualquier manera, me animo a decir que puede ser esa la causa del empacho de SP. No creo un contrasentido reclamar argumentos en favor del gusto o del disgusto que puedan reemplazar a los exabruptos. Dicho sea de paso, este Barthes que empalaga es el que reconoce a Nietzsche como modelo, mientras SP toma a Nietzsche como modelo para atacar a Barthes. No resulta sencillo entender semejante piruetas.

2- Leo y releo el punto 2 y cada

vez entiendo menos: "Ya se sabe que nuestra época no es época de aventuras, pero aventuras apócrifas no faltan". De acuerdo, de Benjamin a *El vengador del futuro*, se insiste en la crisis de la experiencia y en las aventuras "imposibles". A partir de allí, SP se enreda en una crítica de la crítica sobre "Pierre Menard,..." que podría formularse así: Pierre Menard convierte a los críticos en aventureros apócrifos; todos exaltan que allí está la aventura pero ninguno agarra la mochila. Celebran su formulación porque esa formulación da sentido a su ocupación, a sus vidas. Es, por lo tanto, un texto para consolar críticos, pero que deja afuera a los lectores comunes. El argumento es, ciertamente, incomprensible, y creo que la razón está en el uso de una categoría disparatada: la "aventura". En efecto, en el texto de Borges la mención de "aventura" tiene que ver con el valor agregado del lector en relación con los sentidos que el texto moviliza; hasta allí, de acuerdo. En el texto de SP, ¿por qué lo dicho sobre Pierre Menard es "una aventura apócrifa"? ¿qué sería, a propósito del relato, una crítica auténticamente "aventurera" con jeep y borceguíes? A SP lo celebratorio le suena a auto-consolación, a auto-justificación. No obstante, igualmente celebratorios han sido textos críticos sobre "El aleph" o "El sur"; ¿qué le molesta a SP de Pierre Menard? "Indicar una contradicción en el personaje-narrador" (yo lo he hecho) ¿es una muestra de lenguaje celebratorio, de autojustificación o de "aventurachá"? Dicho sea de paso, SP rescata a Ricardo Piglia de entre nuestros críticos: pocos han sido tan "celebratorios" en relación a Pierre Menard.

3- El punto 3 tiene dos partes: en la primera se describen 3 situaciones de un modo tan sencillo y elemental que envidiaría el mismísimo Mariano Grondona. Por un lado, el dogmático; por otro, el escéptico; en tercer lugar, el escéptico que a pesar de su condición se disfraza de rubio de Camel y asume la aventura de construir teorías sobre el mundo. La comparación con Grondona no es caprichosa: al igual que en las clasificaciones que suele hacer el conductor de "Hora Clave", en este caso se omiten categorías centrales que operan desde la Historia: determinaciones, condiciones de posibilidad, modos de legitimación de los saberes, y todos los etcéteras que se quieran agregar. Es como si uno eligiera ser dogmático o ser escéptico: no me parece mal que se



trabaje con estas categorías; sí que se las descontextualice de un modo deliberado y escolar. La segunda parte del punto 3 es la antítesis de la primera parte. Si en ésta se clasifica simplificando en exceso; en aquella se caracteriza a la crítica francesa con una enumeración caótica digna de los mejores momentos de Borges. ¿De qué estamos hablando? ¿Quién es el "grupo de franceses anacrónicos"? Adivina adivinador. La caracterización de SP es tan desordenada y, a la vez, tan vasta que finalmente nadie puede saber a quién se está refiriendo: al último Barthes seguro, Derrida por supuesto, Bremond no creo (se la pasó buscando un modelo "aventurero"), Todorov menos, Deleuze-Guattari (sobre todo en *Rizoma*) se me ocurre que sí, Bourdieu ni loco, tampoco Genette, ¿Kristeva?, ¿será Foucault entonces? ¿pero qué de Foucault? Lo que nadie puede dudar de que resulta "aventurado" es meter a todos estos autores en una dudosa bolsa y despacharlos mediante exabruptos. Dicho sea de paso, en la enumeración a SP se le escapa una opinión extraída nada menos que de Barthes. Dice: "el 'gocé' (tan plano como el aburrimiento)". (Cfr. *El placer del texto*, p. 43).

4- El punto 4 es impecable: finalmente se nos explica en qué consiste la aventura: "La única aventura posible es construir teorías deliberadamente cerradas, falsas y simplificadoras, que dejen a un costado las diferencias y privilegien las repeticiones y las similitudes". Más adelante, agrega: "Nada más fácil que construir teorías complejas y abiertas; lo difícil es construir teorías simples y cerradas". Otra vez Grondona: SP reduce a un blanco/negro un problema complejísimo. En efecto, ¿cuál es el límite entre una teoría abierta y una cerrada? Ya que estamos con *El placer del texto*, allí hay indudablemente una teoría de la lectura, ¿es abierta o cerrada? ¿Cómo es la/s teoría/s de Foucault sobre el poder? ¿Y la teoría de la intertextualidad en Kristeva? ¿Son necesariamente abiertas las teorías que combaten concepciones cerradas de la ciencia? O dicho de otro modo, ¿una teoría que impugna una

concepción cerrada es necesariamente abierta si no propone un nuevo modelo que reemplace al que critica? Estas preguntas quizás tengan respuesta: seguramente es mucho más ardua y compleja que el modelo escolar de SP. Ahora bien, si el modelo de una teoría cerrada es Nietzsche, entonces ya no entiendo nada. Dicho sea de paso, SP dice que cualquier estudiante está en condiciones de criticar a Popper, pero ninguno podría escribir *La lógica de la investigación científica*. Humildemente, agregó que cualquier articulista está en condiciones de criticar a Barthes, pero seguramente no podría escribir *S/Z*.

5- En el punto 5 se ocupa de atacar a la crítica literaria hoy: "Un examen concienzudo, extenso, a veces apasionado, de cuestiones somníferas; (...) un discurso extraordinariamente maricón, blandísimo", para concluir con un aforismo pobrísimo: "si el mejor escritor es el que mejor maneja el idioma, un crítico es un sujeto a quien el idioma lo maneja". Si la condicional es para discutir, la conclusión es incomprensible. Este tipo de retruécanos sí resulta algo empalagoso. Dicho sea de paso, aquí se dice que "toda ideología es una estrategia de poder", y se usa, de modo concluyente, una categoría ("ideología") que luego se impugnará en el punto 6.

6- Sintetizaré el punto 6 en cuatro párrafos:

a) "Todo lo que la crítica literaria exhibe con demasiado énfasis es falso". Pocos renglones más abajo se vuelve sobre el modelo de Nietzsche: ¿habrá escritor más enfático que el alemán?.

b) "nunca los críticos o los intelectuales en general han estado tan sometidos a las restricciones morales de su época". Si entiendo bien, SP afirma que actualmente existen más "restricciones morales" que en el Medioevo, o que en la Inglaterra victoriana, o que en la España de los Austrias, o que en la Argentina del Proceso. Espero haber entendido mal.

c) "hoy (analogías mediante) cualquier tipo de idea puede ser declarada peligrosa; hoy hasta una teoría sobre el origen del subjuntivo podría ser declarada reaccionaria". Como vemos, la

peligrosidad no viene, como suponía en b), de las presiones del poder político o eclesial, sino más bien de una supuesta izquierda acostumbrada a tildar de reaccionaria a cualquier idea o teoría que circula por la sociedad.

d) "Hoy se dice 'Dudo porque no soy dogmático'. Ya han pasado los buenos tiempos en que simplemente se decía: 'Dudo porque no soy estúpido'". Resulta clarificador que SP nos acerque categorías de "los buenos tiempos" como la estupidez. En mi caso, podría intentar explicar por qué no soy dogmático; me resultaría muy difícil decir por qué no soy estúpido. Otra vez un argumento -el dogmatismo- desplazado por un exabrupto.

7- Nada diré de las metáforas pugilísticas del punto 7: no me gusta el box.

Finalmente, quiero decir que el artículo es algo más que impreciso y contradictorio. Las oposiciones que propone nos llevan a conclusiones más preocupantes. Veamos: hoy/buenos tiempos; franceses/Nietzsche; maricón/viril; blandísimo/duro; dogmático/estúpido; ideología/moral; peso mosca/Mike Tyson. Júntense ahora en una cadena connotativa los segundos elementos de cada par y tendrán una hermosa muestra de que lo que se está proponiendo no es una transgresión a la moral sino una restauración de un discurso -de una ideología- que resulta demasiado explícita como para seguir discutiendo.



A fines de 1906, W. James dictó ocho famosas conferencias en el Lowell Institute de Boston. Un año después, esas lecturas fueron publicadas en forma de libro y se convirtieron en la exposición clásica de la filosofía pragmatista. Estas conferencias incluyen dos pasajes aparentemente triviales y secretamente alarmantes. El primero figura en su segunda conferencia, donde James intentaba mostrar cómo las personas efectúan modificaciones y nuevos ordenamientos en sus complejos sistemas de creencias cada vez que se les presentan datos que contradicen sus opiniones previas. Para ilustrarlo, dijo: "Si yo ahora lanzara gritos y me comportara como un maníaco en esta tribuna, ustedes verificarían una revisión de sus ideas respecto al valor probable de mi filosofía".

