



Otros egos

Nicolás Bompadre y Damián Repetto
(editores)

Colección Fondo Editorial Pampeano 2023

 La Pampa Edita

Cultura
SECRETARÍA



LA PAMPA
Gobierno en Acción

Otros egos

Nicolás Bompadre y Damián Repetto
(editores)

Bompadre, Nicolás

Otros egos / Nicolás Bompadre ; Damían Repetto. - 1a ed - Santa Rosa :
La Pampa Edita , 2023.

147 p. ; 21 x 15 cm.

ISBN 978-987-48662-8-8

1. Ensayo Literario Argentino. I. Repetto, Damían II. Título
CDD A863.9282

Gobernador de La Pampa
Sergio Ziliotto

Secretaria de Cultura
Adriana Lis Maggio

Subsecretaria de Coordinación Cultural
Dini Calderón

Coordinación editorial y corrección
Dini Calderón
Luis Talone

Diseño de colección, diseño de cubierta
y diagramación interior: Vero Roca
Fotografía de cubierta: Alejandro Urioste

Edición:
LA PAMPA EDITA - año 2023
Santa Rosa, Provincia de La Pampa, Argentina

Los derechos de autor de este libro pertenecen a sus autores.
Prohibida su reproducción total o parcial, por cualquier medio,
sin autorización escrita de los autores.
Queda hecho el depósito que marca la ley 11.723
Impreso en Argentina. *Printed in Argentina.*

Otros egos

Nicolás Bompadre y Damián Repetto
(editores)

otros egos

Battiston - Bompadre - Conchez - Cordero - Elizalde
González - Malone - Maristany - Moro - Nocetti - Pellegrino
Pumilla - Redondo - Repetto - Roseró - Urioste - Urtasun - Warley

Índice

| | |
|---|----|
| <i>Alter, Ego. La revista que no fue</i> | 13 |
| ESCRITORES DE LA PAMPA | 17 |
| Espléndida agramaticalidad | 19 |
| Olga Orozco: el universo en la región | 22 |
| Práctica poética y militancia pampeana | 27 |
| Rota caligrafía. El paisaje como texto o la poética implícita en Edgar Morisoli | 33 |
| La poesía de Dora Battiston | 37 |
| PERSONAJES | 41 |
| Juanjo | 43 |
| El que te dije | 46 |
| Poeta itinerante | 49 |
| Apuntes de todo y nada | 52 |
| La Evita de Néstor Perlongher | 56 |
| Lo que el viento dejó: Kennedy Toole y la conjura de los genios | 59 |
| Truman Capote: miradas atendidas | 63 |
| ESCRITORES DE ARGENTINA | 67 |
| De andar andando (o literatura y vida en Haroldo Conti) | 69 |
| Pizarnik | 73 |
| Inventar lo que no está, para que sea | 77 |
| Zama de mi esperanza | 82 |

| | |
|--|-----|
| Una poética de la voluptuosidad | 86 |
| Alberto Vanasco: la posibilidad de una novela | 92 |
| Rodolfo Walsh (1927-1977) | 96 |
| Ricardo Piglia: crítica y ficción | 101 |
| <i>Eisejuaz</i> , palabra, piedra y barro | 105 |
| Miguel Briante en la orilla | 109 |
| J. J. Hernández: una voz del interior | 112 |
| Mariani: trabajar cansa | 115 |
| Sasturain: perder es cuestión de método | 118 |
| Arlt: el cronista rabioso | 121 |
| Kordon, un horizonte de cemento | 124 |
| Las soledades de Wilcock | 127 |
| Objetivamente, un santafecino | 130 |
| TEMÁTICAS | 135 |
| Camouflage | 137 |
| Erotismo, pornografía, obscenidad (solo para lectores libertinos) | 140 |
| Trompos sobre el desencanto | 144 |
| La literatura sale del armario | 150 |
| Los viernes en que nos fuimos todos | 154 |
| Crónica de una burla anunciada | 158 |
| Bicentenario. VICTORIA DEL BILLIKEN | 161 |
| ESCRITORES LATINOAMERICANOS | 165 |
| En Comala comprendí | 167 |
| El dolor paraguayo | 173 |
| Onetti, el titiritero | 178 |
| Sesar bayejo no a muerto | 182 |
| <i>Altazor</i> , un viaje en parachute | 186 |
| ¿Todavía lee a Ovidio al amanecer? | 190 |
| Las muertes de la Bombal | 193 |
| Nicanor Parra: “ángel y bestia”, poeta y ciruja | 196 |

| | |
|--|-----|
| GÉNEROS | 201 |
| Al tal vez lector | 203 |
| Cuentos cortitos así | 207 |
| Escrituras íntimas | 210 |
| No hay lugar para los tibios | 213 |
| De cuartetos y tercetos | 217 |
| OTRAS VOCES, OTROS ÁMBITOS | 221 |
| Nosotros y Hemingway | 223 |
| Carver, marca registrada | 227 |
| J. M. Coetzee: el discreto encanto de la ideología | 231 |
| Peleando a la contra: Elfriede Jelinek | 235 |
| Citizen Kafka | 238 |
| Pavese: región, mito y poesía | 241 |
| POLÉMICAS | 245 |
| Un cadáver para la nación | 247 |
| La pampeanidad al palo | 249 |
| El rock argentino y la dictadura militar | 253 |
| Esto no es una gorra | 257 |
| SUMARIO | 263 |