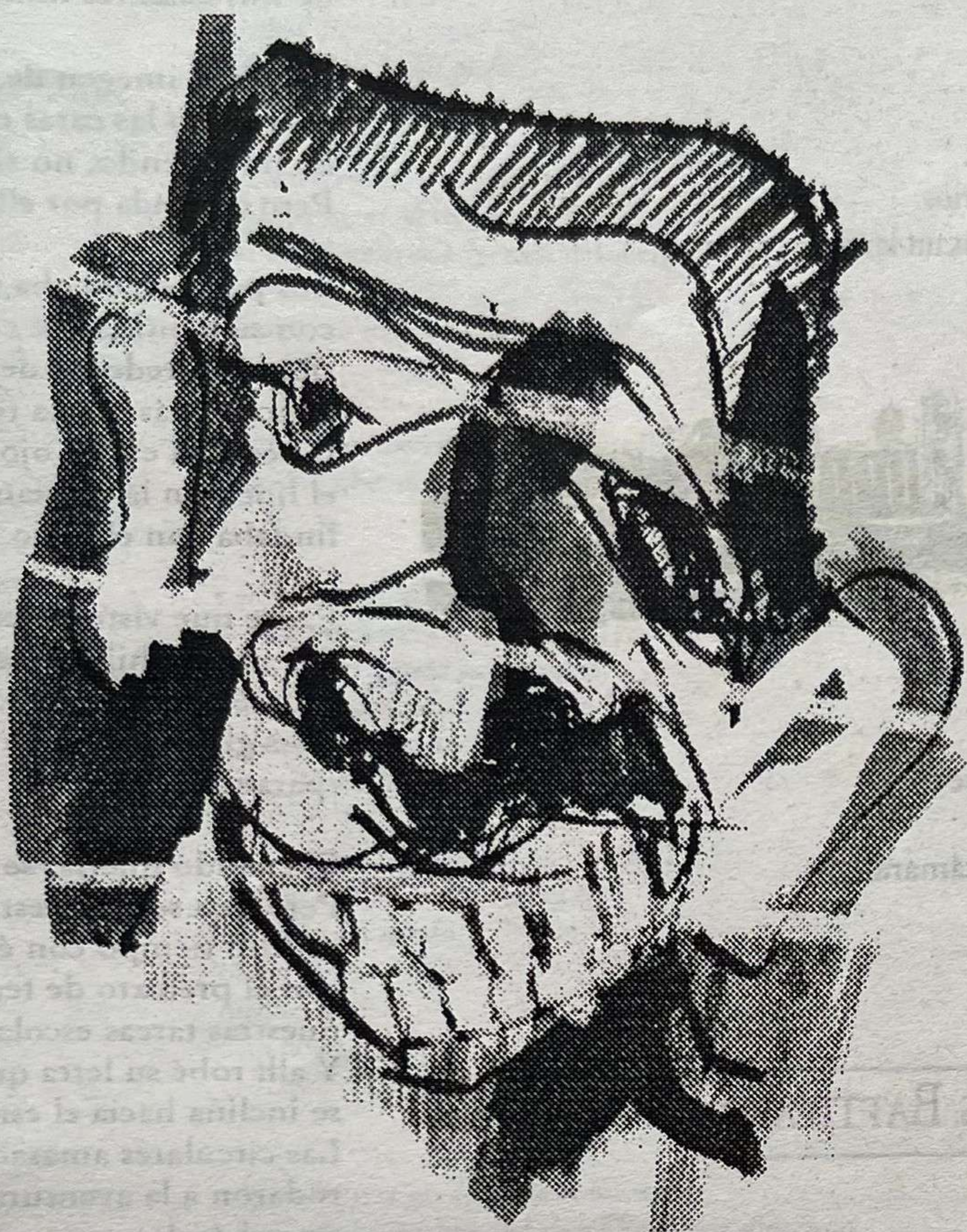
¿Por qué ese ejemplo precisamente? ¿Por qué un ejemplo imaginario en el que actuaba como un maniático lanzando aullidos ante el estupor de su público? Esas palabras fueron pronunciadas durante una conferencia. Es necesario imaginar, entonces, un salón amplio, un público atento y silencioso, y la voz de W. James, ubicado en un sitio elevado y expuesto a todas las miradas, sonando en ese silencio. En la quinta conferencia ofreció un ejemplo inquietantemente similar: "Imagino que me están escuchando ahora con cierta favorable predisposición a mi competencia y esto afecta a la recepción de lo que digo; pero si interrumpiera súbitamente mi conferencia y empezara a cantar con bella voz de barítono: 'No volveremos a casa hasta la madrugada', este nuevo hecho no sólo iría a sumarse a sus stocks sino que alteraría sus opiniones acerca de la filosofía pragmatista y, en general, produciría el reajuste de cierto número de ideas".

Para un bufón, incluso para un bufón indeciso y frustrado como James, no hay quizá mejor ocasión que la concentrada solemnidad de las conferencias. W. James (su-

LA TENTACIÓN DE WILLIAM JAMES

Tipología del bufón

por Sergio Pastormerlo



pongamos) sintió el impulso de representar sus ejemplos -y no simplemente enunciarlos-: transformarse bruscamente en un loco imprevisible ante la mirada atónita de un auditorio de concienzudos rostros filosóficos. Basta hojear cualquiera de sus libros para percibir la lucidez y la amplitud de su inteligencia; suponer que sintió vivamente ese impulso, la injustificable tentación del bufón, lo hace aún más admirable.

Poética del buffo

En principio, nada más accesible que el arte del bufón: no requiere ninguna preparación, ni práctica, ni talentos especiales. Por el contrario, es asombroso que casi siempre lleguemos al final del día sin haber cedido al vértigo del precipicio de los bufones. Repetir insistentemente una frase ingeniosa en

cuya primera enunciación tuvimos éxito, desregular las expresiones de nuestra cara, sobrestimarnos públicamente, depositar saliva en las mejillas que besamos, manifestar nuestras verdaderas opiniones... Los caminos del bufón son tan oscuros como fáciles e innumerables. Lo mismo que cualquier práctica, sin embargo, la del bufón tiene grados de destreza. Emitir ideas pavotas es inferior a emitir las de un modo pedante; decir a alguien, con sinceridad, "gracias por ser como sos", es inferior a decirlo por todas partes con recalcada ironía (el aprendiz de piola, novato y estereotipado, es artificio de bufones exquisitos). Para el perfecto bufón no sólo es innecesario, sino también excesivo, cacarear en sociedad, salir a la calle disfrazado, etc. El bufón par excellence no exagera: si en medio de una conferencia, por ejemplo, nos ponemos de pie y dejamos escapar un

pedo ruidoso, nuestro comportamiento resultará seguramente grotesco, pero tal vez las personas que nos rodean puedan justificarnos: argumentarán que hemos enloquecido, que somos incorregiblemente excéntricos, que hemos superado ciertos tabúes... De algún modo justificarán el desvío de nuestra conducta. Un perfecto bufón, en cambio, debería ser sutil e irrecuperable. Lo último que debe hacer un bufón es usar traje de bufón, es decir, presentarse como tal: todo bufón profesional es un impostor y una contradicción. Los reyes criaban pseudobufones para no ceder al verdadero que latía en sus corazones. Un auténtico bufón no provoca risas sino, antes bien, un mareo de irrealidad.

Tipología del bufón

Bufón I: Un tipo bastante común de bufón. Ejemplo supremo: E. Anderson Imbert. La bufonería en su forma natural. Bufón involuntario, absolutamente inconsciente de su arte. Suele ser un triunfador. Es simultáneamente fascinante e insoportable.

Bufón II: El tipo más extendido de bufón. Ejemplo: William James (o casi cualquier sujeto de inteligencia amplia). La bufonería como tentación. El bufón disimulado, de incógnito, bufón en la intimidad, bufón que ensaya muecas ante el espejo del ascensor, bufón que canta con fervor canciones de avisos comerciales cuando se sabe solo. Su destino de bufón lo excede y le da miedo. Es inofensivo. Para la gente es un tipo normal, una persona seria.

Bufón III: Tal vez la clase más rara de bufón. Ejemplo típico, casi único: Friedrich Nietzsche. El bufón III alterna, entra y sale del ridículo. Es un barredor de prejuicios, un abridor de cerebros. Es el intelectual subversivo (pero no comunitariamente, adecuadamente, francamente subversivo, sino verdaderamente subversivo). Es el bufón peligroso. Para la gente es un loco.

Bufón IV o bufón superior: Apenas menos raro que el anterior. Es el bufón perfecto, pleno, consumado. Ejemplo máximo: Carlos Argentino Daneri. Daneri no puede no ser un bufón superior porque es el tipo que está de vuelta de todo: lo ha visto todo. Necesariamente, es un incomprendido. Como escritor, por ejemplo, no sabemos valorarlo: somos lectores demasiado brutos para hacer estimaciones sobre un poeta que durante toda su vida ha tenido un Aleph a su disposición. C. A. Daneri, para nosotros, no debería ser sino un escritor inconmensurablemente genial. Borges no podía admitirlo porque lo odiaba (parece ser que Beatriz Viterbo prefería a su primo). De todos modos, si Borges mencionó al pasar las cartas obscenas de Beatriz a Carlos Argentino fue para indicar, delicadamente, el motivo de la deformación de su historia. Era su manera de hacer justicia al enemigo.



ANDRÉS BISSO

Despertar en Hungría

Si despertar en Hungría no fuera tan seco, tan agónico, tan perestroika.
Si empaparse de sangre budapestiana no burbujeara en la solapa Calvin Klein.
Si el rojo-blanco-verde no se transformara en chica rubia de pupilas sórdidas
Y si en la melena de una roca uno no pudiera oler la contrarevolución.
Sería más tenue, más frágil el olvido.

Si las emociones no se contrapusiesen, envueltas por el Danubio.
Si el sol, lejano, no sonriera entrelazándose con el viento austríaco.
Si una oscura y olvidada Debrecen no me insultara en los Planisferios.
Si a cada paso no resonara el destierro, como una gota enjaulada en un laúd.
Sería más tenue, más frágil el olvido.

Propóleos

Petrificado por una dosis de medicamento,
todos hubieran jurado que era Neptuno,
y la vejez era correcta, como un grito de carruaje.

La presión le bajó a 10000, seguro mentían,
y un aluvión de agonía intermitente cubría su semblante.
Cujuvís hominis errare; nulus, nisi insipientis, in errore perseverare.

Una foto de archivo, actual imposible, palidez extrema para cámara.
En Berisso se quedó mi corazón, y nadie negaría.
La naturaleza guarda siempre la última carta.



CARLOS BATTILANA

Las vísperas

a Jorge Monseleone

Un cuadro de dolor
la ruta.
De noche
en su lámina de látex
las moscas detenidas
hacen el aire.
No es la historia de un credo
-la pasión brilla lejos-

Entre los actos de la
evidencia
entre manos
y detrás del cerco
insta la ciudad
sus calmas.

Un perro

No digo que un enunciado chista:
digo que:
en esa larga ausencia de signo
un enunciado se evapora: "yo tuve un perro".
Deja de representar lo real
y que la hojarasca de la estopa
muera tus ojos.
Como una imagen brillante
mi pobre perro
cubre sus letras con la
muerte cierta.
He ahí
la imagen del amo.

ROXANA PÁEZ

Baladas de la mujer y el trabajo II

Yambaláya, las nenas
en escuadras con saltos
de infrecuentes milicias.

Usaría la imagen de un hilo
enlazando las caras decrecientes
de mí, ¿siendo, no siendo yo?
Pero afectada por ellas todavía.

Los palos de escoba zumbaban
con serpentinas de cinta
ribonet alrededor del olmo.
Mucho más gracia tenía yo
si pensaba en los ojos de Ritz,
el líder, en la persiana que
lindaba con el patio de la escuela.

Padre que viste el acto al final
del año: tu hija se había arrebatado
El líder sólo tenía maldad
y los glúteos un poco llenos
-para tus chanzas.

El cuando quería, se iba.
Pero una sola vez estuve
mucho tiempo con él. Era
con el pretexto de terminar
nuestras tareas escolares.
Y allí robé su letra que
se inclina hacia el este.
Las circulares amasadas en el bien
rodaron a la aventura
estrechándose como dibujos
de grititos. El perito calígrafo
dio el visto bueno. Lo bello es
siempre diferente, dijo.

De los hombres cuando no
tomé su amor, tomé
la forma en que escribían,
me dicta la memoria.

PABLO E. CHACÓN

Paisajes

para Andrea Castelli

En el atardecer, contra un fondo
violáceo, lanzado a plomo, el camino,
recto, hacia el sur, entre casas bajas,
baldíos, luz difusa, intermitente,
dicroicas. Puedo calcular -o creo que puedo calcular-
el tiempo que va pasando: insectos aplastados
en un vidrio.
Por lo demás, un vacío, el cielo, limpio, poca cosa,
pasar, nada más, bosquecitos, o chaparrales,
agua estancada, terminales,
el final
del invierno.

ANA PORRÚA

La mujer siempre igual

1
la mujer siempre igual
fuma tabaco sentada en una silla
enfrente: no sabe si es jazmín o madre selva
sólo un reflejo en la memoria.

2
la mujer siempre igual
silba bajito disimula
el filo del cuchillo.

3
la mujer siempre igual
despierta con insomnio
(latidos)
su corazón
como un color que cae
sin fondo
-de violines-.

Fotos

Chancleteaba
su vida de sainete:
ojera de agua verde
y un mate cocido
tomado a media noche.