Alter, Ego

La revista que no fue

Alter, Ego no es una revista. Pasaron más de diez años y todavía cuesta acomodar los tiempos verbales. Decimos, entonces, que no es o no fue una revista, sino una publicación literaria. Nos parecía que le faltaba volumen para serlo. Además, entendíamos que debía tener una producción original como insumo básico. En cambio, en nuestro caso, se trataba más de “difundir” lecturas que nos interesaban a nosotros. Y “nosotros” éramos estudiantes de Letras y eso se nota en varios aspectos: en los textos y autores seleccionados (lecturas de circulación académica), en el género (predomina la narrativa), en las colaboraciones (en su mayoría docentes, graduados y estudiantes de la facultad de Cs. Humanas de la Universidad Nacional de La Pampa) y en la periodicidad (de marzo a diciembre).

Teníamos en claro que no queríamos hacer otra de las tantas revistas universitarias que pecaban de voluntarismo y no pasaban de publicaciones militantes de mala factura (fotocopias, letra minúscula, todo apretado y poco espacio en blanco, poemas de barricada, una impresión aleatoria que, en general, no supera el puñado de ediciones). Queríamos hacer algo diferente, que no fuese tosco; que estéticamente tuviese algún tipo de cuidado dentro de nuestras posibilidades, artísticas y materiales.

Alter, Ego salió un mes tarde, en abril de 2004. Tenía un precedente, *La Menarca* (una hojita A3 enrollada como un papiro que exigía una lectura circular), que no pasó del primer y único número, allá por diciembre de 2002. De esa

experiencia quedaron las ganas de hacer una revista simple y barata, pero con una apuesta estética más exigente, atractiva, que diera ganas no solo de leerla, sino también de guardarla o coleccionarla.

La elección del formato estuvo determinada por criterios económicos. La opción de imprimir una hoja y doblarla dos veces –artefacto con varios siglos de tradición– nos resultó la más adecuada. En años anteriores, Miguel de la Cruz había editado *Despliegues* con un *modus operandi* similar, aunque con otra lógica en la propuesta estética. En *Alter, Ego* intentamos manejar las parcelas resultantes de los dobleces como páginas individuales. De ese modo, a simple vista, emulaba una revista tradicional, en la medida en que contaba con tapa y contratapa. Una vez abierta esta primera parte, quedaba un rectángulo que, de acuerdo a las necesidades de la diagramación, podía ser tratado como un solo plano, dos rectángulos horizontales o cuatro recuadros. Algo similar sucedía con la cara interior. Una vez plegada, su tamaño rondaba los 29 x 18 cm (en el n° 44, como estaba dedicado al microcuento, decidimos achicar las dimensiones; tamaño que se mantuvo hasta el final).

El formato y la organización del material condicionaron el diseño: sentíamos que nos quedaba gusto a poco, como si fuese una publicación amarreta. De allí la decisión de darle “volumen” a partir de elementos externos: la calidad del papel, las propuestas al lector, los juegos, las intervenciones... Son pocas las ediciones que no tuvieron un plus en este sentido (ver *Sumario*). Esta preocupación –nos dimos cuenta con el tiempo– ayudó a que sobreviviera tantos años (69 números entre 2004-2010).

El criterio de selección no tiene demasiado misterio: el gusto propio, en formación. Además, “el rescate” de escritores que –creíamos– no tenían demasiada difusión o habían perdido vigencia injustamente (Vanasco, Kordon, Lascano Tegui, Jamilis y la lista sigue). Una vez elegido el tema, autor o libro, seleccionábamos los textos y, luego, buscábamos quién pudiera

comentar, reseñar o presentar el número. La consigna era que escribieran un artículo que invitara a la lectura.

En los primeros años solicitábamos a artistas locales que ilustraran esos textos con trabajos previos o con obras *ad hoc*. Esa práctica la abandonamos, como sistema, debido a las dificultades que entrañaba ponerle un plazo, muchas veces perentorio, a las producciones.

En los números iniciales, incluíamos algunos intentos seudoliterarios, ejercicios de estilo que no merecen el recuerdo. De a poco, también, fuimos animándonos a reseñar nosotros. Los textos que aparecían con la firma *cuatromano* o sin aclaración eran de nuestra autoría.

La publicación era gratuita y se la podía buscar en los comercios que publicitaban, en cines, museos, bibliotecas populares, el Centro Municipal de Cultura, en las facultades de la UNLPam o de mano en mano. Siempre en Santa Rosa, debido a una cuestión de logística. Tenía una tirada de 500 ejemplares, excepto el número dedicado a Bustriazo Ortiz (diciembre de 2004), que incluía completo su poemario *Unca Bermeja*, en esos años inconseguible, por lo que decidimos duplicar la impresión.

Releer *Alter, Ego* en perspectiva nos mostró que no había perdido vigencia. Los textos se sostenían con dignidad, no habían envejecido demasiado. Eso nos disparó la necesidad de hacer una antología. La selección recayó en los artículos originales, en las presentaciones que escribimos nosotros o pedimos a especialistas. Descartamos incluir las obras literarias dada su gran cantidad y porque casi todas ya estaban editadas previamente en libros.

Si bien las reseñas acompañaban una selección de textos, creemos que tienen suficiente autonomía para defenderse por sí solas. En todo caso, al final del libro hay un sumario donde se indica qué se incluyó en cada número.