El arco iris en una serpiente de agua asesinada por los pájaros; cortada en pedazos por ellos. Su piel policromática es repartida entre los animales y, conforme a la coloración del fragmento recibido por cada uno de los bichos, cada uno gama el sonido de su grito particular, y el color de su pelo o de su plumaje. El núcleo de este episodio es el sacrificio como origen del sonido y el color en la escala zoológica (el sonido y el color percibidos nítidamente por el pensamiento salvaje como gradaciones cromáticas de un mismo principio). La serpiente arco iris es un *continuum* de los matices, la escala de los intervalos mínimos e indiscernibles, como es el orden de las alturas en música, antes de ser recortada por las escalas producidas por las culturas, y como es propio del arco iris, del cual sólo una convención muy etnocéntrica puede afirmar que tiene siete colores (la lectura de los colores del arco iris varía enormemente entre las culturas, así como las escalas musicales). El sacrificio de la serpiente (que era un deslizamiento cromático de matices sin división) y su despedazamiento en porciones discretas provocará y producirá el orden colorístico y sonoro que particulariza a las especies vivas...

José Miguel Wisnik, en *Otra historia de las músicas*, p. 32.

PINTURA

a tus labios apenas entreabiertos,
a tu lengua,

colores,

a tu lengua,

lo que lugares presenta en pequeños,
confusos anhelos,

lo que queda como arena lisísima
en el cesar de la tormenta: ¿irás a correr
allí, a fingir huir en los aéreos movimientos
de tu gato y tu perro?

pintura

alegoría de una historia pueril
que busca su memoria

en el
profunda
la tela con sus desoves

única en contemplar las ondas
única en abrazar al pez
que no se desliza
y desconfía...

después,
el teatrillo de las poleas,
el padre que iba a los tumbos,

muriéndose en la carnicería: el pelo revuelto, la mirada sin
rumbo,
los movimientos se confunden y se fugan
las líneas,

muriéndose y trabajando todavía:
músculos alegres, pleonasmos,
vómitos de esmaltes de oro
sobre el vómito del gato:

el suave término de una conversación
en el sueño, en el torpor, la desdicha,
más la atención desesperada del cuerpo
en besos,
besos de no todos sueños...

Y el héroe enhiesto en todas partes.
Y el niño ubicuo sin sus niñas ranas

y el ritmo acorazado en el tumulto,
el sexo como miel quemando el paladar del grillo
(todo el vestigio de lo aceptado
furtivo, el tiempo, el exceso, el fuego,
el enlace, el desenlace,
la involuntaria suspensión del sonido...

Y el incrédulo acepta con su risa
el asedio del miedo,
otra pasión,
otro tedio,
otro dolor,

y que el placer no conceda el misterio
allí donde las cuerdas del arpa y las tijeras disuelven
la promesa del hermano...

enfrentarnos al orden misterioso eso sería, otra vez,
el amor:

allí el pequeño sueño desvanece
la obviedad y su letra como reina de la caravana
(víctima de las atracciones de un mundano
error...)

No como farfullaba en sueños
sino como hablaba adentro de los sueños:
la contigüidad infinita,
el amor.

Somos nosotros apenas un rumor,

el rumor del sentido.
Su lejanía como series y series en sus cajas de ébano
aún sin numerar;
la exposición visible de los hurtables gestos,
el cuerpo muy deseado.
Involuntariamente apartado de lo real
y voluntariamente desconocido

su voz,
su voz maravillosa reificada...
su voz ideada como un reparto de las formas
en lo real,
como un derroche de las murmuraciones
en los inalcanzables fantásticos.

Dijiste: "me acuerdo de cuando era pequeño,
cuando me vestían." (Las manos se le habían retirado
hacia adentro de las mangas, le asomaban las puntas
de los delicados dedos mordidos...)

Se levantó y se fue hacia la heladera:
"¿Por qué tenés un cuchillo que se hiela aquí,
junto al queso?" —preguntó. Y distraído añadió:

"tengo hambre..."

Me acuerdo cómo cerraba los ojos el gato de mi abuela,
apretándolos, despacito, como para no ver, y sólo aspirar
la humedad cargada de rojizas consignas, animaciones
suspendidas en los vacíos del cerezo...

pintura

¿qué veo?
siguen alzando, del agua del arroyo, el cuadro lleno de
sangre,
los muchachos desnudos, lagartijas del agua, huyen del
sueño
a los bordes,

Has de seguir bajando, como en las mil y una noches,
poco a poco,
hacia la luna.

Y sobre la mesa el reflejo del dibujo, sobre el vidrio:
sólo el gesto, el sombreado, el lápiz, la luz en la frente y los
pómulos
del joven kafka, el leve rayado que en el traje distiende,
en la pupila agudiza acortándose,
dándonos a ver una extraña imprecisión,
una repetida armonía,
(no importa cuántas veces venció la pasión de la mimesis,
que será la mimesis, que será su exasperada ilusión)

sólo parece secretamente piedra latir
el trazo del deseo en la sombra
la luz, que en la palabra tiene sus odiosos biselados,
murmillos imperiosos,
y hasta la ciega certeza de cambiar,
el rostro del escriba por el que anhela retratarlo,
cuyo nombre escrito en el margen derecho dice javier...

somos nosotros apenas un rumor

o palabra, sí,
con el deseo de la pared,
que no puede y no debe,
y no resiste,
ser dicha
instantánea

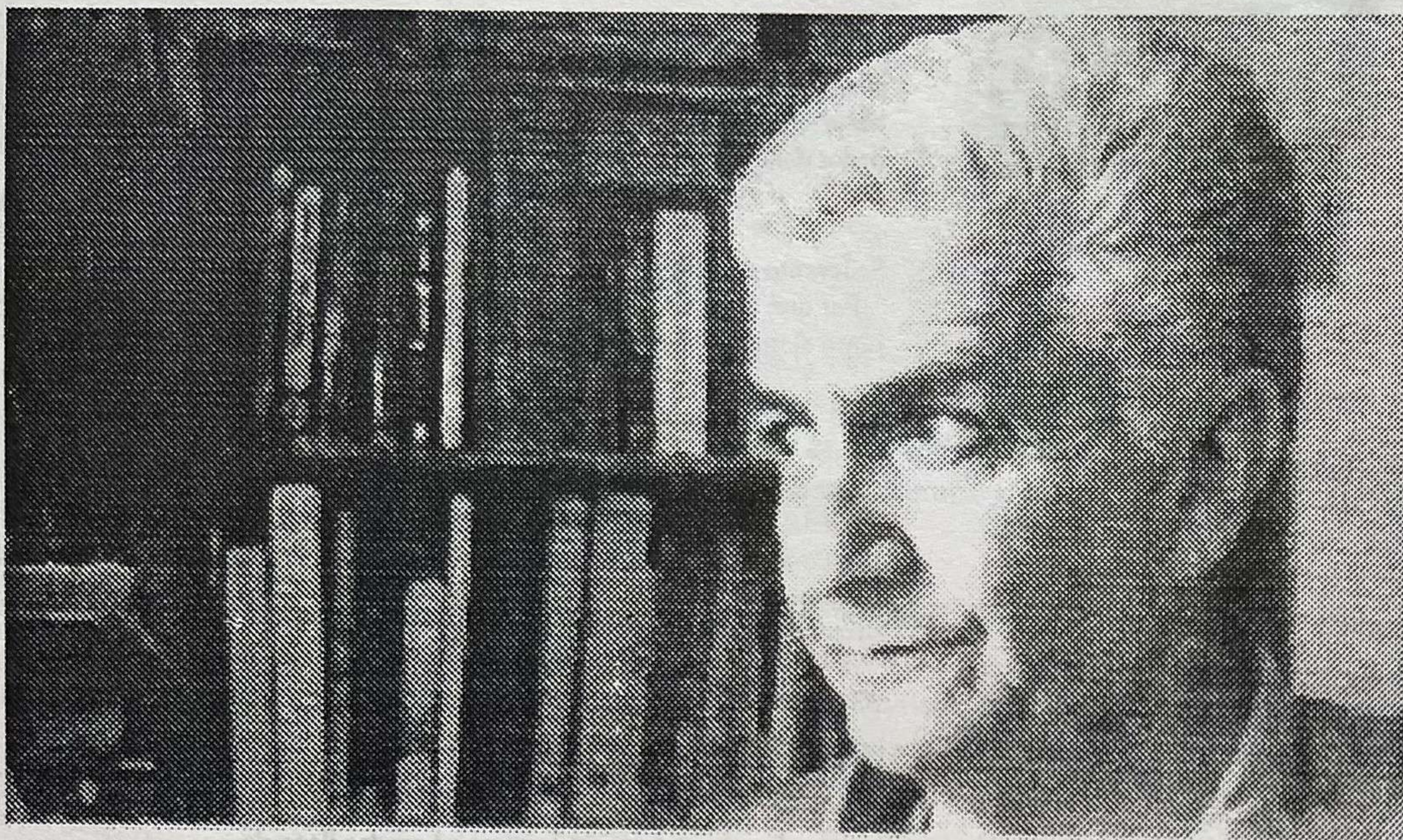
¿cuánto busqué?
¿cuánto en la erizada noche
prometí?

¡Café! ¡Café para todos!
Contra la energía de vidrio que se pudre
más allá del esqueleto de vidrio
que se pudrirá aquí.

Ah...
Ahora querría escribir
Ah...
Ahora querría leer

(este poema pertenece al libro *La banda oscura* de Alejandro)





ENTREVISTA CON LEONIDAS LAMBORGHINI

"Romper con el sonsonete elegíaco"

por Miguel Dalmaroni

La obra de Leónidas Lamborghini (Buenos Aires, 1928) fue admirada casi como un hallazgo sorprendente por lectores tan disímiles como Francisco Urondo, Leopoldo Marechal, Juan L. Ortiz, Raúl Gustavo Aguirre, Ricardo Piglia y Juan Gelman. El insiste en que, todavía, el gusto dominante sigue fijado al lirismo llorón y meloso contra el que se levanta su poesía, pero que no puede ni quiere transigir en cantar las desgracias de albañiles que se caen de los andamios envueltos en seda. Mientras su último libro -su primera novela- salía de la imprenta, charlamos sobre el recorrido de su obra y sobre los clásicos de la literatura argentina en los que trata de inscribir su poética.

¿Cómo leía Ud. la gauchesca y el Martín Fierro en los años en que escribía Las Patas en las fuentes? ¿Esa lectura varió o cambió en alguna medida?

- Esa lectura que vos decís, claro, no en un estado muy consciente digamos, es la que me permitió armar algo que se llamó

"El Saboteador Arrepentido", luego se llamó "Al público", editado por Poesía Buenos Aires. Con una gran apertura de criterios, porque no se adecuaba mucho a lo que hacía Poesía Buenos Aires, se tangenciaba en algunas cosas, pero este tema de la voz del derrotado, sobre todo centrado en el marco de una realidad sociopolítica argentina, no se daba en ellos. Los modelos del 50 eran lo lee ahora y dice ¿por qué este hombre fue rechazado? Porque no estaba dentro del gusto de su época. Porque el gusto también es así, circular.

En aquellos años, algunos críticos como Daniel Barros o Alfredo Andrés intentaron colocar a la poesía del 60 en el sistema de la historia de la literatura argentina, como generación, y a usted lo tomaban como un modelo casi irreprochable. A lo mejor se trataba de una lectura meramente ideológica.

- Claro. Yo creo que cuando están las cosas calientes no hay distancia. Y después, con la necesidad que hay acá de ponerle etiqueta a todo... El otro gusto es César Fernández Moreno, y ahora no ha-

blemos de los otros. Una poesía culta, cultivada, que tiene un verosímil. Sigue siendo la lírica...pero como uno no es un lírico, "no me sale"... Pero también estoy ya muy avanzado en una respuesta donde entra la parodia, el remedo, lo grotesco, y sobre todo esa fórmula que vengo aplicando desde hace rato: no la lagrimita, sino responder a la distorsión y multiplicarla. Un arte arteramente artero, y todas esas cosas, en las que me he venido apoyando: la risa de lo horrible. Ahora me permito leer a Rabelais bajo esa forma: esas comilonas...

En un reportaje usted dice que en Partitas trabajó con una fórmula matemática y con un disco de jazz.

- Sí. Desde el libro Partitas se produce una inflexión con respecto a toda esta saga. Un ir más allá. Es decir, yo no sé si fue casualidad o no, pero entré al mundo de la jam session. De donde salgo diciendo que, aparte de ese juego combinatorio que es el arte, todo lo demás es folletín. Me parece que ésta es una época folletinesca. El arte es combinatoria. Después, si lo querés instrumentar para esto, para lo otro, es otra cosa. Los grandes,

todos se han servido de la combinatoria, en el cine, en lo que sea... En la jam session todos plantean el tema, luego lo descomponen en variaciones, y luego tocan todos juntos. Y siempre es el mismo modelo. Esto me quedó. En Partitas esto está; y después el jueguito matemático-yo estudiaba ingeniería agronómica-. Me quedó esto de la matemática superior, unas fórmulas: combinación sin repetición, combinación con repetición, permutaciones y variaciones. Pero si se plantea ese juego no hay que estar esperando el significado. Se arman otros significados. Se arma solo. Y el lector trata además de dárselo. Porque claro, no estamos en la música, estamos en este arte donde se le exige al lenguaje un significado. Y ahí se va descentrando. Acá, en estos países coloniales pasa esto, como Arlt: yo no sé si este experimento no se ha adelantado a muchas de las cosas que ahora les suenan a los profesores de la Universidad, que son repetidores, que todavía no se dan cuenta de esto. Acá, Arlt, era el existencialismo, le faltaba decir "náusea". Entonces, lo que uno intenta hacer es un arte popular genuino. Como lo podría hacer (Leonardo) Favio, por ejemplo. Genuino, fuerte, no llorón, donde se da la mierda y el oro, lo grande y lo pequeño, lo grotesco y lo sublime. Ese es el arte... Pensar que un peronista me dijo una vez, "¿Cómo 'las patas en las fuentes', los pies!". Pero hay gente que lo ha apoyado a uno, y que no eran precisamente peronistas.

¿Raúl Gustavo Aguirre?

- Claro, él me mandaba cartas en los últimos tiempos, que realmente me enorgullecían. Cosas que me da miedo decirlas: justificar el movimiento del 50 a través de la poesía de Lamborghini y Pizarnik.

¿Le interesa Pizarnik?

- Sí, me interesa. Ahí creo que hay un desgarramiento que no pasa por la lagrimita. Como decía Nietzsche, está escribiendo con su sangre, con su vida, aunque haya altibajos.

¿Usted tuvo una relación personal con John William Cooke?

- Sí, y con José Hernández Arregui, con Arturo Jaureche; era un momento en el que ellos estaban

iluminando zonas muy importantes. ¿Ahora quién los nombra? Me estimularon mucho las lecturas de ellos y la afinidad con ellos. No podía estar con ellos, sin embargo, en la forma en que planteaban a veces la cuestión del arte, una forma demasiado grosera. La cosa del arte -como dice Trotsky- es un caso muy particular que hay que tener en cuenta: en poesía un reaccionario puede ser un revolucionario, y un revolucionario puede ser un reaccionario. El fascista Ezra Pound. Y bueno, hay que tragarse eso. De entre todo lo de González Tuñón me quedo con el poema de la moneda en la ranura: ahí sí, eso es eterno. Es una joya para siempre. Después, de lo otro, desgraciadamente...

Usted no se cansa de insistir contra ese modelo...

- En lo que insisto es en que hay otra alternativa, que no la inventé yo, que viene del fondo, desde Bartolomé Hidalgo. Como lo otro también viene desde el fondo, los poetas llamados cultos. Habían pasado 35 años del Martín Fierro y Gutiérrez no lo metió en su antología. No se lo veía como poesía.

¿Qué lugar le asigna a Las Diez escenas del paciente en su obra?

- Para mí Las patas es el infier-



no, la parte más espectacular; el purgatorio, La estatua de la libertad, donde aparecen cosas mucho más complejas que en lo otro estaban disimuladas por el fuerte tema social y político. En La estatua... aparece algo más com-





manía o esa cosa que lo ata.

En ese diseño que usted arma comparándolo con la Divina Comedia y ubicando el lugar de la locura desatada en las Diez escenas del paciente, ¿la novena escena -donde se juega la relación con "el hermano"- tiene una importancia particular?

- Sí, porque ya no hay que hablar más [de la relación con Osvaldo]. Esa relación yo la vi así. Osvaldo alcanzó a leerla en vida. La megalomanía de los dos, la complejidad, la maldición de ser dos y no haber sido uno, o de ser uno en dos. Toda la cosa de repartirse el mundo. Sin embargo era así. Eramos así. Nosotros somos muy familiares. Sale de ahí. La novela familiar. La cosa del padre, la hermana, la madre.

¿Cómo fue la relación con Juan L. Ortiz? ¿Cuándo fue eso?

- Un día vino a Buenos Aires. El viejo venía ahí, todo inclinado, y dale con que le interesaba mucho "Eva Perón en la hoguera", porque lo había leído en La Opinión. Después salió diciendo en Clarín que (yo) era el único poeta que le importaba. Su fervor era con ese poema.

En el concepto de "commedia" que Ud. usa para definir la primera trilogía (Las patas en las fuentes, La estatua de la libertad y Diez escenas del paciente), habría algo más que la comparación estructural con Dante...

- Porque en la comedia entra esto que a mí me interesa, no es una tragedia. Es una comedia porque entra todo: el estilo alto, el estilo bajo, el estilo medio, lo elegíaco, lo lírico, lo dramático, lo grotesco; esa es la comedia.

El interés constante por el tango se integra a esa poética...

- Claro. Acá el gran poeta es Discépolo. Yo lo admiro a Manzi, pero Discépolo es el gran poeta, y no agreguemos "popular". Ni Ezra Pound, que tiene un símil con Cambalache, logra lo que él con Cambalache, crear una imagen desde el punto de vista de un mundo burgués que se desgarraba en sus valores morales. Lo da como Pound no lo alcanza a dar. Encuentra unas relaciones tan grotescas, tan paródicas: la Biblia con el calefón, Carnera y San Martín. Es lo que va buscando Pound en aquella elegía, "Total que fueron a la guerra por una prostituta desdentada..." y va diciendo el ideal de su mundo que se derrumba, y que la gente peleó por afirmar toda esta podrición. Hay que admitir que tenemos genios. Y que no es solamente Borges... él se había anticipado a los objetivistas, y era argentino; ¿qué le vas a hacer? Pero también Macedonio, y Arlt, Marechal, el mismo Martínez Estrada. Lo único original que tenemos es lo gauchesco. Es un genio que llamo genio rioplatense. Y que empieza con Hidalgo, los cielitos. Hace falta un gran arte político que termine de una vez con todos estos ensayos fallidos de ahora. Lo que decía Sthendal: que la política era una gran piedra de molino atada al cuello de la literatura; pero él flotó con esa piedra de molino al cuello. Hay gente que, o lo hace mal, o que intenta, o bien que al no poder hacerlo, se entretiene en otras cosas, porque ve que por ahí ya no va. Parece una redundancia, porque el gran arte siempre fue político, desde Homero. Sólo que lo sabían hacer.

Y en los lugares de la literatura argentina que Usted rescata, ahí

está ese gran arte político...

- Claro. ¿Quién va a negar que todos esos eran gente que militaba en la política? Unos en un lado, otros en otro. Y no concebían la separación entre poema político y poema del otro, sino que solucionaban. Te daban las dos cosas ahí juntas, naturalmente. El problema del estilo -como dice Piglia- con el problema del tema político. No los veían separados. Pero hay gente que tiene miedo: serios, no se pueden reír. Y los gauchescos sí que se reían. Pero esa risa está enchufada al horror. Este es el asunto. En un electrodo la risa, en el otro electrodo el horror. Eso es Martín Fierro, Estanislao, "La refalosa" en Ascasubi -lo hace como una danza, riéndose, y al tipo lo están despellejando-. Por "La refalosa" pasa toda la crueldad imbecil que veníamos sufriendo y que hemos seguido sufriendo. No hay otra. Más que El Matadero. Porque Ascasubi se hace el boludo, lo hace como una contradanza, ...toma la voz de los generales, los unitarios. Los unitarios tuvieron la ventaja de tener a Ascasubi a su favor, entonces sale "La refalosa", que es mejor que El matadero. El Matadero termina ahí, hay dos o tres líneas finales donde está el mensaje explícito que hay que sacar; pero sin eso, también entra. ¿De dónde salió esto, por favor: un poeta romántico, que de pronto sale escribiendo eso...! Entonces uno lo rescata. Y ve las posibilidades de retomar ese espíritu. Pero hay gente que hace caer a los obreros de los andamios envueltos en seda, otro que se queja de la sirvientita. Lloro, llora urutaú. Y no me gusta eso. Creo que hay otra alternativa. A mí no me gusta y a ellos no les gusta lo que yo hago. Estamos a la par. Pero están estas dos alternativas... ¿Alguien hará la síntesis? En un Arlt parece darse la síntesis de Boedo y Florida. A me-



dida que uno va evolucionando... cuando yo digo que me gusta más El licenciado Vidriera que el Quijote, o más El juguete rabioso que Los siete locos, entra la cuestión del gusto. Como cuando yo era chico, no me gustaba la cebolla, y ahora sí me gusta. Arlt le quería poner "La vida puerca" pero claro, ese era el título de Boedo. Eligió El juguete rabioso, que es la vida puerca... pero el título es el título.