Una vez realizada la selección para esta antología, decidimos mantener los artículos como salieron publicados en su

momento (solo corregimos los errores evidentes). Sí nos pareció apropiado hacer algunos cambios en la presentación, dado que el criterio cronológico no aportaba mucho. Por ello, armamos diferentes secciones que no estaban en la edición original.

Con quienes escribieron las reseñas, la deuda es doble: por la colaboración de entonces y la reedición de ahora.

Una mención aparte merece la diseñadora Virginia Enemark. Sin su apoyo *Alter, Ego* no hubiera existido.

Nicolás Bompadre y Damián Repetto



ESCRITORES DE LA PAMPA

Espléndida agramaticalidad

Dora Battiston

En un estudio de 1975, Teresa Girbal se refiere a las *Elegías de la piedra que canta* –“Todo es extraño en esta bella colección”– y advierte de inmediato que “la anarquía sintáctica se relaciona principalmente con el uso de los pronombres personales”. Es verdad. Quebrada la concordancia, los desplazamientos de la frase son ya imprevisibles y alcanzan incluso a manifestar cierta autoconciencia del oficio:

Yo sé que labro joya oscura sólo por vos que me la entiendes

En medio de estas experiencias rítmicas, a veces basta un verso para declarar toda una historia:

si cuando vuelvas ves mis días

No se sabe si es ruego, advertencia o mera conjetura, pero la línea abre el horizonte de un acontecimiento. En primer lugar hay un tiempo... No, hay tres tiempos: el presente angustioso desde donde se arroja este llamado a la eventualidad, al futuro. El futuro incierto, hacia donde él tiende sus días “como flores cenicientas” –por citar otra voz poética de estas regiones– como testimonio de un período de abandono, de ausencia. Y desde luego, el pasado, esa memoria del abandono, disparador del dramático “si cuando vuelvas”, que condiciona el temperamento emocional de toda la elegía.

Pero hay también, en esta correlación de tiempos, un espacio y un feliz descontrol gramatical. Tales licencias en el ámbito del lenguaje se convierten en alternancias que resuelven, como en este caso, una urgencia sentimental, una agonía de todo el cuerpo. Razón para que este *ves* sea un presente, una realidad, y no el hipotético *vieras* que esperaríamos, dada la incertidumbre de la vuelta...

¿La vuelta de quién? –a esta altura una puede preguntar–; bueno, de ella, naturalmente, de la piedra que canta, de ese nombre que recorre el libro desde el título y juega con las señales fónicas de la amada ausente, hasta su evocación en toda referencia a la piedra que la contiene y la simboliza, por decirlo de algún modo. El pasado, esa memoria de la que no podemos ser desterrados, como se asegura, carga sobre el verso con la desmesura de la ausencia, con el vacío que se proyecta en los dos verbos –*vuelvas, ves*–, se retrae en el *cuando* y queda expuesto *en mis días*...

Ahora, esos días, ¿no equivalen exactamente al espacio que designa el verso? ¿Qué días? Los de él; esos días del *yo* perdido en la nostalgia y el masoquismo que sobrevienen al abandono. Pero, ¿cómo son esos días? Aquí, en Santa Rosa, suelen soplar los vientos de un modo intermitente, arrastran la arena de los campos, una ráfaga de los confines, reminiscencias que para algunos tienen un anclaje en la infancia; para otros, no sabemos dónde. Pero sus días, los días del *yo* poético de Juan Carlos fueron eso, un desolado espacio desde donde todo el cosmos extrañaba a la mujer del libro, a la piedra cantante.

Claro que esta es una elegía, y le caben todos los rasgos que la teoría literaria atribuye al género. Pero esa elegía sucede aquí, en la Santa Rosa de los '70, y no se identifica con ninguna otra, ni se puede confundir, aunque se parezca a muchas y una pueda reconocer por momentos los ecos de la melodía nerudiana del tan breve amor, del tan largo olvido. Pero es solo eso, evocación: toda literatura remite a sí misma, en algún sentido. Por eso, el *yo*

lírigo que exige o pregunta o supone “si cuando vuelvas ves mis días” tiene tanto que ver con otros sujetos de tantos versos en la poesía de lengua castellana y, tal vez, con los sujetos de tanta otra poesía del mundo.

(n° ocho, diciembre de 2003)

Olga Orozco: el universo en la región

Dora Battiston

Del acercamiento a la obra de Olga Orozco resulta una doble percepción: por un lado, la seducción de una escritura largamente elaborada, a la manera de un orfebre, visible en cada arista del verso, en cada detalle de la prosa, y en un estilo que finge la naturalidad de la pregunta y al mismo tiempo supone la imposible respuesta. Por otra parte, el desafío de lo que podríamos llamar “la razón lectora” frente a una textualización literaria de instancias puramente filosóficas. Así, el acto de leer a Orozco implica ingresar a los antiguos cánones del dualismo occidental. Sin embargo, lo que ella ha planteado a través de sus obras y sus manifestaciones laterales –las conferencias, las entrevistas, la conversación que desplegaba poéticamente en todo momento– es un camino de unidad, una idea de la poesía como modo de conocimiento e incluso de salvación.

A la manera de los rapsodas de la Antigüedad, Olga Orozco se aferró a la palabra como oficio, casi como religión, para hilvanar el caos y darle un orden cósmico, es decir, un orden poético. En esa dimensión, bajo el régimen literario, la palabra es el síntoma y la realización de la unidad filosófica y la única que puede restaurar o al menos comprender la grieta de la existencia.

Ahora, ante esa obra que propone y sostiene un modo distinto del conocimiento –un modo estético y mágico–, se pueden ensayar diversos métodos de aproximación. Clasificarla, por

ejemplo, definir un marco teórico desde el pensamiento tradicional, examinar la inserción de la cuña existencialista y ver cómo funcionan y se expresan en los poemas y en los relatos esas ideas, qué curso retórico toman, qué significado parcial en el gran tema dominante. Esto es, la ruptura de la Unidad primigenia, la separación del alma de su matriz primordial –lo divino–, y la serie de existencias por las que irá transmigrando hasta purificar sus culpas en exilios, destierros, intemperies y obstáculos, hasta quedar liberada, en el curso de los siglos, a través del retorno a la naturaleza divina de la que forma parte y a la que debe unirse para consumir el fin de los tiempos y la vuelta al Paraíso perdido alguna vez por exceso, impaciencia, individualismo, egoísmo. Este tema general de la Caída y la expiación, anclado en la tradición órfica, platónica, gnóstica y cristiana, encuentra en los poetas argentinos contemporáneos algunos notables desarrollos, con distinto tratamiento y actitud: Borges, Orozco, Pizarnik.

La idea de la Caída y la necesidad de purificar y perfeccionar el alma a lo largo de la vida trae consigo otros temas, como el tiempo circular, que cumple su retorno a través de la memoria y se manifiesta a la conciencia poética en su tridimensionalidad existencial. Cada imagen centraliza en un eterno presente todo el pasado y todo el porvenir, y no hay un orden cronológico real en las narraciones, sino más bien una secuencia psicológica, a veces lúdica, a veces angustiosa, pero siempre en la incertidumbre y en la permanente pregunta por el ser y por la extraviada identidad que subyace bajo muchas máscaras temporales y solo se resolverá en la verdad de un encuentro con Dios.

Una mirada al mundo narrado de Olga Orozco determina una lectura posible, en clave gnóstica. El primer capítulo de *La oscuridad es otro sol* plantea el inicio de una narración que identifica la biografía personal con el curso temporal del universo; a partir del *había una vez* paradigmático de la frase generatriz, negado inmediatamente: (*no*), seguido de una estructura similar *Había en*

un tiempo una casa (no), se decide una tercera fórmula de comienzo: *había en varios tiempos varias casas, que eran una sola casa*. Una larga serie de proposiciones negadas y sustituidas, hipótesis que complicarán el espejo, el yo circular, las máscaras temporales y el aparente rostro, desembocarán al final del párrafo en la comprobación de una sospecha: *no se es uno sino todos*.

Esta compleja introducción da lugar a una representación mimética del acto del nacimiento:

Pero ahora el tiempo es y aparentemente soy yo sola. En este momento en que voy a nacer, en que voy a regresar, el tiempo y la persona son yo soy. Y la casa está allí, semejante a una piedra de la luna donde el vapor se enrarece para hervir, se condensa en burbujas que me aspiran hasta el centro de una brasa sepultada en la que voy a entrar para que la eternidad no se interrumpa, para que continúe con este balanceo con que parto no sé desde dónde y me arrojé de cara en el vacío contra los cristales de la oscuridad.

Llegué. Frente al umbral hay un médano que debe pasar por el ojo de una aguja, y detrás un jardín donde comienzan las raíces de la muerte. Todavía no sé hablar; cuando aprenda, habré olvidado el camino por donde vine.

La verja se abre hacia ese interior que desde ahora será afuera.

En los sucesivos momentos de este rito de nacimiento, movimiento de caída, iniciación, olvido de lo anterior, vacío amenazante alrededor, entrar al mundo es tan necesario como difícil, y la identidad se declara sosteniendo que se vuelve del porvenir. Lo que el relato va a explicitar como ficción literaria es la conciencia mítica de la caída, la reencarnación y esa permanente dualidad que señala el desequilibrio, el cambio y la náusea de una existencia condenada a estos ciclos de sufrimiento hasta recuperar la identidad total, el estado originario. La narración parece plantear la vía mística de ascenso, pero todo en el entorno,

en los caracteres y los acontecimientos narrados está marcado por el doble sentido de la realidad, el juego y la incertidumbre: la figura del enigma domina enteramente el estilo.

El *había una vez* que abre el relato remite a un espacio de irrealidad, al pasado legendario de los mitos y de la literatura, y permite un distanciamiento en la triple dimensión temporal, una zona de opción personal –poética– por la palabra que puede dibujar la trama de los tiempos y asumir el presente como memoria de toda la existencia. Este fluir tridimensional del tiempo constituye el trasfondo existencialista –la temporalidad inherente a la conciencia– sobre el cual se proyecta la experiencia “órfica” del nacimiento ritual.

Pero el análisis de esta obra, a través de la universalidad de sus temáticas y de los códigos estéticos a los que obedece, nos pone también frente a la pregunta por las particularidades que encierra. Y al momento de registrar el modo de plantear estos problemas a través de una instancia singular, es el tópico de la reminiscencia el que se impone. Coincidente con los rasgos de la lírica del cuarenta, la impronta regional marca en la poética de Olga Orozco el abordaje a la cuestión ontológica; es la mirada propia, marcada por la geografía y la época y la cancelación de las edades en un tiempo evocativo que señala una línea dibujada a partir de instancias personales, familiares, íntimas y de algún modo intransferibles, a no ser por el recurso de la palabra.