Buenos Aires,
31 de mayo de 1993

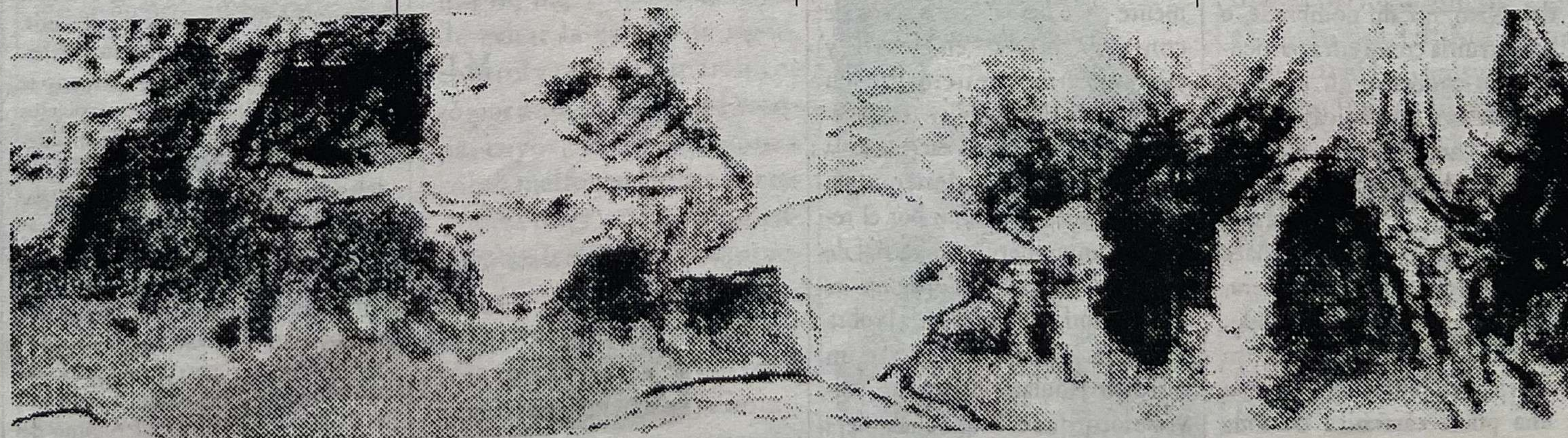
plejo, un entripado del personaje con él mismo. Y aparece ya firme el tema del monomaniaco. En las Diez escenas termina desbordando, todo el mundo se va para arriba, siguiendo a este delirante. Ese sería mi paraíso, aquello de la distorsión y volver a multiplicarla. Yo digo que la gente hoy sufre, sospecho, de no volverse loca del todo. Pasar el espejo y ya, chau. Y Gelman me decía a raíz de esa primera saga: "¿Viste? el acuerdo del desacuerdo". Ahí empecé a creer lo que decía Marechal, "el poeta es un vate", o como dice Nietzsche "llevo el espíritu de mi época en la punta de la nariz". Resulta que el gran acuerdo nacional era el gran desacuerdo nacional, y terminó en eso...

¿En las Diez escenas... no hay una presencia más fuerte del yo, de un sujeto más compacto?

- Puede ser. En Las patas... se manejan voces...

En las Diez escenas... si bien es una voz que está totalmente interferida por registros ajenos, se distingue la violencia de una voz.

- Sí, tenés razón. No sé cómo se da en La estatua..., que a mí es el que más me gusta, el más importante. Como en la Divina Comedia, no es espectacular, por cómo aparece el cuerpo... Y por cómo se da esta gran ironía, también claramente: la estatua es "de la libertad", pero el tipo está sujeto, no puede romper esa



La máquina de triturar

Leónidas Lamborghini, *Un amor como pocos*, Buenos Aires, Alfaguara, 1993.

Deleuze y Piglia (vía Borges) han impuesto para la crítica de los últimos tiempos la imagen de la máquina, que entonces suele usarse para lo que venga, aunque no sirva para todo.

Al último libro de Leónidas Lamborghini la metáfora maquínica o mecánica le va (el que hizo la contratapa puso algo). Pero hay que pensar, más bien, en esas viejas máquinas domésticas de picar carne, pintadas de rojo bombero, que se ajustaban al borde de la mesa de la cocina con un perno a rosca, y se operaban con una manivela que había que hacer girar para que los gusanos de carne y grasa fueran saliendo por los canales redondos que se arracimaban en una boca de trabuco, hasta ir cayendo en cabellera sobre el plato (esas máquinas hacían de juguete de siesta infantil tanto como de enser culinario). Porque lo que propone *Un amor como pocos* es la versión narrativa o en prosa de la poética que Lamborghini viene armando desde *Las patas en las fuentes*: escribir es triturar, descuartizar todo lo que se lee -cualquier cosa que se pueda leer- entre los efectos de una carcajada socarrona de circo berreta. Pero no se trata de un caso más de parodia, categoría que resulta siempre insuficiente, tibia o timorata (Lamborghini la anota en mayúscula, como para dar una idea, pero hay que leerla en el cuerpo del relato, no ahí nombrada, o reconstruirla como cifra particular que condensa un mito de escritor con la rúbrica en cada línea). Lamborghini confirma en este libro su marca de reescribidor, porque ejecuta una apuesta salvaje: todo lo que hace pasar por su versión de la literatura argentina sale reventado, trepanado, miniaturizado, su seriedad se pulveriza, como en una piletta catarática de soda



caústica, en la más impía de las tradiciones. Lamborghini ha construido esa tradición en el tono decisivo de la gauchesca menor (Del Campo es la manivela, el apellido Lamborghini el giro), y entonces todo -Platón y Longo, Carnera y San Martín- funciona como carne picable y res destinada al Matadero (Báñez, pensando no tan en otra cosa, lo ha escrito con las palabras justas), todo desautorizado en una pronunciación inadecuada, de barro pampero (pampesco), de injuria cachivache y de vereda aletrínada y refalosa en la que es inútil resguardar las partes con cualesquiera calzones de lata: las letras salen de ahí desfloradas y malolientes. Por ejemplo, "eso" que no ven los ignorantes de la caverna de Platón y que hace arder el deseo de develamiento, es en la novela de L.L. "la Cara de Dios" que también buscaba Dante, la "raja" (en dialecto patagónico achilenado) que anhela el "aguijón", el no-saber sexual, y es lo que persigue la novela hasta el final. Y "eso" se sopecha masturbatoriamente por "besos" -ritos secos de contacto inicial en febril y exasperante repetición-, "en catulonesca calentura", y tal sospecha onanista funda la escena de la escritura (en esa destrucción blasfematoria de Platón por el recurso a un modernismo barrial de rima fácil -apenas una página- se justifica toda la novela, toda la obra de L.L.: la filosofía, la cultura, es un discurrir fabulatorio para no volverse loco, que es lo que cualquiera

desea realmente). El Ave María de Schubert suena interpolado con fragmentos de La Cumparsita y de Qué va chaché. En los "momentos recherchescos, proustianescos" de su relación, el narrador no recupera vía ninguna mítica repostería ensopada, sino por las emociones que le deparara Corazón de Edmundo D'Amicis (Lamborghini escribe lo que realmente hemos leído, y se agencia para eso de una traducción discapacitada de Longo, de un Longo acortado).

Por eso *Un amor como pocos* es una nueva demostración, virulenta y bestial, de una teoría conocida: la literatura argentina es una máquina violenta de triturar; cuando se echa a correr el tono ladino y traicionero de nuestras escrituras y lecturas más bajas y pesadas -el "canto paralelo" y sanginolento de la payada, la grosera rima almafuertesca, el capricho migratorio de la morfología del sainete o del tango, Arlt- la Biblioteca entera se hace bastarda, los papás se transvisten y los acervos se dilapidan en un cóctel irresponsable, casi opa. Pero todo eso no busca sólo la versión -aversión, reversión, inversión, pervisión-, sino que sirve también para contar la historia de un amor verdadero y sobre todo divertido, un amor carnal por los cuerpos de la lengua literaria y oral argentina. Por eso es casi innecesario afinar el oído para leer *Un amor como pocos*: zumban, agauchados por el suelo, ilevantables pero provechosos como carnaza común para albóndigas, Güiraldes, la liturgia católica y la Biblia, los latinos pastoriles, Borges, Quevedo, Cané, la mantecosa retórica del modernismo retardado.

¿Un amor como pocos es una novela para escritores, una mera poética que Lamborghini vuelve a vociferar en prosa, tanto que para más de un lector el zumbido ya es barullo? En todo caso, una novelita (afirmación que, más que escrita y leída, hay que imaginar oída y dicha, en la mueca zaina del figoneo lamborghinesco).

M.D.



Todo tiempo pasado podrá ser mejor

Para Carlos, eterno compañero de trinchera.

Por doquier reina el dinero y el consumo en este sistema para el que no tenemos un nombre suficientemente convincente, eso se sabe; además, las sospechas que abundaron en el fin de la bipolaridad y las dudas que nos asaltan en este casi monolítico capitalismo planetario nos impiden pensar muchos fenómenos. De todas maneras, ninguna turbulencia conceptual puede excusarnos de enfrentar lo que es una innegable injusticia. Este, creo, es un deber de cada uno.

Voy a hablar a título personal. Yo estoy en contra de todo tipo de exterminio, desde siempre; por ello, creo que es indispensable alzar la voz para reclamar por una de las identidades más claramente amenazadas en su existencia. Sí señor, hay que decirlo con todas las letras: los fumadores pasivos estamos siendo arrinconados miserablemente sin que una sola voz de defensa se alce por nosotros.

En el caso de los fumadores pasivos no son sólo los poderes celestiales del estado los que desatan la desdicha en este valle de lágrimas. Ahora también son los hombres ¿sensibles? los que reparten el dolor. Ejércitos de empedernidos fumadores solidarios se han convertido en olímpicos agentes de la higiene ambiental que, con su abstinencia, cuidan impudicamente al prójimo no-fumador en lugares públicos. Digo yo, ¿acaso es posible distinguir a simple vista a un vulgar no-fumador de un auténtico fumador pasivo? ¿Basta de confusión!, ¿por qué han de pagar los unos por los otros?

Ya sabemos que abstenerse de una acción merece el mismo análisis moral que una acción efectivamente realizada, entonces por qué no denunciemos a aquellos que nos impiden conservar lo único gratuito que nos quedaba después de la caída del "Estado Benefactor". Es cierto que hay legislaciones que impulsan nuestro exterminio, pero no es menos cierto que la "buena conciencia" de muchos se está convirtiendo en nuestra perdición. Ya nadie te tira el humo en la cara regalándote la inesperada fragancia cortazariana de un Gauloise, ya es raro encontrar un resuelto fumador de transporte público compartiendo un revolucionario Partagás, nunca más "Papá fuma pipa" en el Manual del Alumno Bonaerense, ni el tono pícaro y clandestino de un armado a mano con agregados no santos. En fin, signos de los tiempos.

Pero la trampa es evidente y debemos evitarla: el estado capitalista no se conforma negándonos desde arriba los beneficios que nos corresponden, además, intenta sembrar la confusión y el desencuentro entre nosotros para que contribuyamos a eliminar las pocas actividades gratuitas que nos quedan. Basta de pasividad complaciente.

¿Qué nos espera a los fumadores pasivos cuando ya no tengamos posibilidad de existir?, ¿entraremos acaso en una permanente (no quiero decir "eterna") crisis de abstinencia? Alguno de nosotros deberá abandonar en forma

compulsiva (qué otro remedio quedará), su carácter pasivo y, así, fumar públicamente para sus desvalidos camaradas de placeres perdidos, ¿no será esta considerada una actividad "deformadora", un "mal ejemplo"?

Hace tiempo se insinuaba este cambio nefasto, tal vez entonces no soñábamos con este sombrío presente, pero todos recordamos cuando Humphrey Bogart, con esa gracia única dejaba casi suspendido en el aire su cigarrillo y entrecerraba tiernamente los ojos al donar francamente una bocanada; en esa complicidad fraterna ¿quién podía sentirse inseguro? De repente, cuando ya era tarde, vimos a Telly Savalas succionando impudicamente un chupetín, revolcándose en el fango del egoísmo. En fin, signos de los tiempos que corren en este desierto de nostalgia. ¡Oh, Humphrey!