La tierra prometida es algo así como la memoria del porvenir, pero está señalada en el poema con las tintas del exilio. La condición de desterrada es la que determina la condición de poeta. Ese destierro proyecta, más allá del fracaso del poema –calco o apariencia de la realidad–, la búsqueda del lugar originario.

Distante de la intención regionalista, de la concreta mención topográfica, el lugar de origen aparece así vinculado al núcleo de una poética: “Los que hemos intentado pasar en limpio, con buena letra, los borradores de una edad permanente que es como la semilla de todas nuestras edades, sabemos de qué

modo nos enredamos en malezas estériles para rescatar unas hojas borrosas, confusas, desgarradas...” (*Páginas de Olga Orozco seleccionadas por la autora*).

Los poemas del primer libro, *Desde lejos*, y las dos colecciones de relatos, *La oscuridad es otro sol* y *También la luz es un abismo*, expresan muy bien esta clave regional que presta sus imágenes para realizar literariamente un pensamiento universal.

(n° 27, noviembre de 2006)

Práctica poética y militancia pampeana

Daniel Pellegrino

Un buen análisis crítico no debería confundir la personalidad del artista con el “espíritu de época” que lo envuelve. Sin embargo, en el caso de Edgar Morisoli es interesante ver cómo estos dos planos se implican y se ayudan para entender una literatura que se ha propuesto la identificación con un territorio cultural y ético, coincidente –de paso– con los límites políticos de una provincia.

La poesía “pampeana” de Morisoli comienza a editarse hacia finales de los años ‘50 y ella se mece sobre el pensamiento de una región latinoamericana que se nutre con los postulados de Martí, Mariátegui, de la Revolución Cubana, de la Teología de la Liberación. Hasta se podría señalar que toda esa escritura de época se cifra en la palabra *Sur*. El *Sur* significa el sometimiento desde Colón y luego la dependencia del emperador del *Norte*; la consecuente literatura es un canto de liberación, de rescate y exaltación de la “Patria Grande”, cuyo principal instructor poético ha sido Pablo Neruda (baste recordar su *Canto general*, de 1950). En tal paisaje se inscribe el programa literario de Morisoli. Es su modo de revelar la alineación, la marginalidad, y de buscar el camino de una lengua propia, buscar esa “pampeanidad” que han tratado de definir tanto J. R. Nervi como Morisoli y que este practica en sus versos (conviene aclarar que Morisoli se ha mantenido al margen de exponer una ideología política en sus versos).

Morisoli no fue vanguardista en el ejercicio literario ni se lo ha propuesto. Es por eso que su poética no queda centrada en el ambiente letrado sino que se derrama hacia la circulación popular. De allí que la oralidad, el uso de la palabra “canto”, el nombrar para no olvidar, rondan constantemente sus cincuenta años de poesía en tierra pampeana.

La copla popular (firmar con seudónimo), los romances, los versículos, la triple voz en sus poemas al modo de la tragedia griega (tal como él mismo lo expresa en el prólogo a *Solar del viento*, 1966: voz lírica de la memoria, voz de la militancia y la voz coral, representativa del pueblo) indican su formación dentro de la tradición europea (inevitable, por otra parte). Sobre esos registros se monta la mención de topónimos, vegetales, animales, palabras mapuches, nombres de pobladores y de trozos de la historia provincial. En suma, una iconología (palabra tomada de las artes visuales) que pone de relieve la intencionalidad del artista: dar a conocer, crear una realidad distinta, consolidar un programa literario que ha buscado afirmarse ante otras regiones culturales argentinas y que al mismo tiempo se integra a la macro región latinoamericana.

Entonces, el otro plano de su propuesta se encamina hacia un regionalismo más inmediato, vivido, con el fin de revelar una cultura y un paisaje singular y con ello conformar una “identidad” en el ámbito de las letras. A la par, nuestra provincia ingresaba en la autonomía política. Persistían los reclamos por la interprovincialidad de la cuenca del Desaguadero-Salado, recurso vital para la economía y sociedad del oeste. Morisoli ha acompañado esta “gesta” desde su llegada a La Pampa.

El mismo Morisoli a través de sus ensayos ha entregado una síntesis de época. En una conferencia ofrecida en la Biblioteca Nacional de Buenos Aires en 1993 (“Mito y realidad en la poesía de La Pampa”), menciona los mitos que él considera fundantes: a) los que “vienen de la naturaleza” (el viento, la arena, el agua escasa y el río robado); b) de “la memoria popular” (el

poblador: inmigrante europeo, hachero, criancero del oeste); c) de la “historia marginal” (aquí sobresale la leyenda de Vairoleto). Concluye que estos mitos son “patrimonio espiritual, social, honor y dolor de un pueblo que habla en la voz de sus poetas”.

Al oeste crece tu canto

Volviendo al terreno de la cultura, Morisoli destaca con precisión el eurocentrismo, es decir, el pensamiento dominante del colonizador, cuya concepción del mundo se sintetiza en una teoría antropocéntrica (así lo expresa en “Cosmovisión europea y cosmovisión americana. Notas desde la encrucijada”, XVI Encuentro de las letras pampeanas). Recuerda los conocidos argumentos de la conquista:

en discutir si los ‘indios’, la población originaria de América, eran o no ‘criaturas humanas’ o ‘entes de razón’, como entonces se decía.

Siglos después surge

un argumento de relevo, la “justificación científica” del imperialismo, fundamentada en el darwinismo social y todo su repertorio racista de pueblos “superiores” e “inferiores”.

A la visión colonial, Morisoli contrapone una “cosmovisión americana”, “biocéntrica”, cuyo eje principal pasa “por la Vida”:

La Vida implica un equilibrio de “fuerzas” (newén, en araucano), naturales y sobrenaturales, que el Hombre debe conocer, aprovechar y respetar (...).

La primera consecuencia de esta concepción es el sentimiento de unidad y armonía entre Hombre y Naturaleza, vale decir con toda otra manifestación de vida.

Con esta fundamentación enlaza a todos los pueblos originarios del continente y por otro lado suma la idea del hombre pampeano originario. Morisoli insistirá con el argumento para indicar que lo pampeano forma parte del mismo origen y destino de la “Patria Grande”, y señala como “testigos” los restos humanos con nueve milenios de antigüedad descubiertos por Carlos Gradín en Casa de Piedra.

Dentro de esta concepción se abre camino en la poesía de Morisoli el escenario del oeste y también la construcción de una moral de la escritura que propone ciertas formas de ser, cierto “estilo humano inconfundible”. La mitificación del oeste funciona como una especie de acervo engarzado en la tradicional idea del *Sur*. Así lo justifica compartiendo palabras de Nervi, compañero de ruta:

Pero como dijo J. Ricardo Nervi, “lo regional no se concibe sino en función de lo universal. Este hombre del Sur (y del Oeste agregó yo) de La Pampa, no es en modo alguno un desprendimiento del resto de la sociedad humana. Así, como se lo ve, aislado en estas latitudes de silencio, no puede comprendérselo sino en el encuadre total”. Y esto es así –o al menos yo lo siento y vivo así–, porque la región es un universo, y por eso mismo, la región es el universo. (Discurso pronunciado en el Centro Cultural San Martín, al recibir el “Reconocimiento a los creadores” por parte de la ciudad de Buenos Aires, julio 29 de 1997)

Una escritura situada que se personaliza en el canto, el canto como último refugio y valor de memoria. Hay múltiples referencias con este sesgo en su obra; tomemos un solo ejemplo, la dedicatoria de *Obra callada* (1986):

El gran silencio es tuyo. La humilde, la dichosa
música es tuya, y cuando fiel te inclinas
sobre el brocal del alma,

razón de amor te asiste, hombre del pago,
en la luz pensativa de estilos y milongas...

Sea contigo mi canto.

El canto revela y custodia el rastro humano representativo de un lugar y también la equidad, el bien común, la justicia social, antes que sea demasiado tarde, antes que todo sea como un “Cementerio de los hachadores” (*Salmo bagual*, 1959):

“Nombrar es destruir” –¿Pero qué puedo
hacer sino nombrarlos, ceñir la sangre en torno
de esas palabras solas, hincarme más y más en su espina viva
de
tristeza...?

Las “palabras solas” son los nombres que quedan en las cruces del cementerio abandonado, en el oeste. La congoja y el acompañamiento de la voz poética logran la identificación con esos muertos, con esa tierra.

Posdata: el viejo oeste agoniza

Los influjos del gran capitalismo han llegado a La Pampa en pos de un recurso energético que se agota. Los intereses petroleros, en asociación con el estado provincial, dan un nuevo giro a las perspectivas económicas y sociales del oeste. Incluso hay muertes por la disputa de la nueva renta y esa sangre regada coloca una capa nueva en el paisaje y los hombres que habitan la lengua poética de Morisoli.

Esta nueva presencia habrá de cambiar la “estructura del sentimiento” y el entramado cultural. La literatura no permanecerá ajena a tales circunstancias. Del oeste viejo quedará lo que ha escrito Morisoli (y otros artistas no menos valorables).

Ahora, con esta versión del capitalismo tal vez se hable de pérdidas identitarias y se cuelen nuevos temas de la ambición humana, de los despojos, y establezcan un diálogo con el mítico oeste que Morisoli contribuyó decididamente a instaurar.

Morisoli ya poetizó sobre una época que se clausuraba. Tal época se cifra en otro mito, el de Vairoleto (“El último”; *Obra callada*):

No van más. Él ni el mundo que ha vivido,
el viejo territorio de la Pampa Central:
criollaje del Oeste, gringos de las colonias,
indios dispersos, turcos ambulantes

Imaginemos hoy otro final de época y nuevos textos. Si buscamos a Morisoli, comprobaremos que no ha dejado de advertir los cambios. El poema “Un fueguito” (*La lección de la diuca*, 2003), tramado a partir de una noticia periodística, ilustra el cambio pero también muestra la coherencia moral e ideológica que el poeta sustenta desde sus primeros libros. Un hombre en Plaza Huinul, ex empleado de YPF, resiste desde una barricada sobre la ruta 22:

¿Frente a qué, frente a quiénes
resistía? –Se invoca
la desesperación, y yo prefiero
hablar de dignidad.
(...)
En América, al Sur,
apenas un fueguito, visto desde el satélite.