Ya sé que todo esto suena a querer detener el tiempo, pero no debemos rendirnos a la fatalidad. El capitalismo despojado de sus enemigos externos los busca adentro del propio sistema: primero fueron los fumadores los señalados con el dedo, y hoy, nos toca a nosotros, los fumadores pasivos, ser una minoría diezmada y condenada al exterminio.

Sin sus enemigos clásicos, el capitalismo será un desierto de nostalgia. Antes podíamos ser fragorosos combatientes o espectadores ilusionados con el triunfo de los justos. Todo eso ya pasó, no hay dos colosos en pugna. Queda nada más que uno de los gigantes repartiendo garrotazos en el vecindario. Sin épica, después del desorden inicial, dominará la nostalgia; ésta es la nueva ley natural de este capitalismo blindado que vuelve sus garras fronteras adentro.

Ya lo estamos viendo, ¿no anhelamos acaso los tiempos en que alegremente en cines, reuniones y cuanto lugar fuere el tabaco ajeno nos daba el placer que nuestros bolsillos no debían pagar? Si camaradas, no tengamos temor de reclamar lo que legítimamente nos pertenece: por el consumo irrestricto de tabaco para el libre desarrollo del fumador pasivo, a resistir !!!!!!!!!!!!!!!

Pero, la nostalgia, ya que no la utopía, debe guiarnos: tal vez el pasado pueda ser la contraseña para un futuro posible. No dejemos pasar este oprobio disfrazado de bendición. Que nos quede por lo menos el reconocimiento retrospectivo hacia un pasado en el que todos, sin segregaciones de ningún tipo, compartíamos igualmente los placeres del tabaco pública y gratuitamente. No bajemos los brazos, hay muchas cosas públicas y gratuitas que podemos perder. Podemos impedirlo. Por una conciencia radicalizada a favor de los pocos bienes gratuitos que nos quedan, contra el exterminio en todas sus formas, FUMADORES PASIVOS DEL MUNDO, UNÍOS!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!

Alberto Pérez

A propósito de *La ciudad anterior*



Gonzalo Contreras, *La ciudad anterior*, Buenos Aires, Planeta, 1993.

Todo debate acerca del realismo es una polémica sobre las dimensiones. A veces la escala se sitúa en la inadecuación de lo relatado a los índices de frecuencia con que suceden las cosas: a un hecho con antecedentes o margen de existencia cero, lo desplazamos hacia la aventura del apelativo "fantástico", emblema léxico del fracaso de lo real entendido en términos de nuestra experiencia. Puede ocurrir también que la dimensión cuestionada sea la del autor, y nuestra literatura argentina contemporánea vive en salud con esos regüeldos de lo inmediato, donde los escritores ven pasear su "yo" y sus tiernos personajes para bucear en esa otra categoría hospitalaria que es lo que nos pasa (se sabe que bucear no es una tarea de aire libre); pareciera como si a la lectura de los libros de esta especie fuésemos convidados como espectadores de una representación, y nada nos quita la idea de que todo se desarrollaría normalmente en nuestra ausencia (no sucede de otro modo cuando la presenciamos); el autor por tipo da un ser simpático -a eso nos induce- y so-

lidario, pues lucha por traslucir en el relato las preocupaciones que en ese afuera textual compartimos -él con nosotros- los lectores; el altruismo del educador.

El libro del escritor chileno Gonzalo Contreras (1958), *La ciudad anterior*, fue terminado -según confiesa su autor- en las postrimerías de la dictadura chilena, y tiene el raro dominio de no verse violentado por ella. Un vendedor de armas entra a una ciudad de provincia, y a través de su oficio inaudito empiezan a anudarse toda una serie (con lo que la palabra tiene de sucesión) de cabos sueltos. Hay un anunciado crimen inicial, un par de jóvenes que mueven al protagonista por el pueblo, un matrimonio que lo hospeda, y en el marco voraz de esa sociedad controlada un último asesinato que indirectamente compromete al visitante. Diríamos ligeramente que el relato se organiza en llegadas: la del personaje primero, sucedida por la del hijo idiota de la familia que le ha dado alojamiento, y la promesa de que en unos días arribará el presidente. En verdad la novela se va organizando a medida que ocurre (al menos construye esa sensación): puntuarla en irrupciones supone alguna huella de la variante estructural, pero ¿qué beneficio se acierta en entrarle así al texto?. En el mejor de los casos la detección de una conducta textual orientada a la progresión de la anécdota. Un buen dato para las estadísticas críticas.

El relato de Contreras impresiona por el acierto en la necesidad de su forma: sus páginas producen el efecto (más bien el deseo) de que esa historia no podría haber sido

escrita de otra manera; nada conduce a abandonar la certeza de lo referido; el realismo dura sin forzar sus entendidos, ajenos a la exageración o la impostura. Un realismo poco vanidoso el de Contreras: la primera persona que lo narra ni acelera ni demora porque su lugar en el diseño de su propio discurso apenas se vislumbra en razón de que se va narrando a sí mismo -su propia historia- en otro tiempo y a la distancia. La perspectiva (siempre es "mirar hacia adentro"), al hacer uso de una enunciación que adopta los ritmos de la oralidad (centrífuga), tensiona el lenguaje. En una narración que no hace de sus secretos el motivo para expandirse, el lenguaje produce su propia combustión: "I Panamericana va demasiado recta para detenerse en cada ciudad. Es como si la hubieran lanzado a plomo a través del mapa. Lo cierto es que lo deja a uno siempre al borde del camino" son las palabras iniciales de una novela que no pierde oportunidad de mostrarse al lector atravesada por la violencia.

Hay en la literatura de Contreras algo de insubordinación a las restricciones que impondría la inmediatez de la gravedad social. El aire de la novela no inmortaliza el aliento de Pinochet. Pero asimismo no hay intención alguna de evitar la escena de sigilo, control y muerte que ambientó por años la dictadura asesina, cuyos efectos se enciman como malformaciones ligeras - en los roles, en las argumentaciones íntimas, en las empresas personales- que al vincularse precipitan la acción por vías inesperadas: una niña embarazada a un idiota y un homicida es asesinado por un asocial

moribundo; sin embargo ninguno de estos hechos -ni los de la novela en general- superan su carácter meramente fisiológico, como gestos emergentes de una realidad que los gobierna. La ciudad, el lugar público, convierte en mueca cualquier salida a luz de los actores, y la necesidad de un sentido en ese clima se pierde porque las escenas admiten sólo lugares provisorios, aun el del protagonista, que ve cómo ese carácter fugaz ha hecho de él la bisagra involuntaria de encuentros decisivos. Tiene su historia personal por reciclar, pero aquel estado de cosas invalida -por asfixia o apuro de los cuerpos- cualquier síntoma de reconstrucción. Es esa violencia sedimentada la que confina los cuerpos, esos mismos hombres, al fracaso o la soledad.

No le queda grande el realismo a Contreras. Da el talle cuando incorpora esa violencia y no la momifica en un estado de latencia exterior a su escritura. Aquella oralidad vecina, involucra y hace evaluable el relato en la coordenada histórica por la que se desplaza. Se trata de no encarrilar la literatura en griteríos y aspavientos, si las cosas tienen por sí solas gravedad y presencia como para andar subiéndoles el tono. Esa confianza de Contreras en desayunarse un relato tan ficcional como poco ficticio le afirma el paso con el que escapa a la vigilancia que comparten el crimen y los espejos.

E.L.B.



Números anteriores de *La muela del juicio*

Se consiguen llamando al 24-9139, en Capítulo II (6, 47 y 48), o enviando cheque al portador o giro postal a nombre de Miguel Angel Dalmaroni, 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 Oteríño, Tabárez, Muschietti, Moriajáver. Reportaje a Guillermo Saavedra. El pianista que le dijo no a la Columbia. Lenin y la sierra podadora. Sobre las contratapas.

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

REVISTAS RECIBIDAS:

Señor Neón
18 whiskys, n° 3/4,
marzo 1993

LIBROS RECIBIDOS:

Silvia Ver, *Cuerpo de extraño*, Ed. Ultimo Reino.
Ana Porrúa, *Con trapos en la boca*, Tierra Firme.

LIBROS TODAVÍA NO RECIBIDOS:

Jorge Panesi, *Felisberto Hernández*, Beatriz Viterbo Ed.



Las aguas de Nerón

por Raúl Moriajáver

La piscina era en verdad una terma natural, que por un mecanismo prodigioso para la época ramificaba su chorrera subterránea y alimentaba el lujoso estanque por ocho bocas de obvia simetría. Allí rentaba su tiempo libre el emperador Nerón, en compañía de carnosas huries sobre quienes practicaba continuos mordiscos impúdicos en las pulposas uvas blancas, entibiando su lengua atascada como quedaba por el embeleso rotativo de los pechos. Era el lugar la parte más luminosa y aventajada del palacio, si no la mejor. Ciclópeos eunucos de probado recato anatómico velaban el solaz del monarca. Es que Grecia, o más correctamente Atenas, mantenía con los persas una reyerta de años, y el emperador temía que, especialistas como eran los hombres del Oriente Medio en "guerra de guerrillas" (recordemos la avanzada de Aníbal con sus elefantes hacia el territorio romano), filtraran los celosos dispositivos de seguridad para darle muerte, a él, que sólo se debía a Dios. Pero el odio es ciego, decía Nerón, y despedía furibundas miradas a sus ministros, que sólo se debían a él, el emperador. De allí que el acceso a esa piscina casi digna del Olimpo -casi olímpica- resultara impracticable, y ese raro privilegio quedara reservado a los ministros y, verdad es que muy rara vez, a unos pocos soldados.

En esta elite ameritada por el omnisciente tirano se encontraba el hombre de armas Rico, celebrado entre las filas marciales por sus dotes de orador rico en verba. Su fama se solventaba en el celo que ponía para que sus palabras no remitieran más allá de sus referentes; abogaba, con ortodoxia de hereje, por un idioma técnicamente justo que no diera lugar a equívocos ni mentiras ("el anverso es bueno, bello y verdadero"). Nerón conocía perfectamente bien esta competencia del sargento pretor -esa era su jerarquía-, y hacía valer su pueril sentido del humor para entretener a la corte de sus fámulos con las ocurrencias que le favorecía aquel nombre. "Traigan-me al gorico" pedía solícito desconcertando con la flexión de la voz a sus siervos, quienes dudaban entre aderezar alguno de los manjares predilectos del emperador o apurar la presencia del hombre de armas, el que una vez llegado al monarca sufría la humillación de ser

opíparamente comparado con un faisán.

Pero lo que ahora vinculaba a estos hombres no era precisamente risueño, según se desprendía de la ofuscación del tirano, que "en el arrebato ordena degollar a dos de sus sobrinos" (cfr. Salustio, La batalla de Ostia o cómo se hizo cosa la palabra). Hasta entonces Nerón había sabido capitalizar provechosamente el ascendiente del "faisán" (así lo llamaba) sobre la tropa. Pero el dato ahora descubierto complicaba, si no la estabilidad de su reino, por lo menos su reputación. Ocurre que el emperador fue enterado de que el legajo del tal sargento distaba de ser el manual del soldado: hasta entonces nadie habría presupuesto en él formas tan desarrolladas de la cobardía y la vileza; esas páginas abandonaban la embriaguez de valor y virtudes marciales a un pura vocinglería. Nerón ensayó una sonrisa: el expediente había llegado a sus manos porque sus hombres de confianza, los del reino secreto y privado desde el que gobernaba a sus súbditos, lo habían anoticiado de la revuelta que el publicitado Rico instrumentaba en las sombras. Parece que las hadas madrinas de la historia canturreaban en el oído del soldado un cielo de gloria, y éste creyó que el destino hacía ver llegado su tiempo, la urgencia de su triunfo. Pero Nerón, que no era ningún boludo y que tenía más horas de metegol que todos los griegos juntos, desvió la conspiración hacia el campo que más le convenía. Fue así como tuvo origen la "Guerra de las Vaginas", que encontró a nuestros hombres enfrentados con sus trebejos por el poder.