Anuncio de los nuevos tiempos.

(n° 48, diciembre de 2008)

Rota caligrafía.

El paisaje como texto o la poética implícita en Edgar Morisoli

Dora Battiston

A veces, por las abras
del zorzal, a la sombra ligera de las breas,
recojo algunas ramas extrañas: como escritas
por la lluvia y el cuarzo minúsculo del viento... ¡Páginas
de abandono! ¿Qué testimonio o sílaba de la intemperie
guardan? ¿Qué memoria, qué palabra modulan
en el silencio mineral del monte?
-Rota caligrafía tirada en los ramplones, oculta entre
raíces, descifrada
bajo la luna roja por fugaces
criaturas silvestres, yo sé que en esas ramas duerme un
[vocablo muerto
para siempre.

“Mitología del regreso”, *Solar del viento*

En la extensa obra de Edgar Morisoli resulta difícil plantearse un eje único de interpretación: cientos de páginas que dan testimonio de la fiel vocación de un canto a la tierra que se sabe desde la raíz a los confines no determinan, sin embargo, un ángulo único para la mirada, ni un tono monocorde para la mentada canción.

Frente a esa obra siempre creciente, el análisis puede ir en el sentido de la evolución, establecer los parámetros de una

lógica interna o recalar en sus matices más finos. De todos modos, la síntesis siempre queda más allá, sujeta a la voz una y múltiple de este poeta de caminos y distancias.

Acaso porque me fue dado ingresar a la obra de Morisoli por su costado más hermoso y popular, el cancionero pampeano, que acudía una y otra vez a sus personajes –la Confinera, Simón Peletay, Chola Domínguez– y a sus mitologías –Ofelia, el Bautista–, el conocimiento de sus libros siguió una trayectoria distinta a los tiempos de la edición; en lecturas fragmentarias e intermitentes, he regresado una y otra vez a los primeros, los que dejaron las señales más firmes de su tono épico y su “vocación terrestre”: constituirse, poética y ontológicamente, como el nombrador.

Pero las segundas lecturas –que siempre abren otras puertas– parecían sugerir una trama subyacente a la consabida pampeanidad de sus líneas externas, las declaraciones sucesivas y entrelazadas de amor a la tierra y amor a la mujer, el extendido lamento por la hermosura y el despojo, la pregunta por el propio oficio madurada en cocinas y fogones, en la memoria de árboles y ríos y paisanos.

En busca de esa napa oculta, la lectura perseguía un índice, por decirlo así, de la otra mirada, la que anclaba en la literatura misma como escritura y no como oralidad, tal como el yo lírico parecería plantearle al lector en forma dominante.

Porque el poeta confiesa de cien maneras: nombre, canto, encuentro mi razón de ser y la de la tierra cantada, en este gesto que es menos decisión que destino. Y de hecho, así se configura la poética explícita y medular a toda la obra. Es más, hay momentos en que voluntariamente se suspende la palabra para escuchar lo que la tierra misma dice:

Yo no hablo de esta tierra. Yo escucho, simplemente
 (“Medalla del sangrador”, en *Solar del viento*)

Escuchar es tal vez el verbo recurrente en el poemario inicial. La escucha remite centralmente a la oralidad, como la semántica general de estos libros, que registra el canto, las voces, los silencios, la canción y la leyenda que atraviesan los textos con su mandato indudable: el poeta es el que descifra la tierra cantada y la vuelve a cifrar en palabras, palabras de las que a veces se desconfía pero a las que se vuelve como único modo:

... ¿Cómo alcanzarte con palabras, cómo alcanzarte
sino con palabras?

(“Rama de sauce contra el cielo del alba”, en *Tierra que sé*)

Precisamente, la palabra, en su doble sentido y función, oral y escrita, resulta el hilo conductor hacia una concepción de la escritura que deviene del paisaje, que se materializa en el paisaje mismo con los signos y los instrumentos de la escritura.

Así, el texto subyacente se configura como ese léxico instrumental que viene a decirnos que en realidad la cuestión es la palabra, pero no cualquier palabra, sino la que da el conocimiento y, además, el oficio; la palabra que es a su vez mimesis y estilo, interpretación del mundo representado. Y Morisoli, hombre de letras, transfiere al dramatismo de un paisaje que escribe la puesta en escena de su propio trabajo, sus señales de papel y tinta, caligrafía y arte.

Porque así como se puede avizorar a Morisoli como hombre de mapas y de instrumentos de medición –es la figura que aparece en “Andanzas de un topógrafo”–, este otro modo, indirecto, de la autorreferencialidad nos muestra al escritor munido de sus lápices, sus papeles de carta, sus signos en el papel, su trabajo intelectual. Así como ha podido medir la tierra, también ha podido convertir en letras el paisaje.

En la página que alude concretamente a la escritura, “Ni paloma ni río”, el poeta escribe la carta contra la distancia, la ausencia y el silencio y repite el gesto ficcional de la literatura para

un lector lejano que espera y que con su espera mide el tiempo.