Lo cierto es que una mañana el emperador Nerón se hizo llevar al patio del palacio tres enormes pajarreras de descomunal tamaño, en cuyo interior centenares de miles de vaginas revoloteaban en dibujo desesperado por salirse de ese encierro. Eran criaturas volátiles, en general de labios anchos, y el aspecto de fragilidad que daban provenía de su naturaleza cartilaginosa. Tenían la facultad de levantar vuelo en seguida por ciertos atributos aerodinámicos de su materia pilosa. Esa misma mañana los periódicos de toda Grecia traían una respetuosa caricatura del emperador abrazando al soldado Rico: no se trataba de una absurda coincidencia, sino de una orden que el propio Nerón había exigido a los empresarios de prensa del Peloponeso. El vulgo comentaría los buenos oficios del tirano para con los hombres más dignos de su ejército. El calor de tantas

vaginas juntas había tropicalizado el aire del palacio. A una señal del emperador las compuertas de las jaulas fueron abiertas, y bandadas innumerables de vaginas se perdieron por los techos de la mansión. Con el correr de las horas el palacio recobró su temperatura habitual.

A la imaginable expresión inicial de asombro le siguieron en el pueblo reacciones de las más variadas. Las vaginas habían ocupado los lugares frecuentados por los pájaros, y en las ramas de los árboles, las cornisas de los edificios, los campanarios de las iglesias, o posadas en los cables de los servicios públicos se habían adentrado en el paisaje doméstico de la ciudad, a la que observaban con una neutralidad impensable conociendo que se trataba de vaginas. Los ciudadanos de la polis, un poco más los hombres, miraban de reojo esa nueva presencia, y puede decirse que la población toda no conversaba de otra cosa los primeros días. Los eventuales conatos de lujuria que cruzaban la imaginación de los atenienses se disipaban al explicarse que se trataba de un capricho del tirano. Se tejieron las más variadas leyendas, como aquellas que relataban fiestas donde los jóvenes ascendían por palos enjabonados para despacharse una de ellas, o la acaso más poética que daba cuenta de una cópula pública llevada adelante por una de las visitantes con una torcaza macho (un torcaz); pero a ciencia cierta nadie había sido testigo de acción alguna que violentara el tranquilo reposo de las nuevas amigas.

Dejó de llover. Los pobladores, que en un primer momento atribuyeron la falta de agua a los vaivenes indescifrables del clima, vagaban desconcertados viendo cómo sus campos, sus cosechas, iban ganando ese matiz amarillo mortuario que traía la sequía. Los animales tampoco escapaban al desastre: muchos morían de sed ante la carencia ya casi absoluta de agua. Además, se había vuelto imposible observar el cielo: una nube viscosa se interponía como un colchón de humo gris entre la tierra y el firmamento. Pero las vaginas seguían en sus espacios habituales, sordas al cataclismo que se avecinaba en la metrópolis. En ese clima enrarecido el sargento pretor Rico aceleraba la conspiración. Hombres y mujeres de Atenas se llegaron al palacio para celebrar una reunión con el monarca, quien en ese momento estaba haciendo unos largos en su piscina. Los recibió en pepló y con el cabello aún mojado.

Hace tiempo, amados hermanos de Atenas, dicho me fue por el oráculo, que todo lo conoce, que una aridez criminal barrería nuestros campos y sumiría a los moradores de esta fecunda tierra en la más yerma esterilidad. Puesto en tema, de inmediato convoqué al Consejo de Estado para que arbitrara las medidas del caso. Curiosamente, y por una causa que sólo mucho tiempo después clarifiqué, todos permanecieron callados. El único que expuso sus

ideas fue el soldado Rico; recuerdo literalmente sus palabras: "El ano está hecho para defecar, el pene y la vulva para orinar y procrear, y no deben ser utilizados para otra cosa"; de inmediato propuso que hiciéramos una suelta de vaginas, previamente higienizadas de ácidos en nuestro laboratorios, para que con su mecanismo "canilla" regaran el suelo de nuestra patria al momento de iniciarse la sequía. Que la empresa haya fracasado no es el peor agravio que os ha cometido: sigue insistiendo con soberbia que sus palabras transportan la naturaleza de las cosas, que las vulvas orinan, cuando en todos los rincones del reino las voces claman por detener este cuadro de mortandad. Entre los papeles del señor Rico -pues ya no será más soldado- hemos encontrado elementos suficientes como para pensar que detrás de todo su empeño se esconde un ardid criminal, elaborado a mis espaldas con el propósito de sembrar el caos y adueñarse del poder. Rico sabía que la naturaleza térmica de las vaginas concentraría un campo calórico suficiente como para retener el agua de lluvia de las nubes, y así impediría que las precipitaciones llegasen a nuestros campos. Esta pátina gris que pende sobre las cabezas de todos los atenienses no es otra cosa que la masa gaseosa producida por la evaporación. No culpemos ahora fácilmente a las tiernas vaginitas -ya nos ocuparemos de ellas- para dejarnos distraer del verda-

dero responsable, sobre quien caerá todo el peso de la ley. Quiero deciros, amado pueblo de Atenas, que el ex-soldado Rico yace entre rejas privado de cualquier elemento líquido con que aplacar una sed que el tiempo, y su hermana la justicia, le van incrementando. Nos hallamos reunidos y aspiro a que de aquí salga la conducta a adoptar frente al canalla. Mañana asistiré a su celda y me implorará agua: ¿qué hago, adónde lo destino?

-A la concha de su madre -rugieron las voces al unísono.

Nerón sonrió. Tal vez ahora los pastos se hallaran secos como para que la combustión alcanzara a incendiar Roma.



Convocatoria pública al pedo II

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

pieron conseguir en la plácida y ondulada champagne).

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

Así, La muela del juicio convoca hoy a sus lectores a que colaboren en la edificación de una antología de textos egregios provenientes, con preferencia, de nuestras letras nacionales, en los cuales los cuerpos de la raza se ufanen en el intestino tronar de sus soberbias y abatimientos¹.

¹. Enviar textos (en lo posible pasajes breves) a calle 60 n° 688, 1900 - La Plata.

De Manuel Gálvez, en La maestra normal:

(antologó Graciela Goldchluck, esforzada lectora, que no forzosa, aunque usted no lo crea).

Antes que todos, inexorablemente, llegaba el director. En toda La Rioja no se empleaba otra palabra para designar al profesor Ambrosio Albarenque, reputado pedagogo, que llevaba cuatro años en la dirección de la escuela normal de maestras. Era de mediana estatura, flaco, huesudo. Tenía el rostro chupado, lleno de puntas y de color amarillento. Caminaba con los pies abiertos en ángulo obtuso, ceremoniosamente, pisando primero con los talones. Padecía de una tenaz dispepsia flatulenta. Acosábanle los gases, y su cara, sin duda por esto, exhibía cierta expresión de recogimiento: pensaba en ellos. A causa de esta enfermedad y de los catarros intestinales, usaba sobre todo tanto en invierno como en verano. (...) No decía lavativa, sino enema, y juzgaba una grosería que se hablase de enfermedades del estómago, el intestino y de otras, refiriéndose pormenores.

Comentario: Como se ve por el fragmento citado, el leit-motiv del pedorreo bien podría servir para, recorriendo nuestra literatura, dividir aguas (o aires) y distinguir poéticas. Se ha dicho que los escritores muestran la hilacha cuando hablan de sexo. Lo mismo podría decirse de su forma de enfrentar la textualidad del pedo. La de Gálvez, como se ve, es eufemística, lo que no deja de resultar paradójico en tanto se trata de referir tales efluvios.

Soneto

La voz del ojo, que llamamos pedo
(ruiseñor de los putos), detenida,
da muerte a la salud más presumida,
y el propio Preste Juan le tiene miedo.

Más pronunciada con el labio acedo
y con pujo sonoro despedida,
con pullas y con risa da la vida,
y con puf y con asco, siendo quedo.

Cágome en el blasón de los monarcas
que se precian, cercados de tudescos,
de dar la vida y dispensar las Parcas.

Pues en el tribunal de sus greguescos,
con aflojar y comprimir las arcas,
cualquier culo lo hace con dos cuescos.

Francisco de Quevedo

El pedo pedagógico de Gálvez es un pedo quedo. ¿Puede un pedo ser tenue? ¿Es Gálvez el inventor del pedo parco? A excepción del insinuante "reputado", que la bastardilla atribuye a una voz ajena, se trata a todas luces de una escritura obturada por un pudor esteticista y escondedor, que adelanta una primicia inalcanzable. Es cierto que en "expresión de recogimiento" y en "pensaba en ellos" hay un atisbo de temeridad, pero magisterilmente desactivada por el precedente y pusilánime "gases". La batalla con la escritura del pedo inscribe a Gálvez en la tradición anémica de la literatura argentina, tan prolífica y abundante, de

la que acaso Eduardo Mallea fuera maestro insuperable: personajes pedestres, sucesos pedestres, argumentos pedestres, pero nada de pedos. Los espíritus bruscos protestarán una ausencia absoluta de refinamiento artístico. Quienes saben, en cambio, que las letras deben sumergirnos en el sopor límbico que lima las protuberancias y aplaca la excrecencia sanginolenta de lo real, disfrutarán aliviados con este pasaje pueril.

(PD*: queda, eso sí, el efecto involuntario y circense del anacronismo, en la inversión no prevista de los valores de enema y lavativa).

[*:"PD", léase post data o pedo].

CORREO

Sr. Director:

Tengo el agrado de dirigirme a Ud., quedando del mismo modo.

La revista me ha parecido muy buena, sólo que me gustaría que hubiera más deportes.

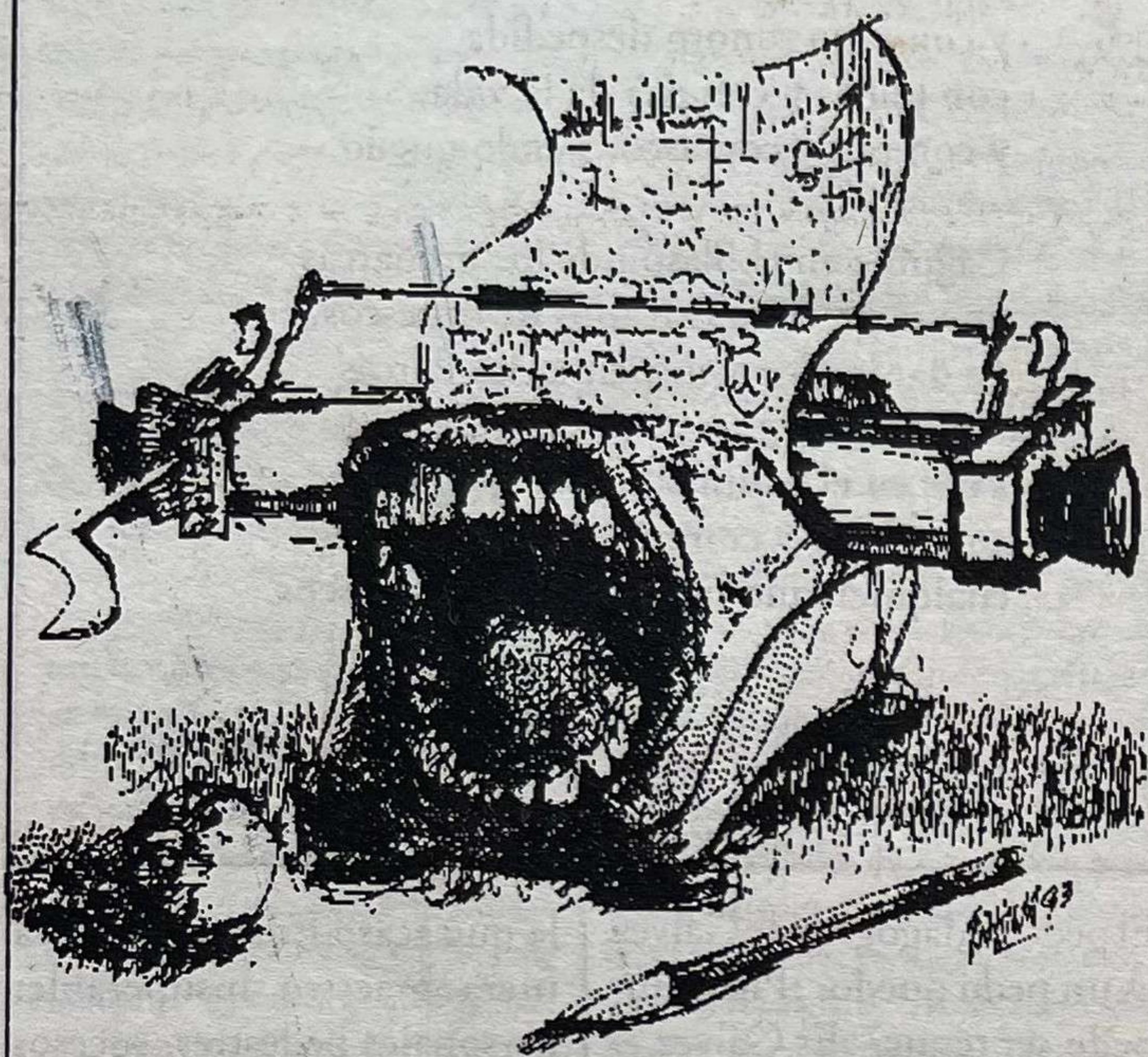
Sin otro particular, lo saluda atentamente.

Ernesto Lino
San Cristóbal



Reses del pensamiento

por Gabriel Báñez



Contar una historia suele ser una excusa argumental para cargar de acontecimientos y sucesos eso que es la lectura: una cierta atención, la atenta tensión de alguien. A lo mejor, quizá. Pero tengo para mí que contar una historia es exactamente lo contrario: una restricción argumental despejada de acontecimientos y sucesos para que el yo pueda tensionarse hasta el punto

de llegar a ser alguien. Esta convicción tiene un fundamento más bien simple: cuento una historia porque quiero leer esa historia. El escritor es siempre el primer lector, y la no obediencia a cualquier plan previo se debe a una inquietud más instintiva aún que la primera: no abortar la única causa eficiente, el motor, del proceso de escritura: el asombro. Sin lectura y asombro de uno mismo se pierde, creo, el

sentido de la navegación por páginas y páginas en blanco. Sin viento, no creo mucho en la marinería de las letras.

Esto de restringir una historia es un mecanismo bastante inverso al que muchos entienden por oficio de escribir. Se trata de sacar detalles, eliminar incluso personajes y mudarlos para más tarde, omitir espacios o escenarios conocidos y volver al punto original de la escritura: el grito, esa noción de naufragio que hace que uno tenga que agarrarse de cualquier tabla que flote. En rigor, no son muchas las palabras que flotan, las frases que pueden sostenernos. Son más bien pocas. Pero tienen una rara virtud: son propias, desconocen las tentadoras mareas de la ajenidad. Una de las primeras cosas que entendí de la escritura la dijo Italo Calvino: "para escribir, lo primero a saber es qué no escribir". Y no es tan fácil saber sobre qué no escribir, más en una sociedad donde las carencias son suplidas por las tentaciones.

La pérdida de sentido cardinal, la invicta razón de quedarse solo en el mar revuelto de ideas y sensaciones, evita desde el vamos la seducción más notable y oculta de cuantos andan en el piélago de las palabras: la referencia. Los buscadores de referencias son patéticos, andan de aquí para allá con su paradigma bajo el brazo, en forma de

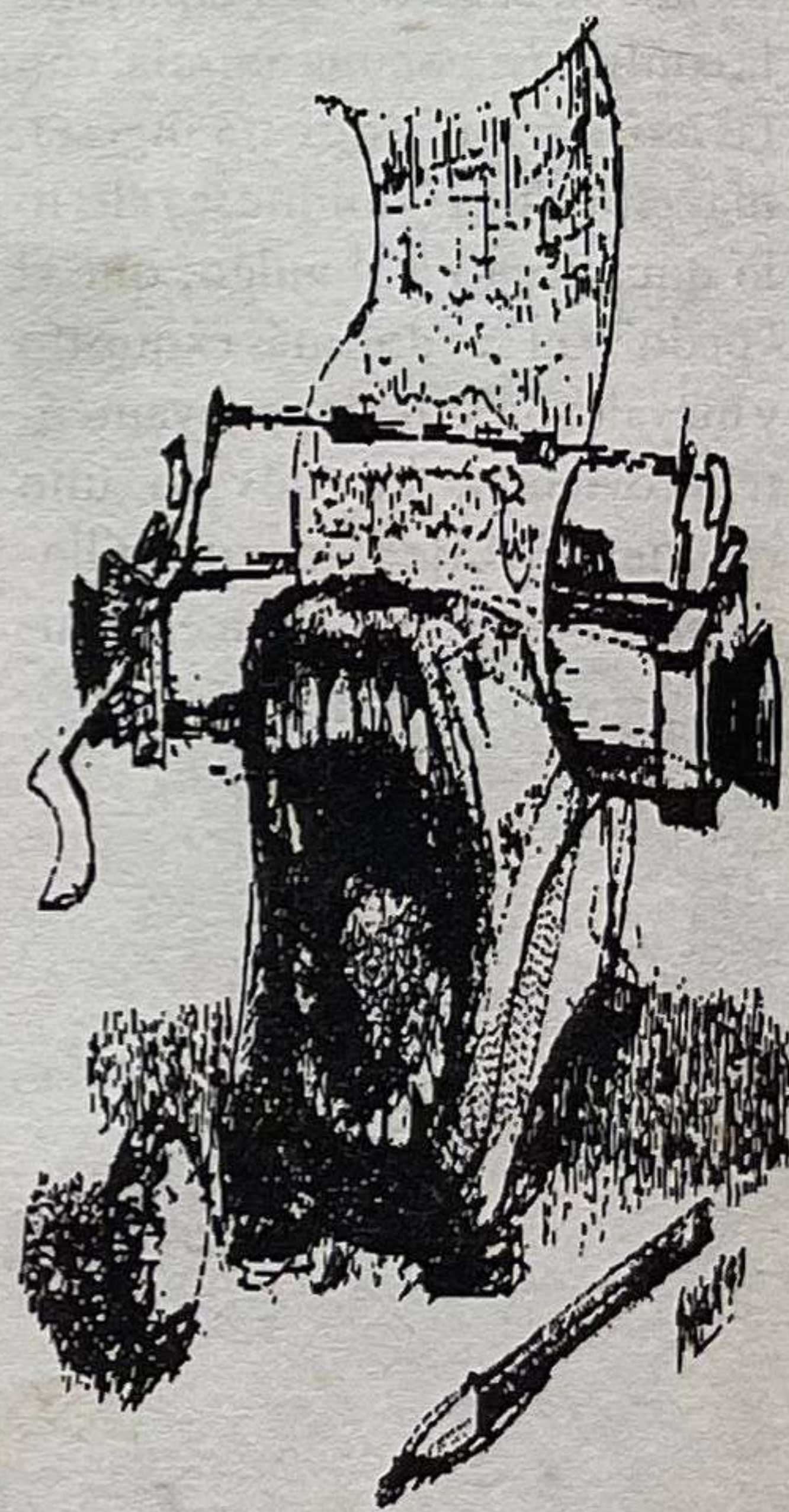
libro, de autor secreto o de pie de página para enarbolarlo como escudo de la novela que no escribirán nunca. Y no está mal, si no es obligatorio. Graham Greene decía a este respecto una verdad incommensurable: los novelistas somos emocionales, no intelectuales.

Pero restringir una historia significa algo más interesante aún: no sólo quedarse solo, sino también ver si las propias ideas resisten, si tienen suficiente espesor, probarlas, ponerlas a prueba. Ver si flotan. Hasta la tercera rompiente nadamos todos, pasando la tercera rompiente ya es mar abierto y las corrientes son otras. Este principio es de resistencia, y cualquiera que haya nadado en aguas abiertas lo sabe. Siempre me inculco este rosario: mandar las reses del pensamiento al matadero de las palabras escritas. Ahí se ve la cosa. Y se va a notar lo que parece impropio: las que más resisten son las nacidas del lenguaje, no de las ideas. Karl Kraus lo dice mejor: el lenguaje es la madre del pensamiento.

La escritura misma es un proceso de enunciación que no desconoce ciertas leyes secretas, la primera y más envilecida de todas es la afirmación. Escribimos para afirmarnos, pero además para afirmar ciertas convicciones, ciertas creencias, ese performativo que es la almendra de estruc-

turas que salen a la superficie en forma de lenguaje inocuo, la resaca que aparece en la playa. Renegar un poco de estas cuestiones supone entonces, y además, la enunciación de la duda, de la interrogación más que de la afirmación.

Myron Lichtblau, de la Universidad de Syracuse, me daba una aproximación muy terapéutica y descorazonadora de estas cuestiones: es una teoría de la novela abandonica -dijodonde prima el sentido de orfandad. Puede ser, está bien. Pero qué mierda, uno al fin y al cabo escribe lo que puede, no lo que quiere. Por eso, cuando algún amigo me pregunta qué estoy escribiendo, siempre digo lo mismo: no sé, por eso mismo lo estoy escribiendo.



L. Lamborghini, Odiseo Confinado. Mapplethorpe, Obra fotográfica. Pound, Ensayos literarios. Ibn Arabi, El núcleo del núcleo. Cabrera Infante, Mea Cuba. Carrera, Nacen los otros. Libretos de óperas. Graves, Biografía. Berlig, Arbol que crece torcido. Perlongher, Aguas aéreas, Burroughs, Tierras de occidente. De Man, Alegorías de la lectura. Hughes, A toda crítica. Dalmaroni, Juan Gelman. Metatemas Tusquets. Punto de vista. Quimera. Ajoblanco. El libertino. El urogallo. La caja. Letra A. Con V de Vian. "Quien tenga dos pantalones, que venda uno y compre este libro" (Lichtenberg, Aforismos).

Capítulo II

CALLE 6 ENTRE 47 Y 48 - LA PLATA