De este modo entendemos que la obra exhibe una definición explícita que remite primordialmente a la oralidad, pero desliza, en un segundo plano, signos de una poética implícita a través de un vocabulario que instala en el paisaje, como retórica aparential de la naturaleza, los elementos de la escritura:

y no el azar oscuro de estas sílabas, de esta palabra ajena
("Grito de piedra", en *Solar del viento*)

ya página de salobre silencio
("Los ríos", en *Solar del viento*)

Página escrita con un ácido de ausencias
("Itinerario de la compañera", en *Solar del viento*)

algo escuché y un signo se dibujó en la arena
("Gran salitral", en *Solar del viento*)

En realidad, esta segunda poética sostiene la primera. La palabra escrita, trabajada, medida y articulada en el trabajo solitario es la que dará consistencia y perduración al canto del nombrador y al mundo que, como escritor, ha sabido nombrar.

(n° 48, diciembre de 2008)

La poesía de Dora Battiston

Marcelo Cordero

La primera imagen de Dora me llega con unos versos de Mallarmé leídos en un aula de un viejo edificio de la calle Pellegrini: “¡Partiré! Steamer que balanceas tu arboladura/ leva por fin el ancla hacia exóticas tierras!”. En esa sencilla y lejana nota cifro todo su amor por la literatura, y en particular por la poesía. La metáfora del viaje en aquella remota clase era la invitación a un viaje por los mares del espíritu, sin las márgenes que imponen el tiempo y el espacio.

Con el tiempo, ya con una relación de amistad, nuestras conversaciones siempre estuvieron a merced de los vientos de la literatura. Como los antiguos marinos que intercambiaban información sobre islas, naufragios y portentos, cruzamos noticias sobre obras, autores y ediciones o nos detuvimos en la simple admiración de una imagen poética. En ese trueque, una traducción de “Los asfódelos”, de Ted Hughes, bien valía “La sopa”, de Olga Orozco, y la copia de una agotada edición con los poemas de Gil de Biedma, otra no menos esquiva de Takis Varvitsiotis.

En una tierra de extraordinarios poetas, con obras que aún esperan ser reconocidas, Dora tuvo la inteligencia y la dicha de frecuentarlas y valorarlas en una dimensión que está más allá de lo que llamamos “regional”. Puede hablar con igual autoridad de los clásicos grecolatinos, como de Bustriazo Ortiz, de Cortázar o Faulkner, como de Edgar Morisoli o Juanjo Sena. Sabe que una creación artística, en definitiva, no trasciende por la región sino, muchas veces, a pesar de ella.

Su poesía, que nos había llegado en esporádicas entregas de antologías y revistas hoy inhallables, tiene el sello de quien conoce el oficio de la escritura. Ahora, con estos nuevos poemas sobre la mesa, evoco uno ausente, que Dora compuso hace muchos años. No puedo recordar las palabras, pero sí la presencia de su atmósfera. Como suele ocurrir a menudo en este género, los versos se borran y las imágenes se desdibujan o se contaminan en la mente del lector, en el otro extremo de lo que ocurre con el cuento, la novela y el teatro, cuya arquitectura persevera gracias a la progresión de las acciones.

En “Pueblo”, tal el título de aquel poema, la voz lírica discurría entre retazos de memoria, que iban de las lentas tardes y el claroscuro de los cuartos hasta las historias y el recuerdo de los muertos. Todo estaba en ese texto equilibrado y luminoso como un cosmos. Pero lo que le confería latido no era la vasta enumeración, sino un sentimiento de atemperada nostalgia que llevaba a mirar de un modo más intenso los íconos de la propia conciencia.

En varios de los poemas de esta antología encuentro ese tono crepuscular y esa intensidad, pero a la vez advierto que son una proyección de aquel cosmos original, como si estuvieran regidos por una superestructura psíquica antes que discursiva. Regresan, tomadas de una en una, las antiguas notas, desprendidas ya de su centro, para dar relieve a su propio significado. Las historias han dejado de ser un brevísimo enunciado librado a la intuición del lector: vuelven con voces, personas y fantasmas. Las fotografías en sepia tienen nombres, figuras, pinceladas del paisaje. La siesta provinciana despliega su abanico de murmullos, de celosías cerradas y matas de hortensias en patios de ladrillos.

Y en medio de esa morosa recuperación, el afán por ser fiel a la emoción. La antigua, inevitable lucha del escritor que aflora en la voz del sujeto poético. Es un rasgo nuevo que humaniza la poesía al volcarla hacia sí misma. “Escribo, en fin, sin encontrar la escritura”, dice en el poema “Septiembre”, y en una elegía a

los tamariscos de la infancia, con un verso de singular gallardía y precisión, señala: “este modo imperfecto de nombrarlos”.

En otro grupo de textos, que van del 2002 al 2009, hay otra manera de mirar la existencia. Predomina la contemporaneidad del yo poético, que empieza a asumirse como parte de la historia que antes contemplaba desde la otra orilla. Solo en un marco como este podía nacer “Ausencia”, el poema más logrado de cuantos conozco de Dora. Es una de esas misteriosas piezas donde confluyen en perfecta armonía el oficio de escribir y la más venturosa inspiración poética. El gesto de ternura de quien desciende por las noches de invierno hasta el jardín, con preocupación por las plantas del ser amado que ya no está, es conmovedoramente bello.

Los poemas “Primavera lluviosa” y “Espejismos”, que datan, respectivamente, del 2002 y 2009, transmiten un clima de zozobra frente a la vida. La nostalgia de otros días ha dado paso al desasosiego; sin embargo, la palabra fluye con el mejor de los ritmos, más certera que nunca, reflejando un mundo en descomposición, que se corroe a sí mismo para volver a engendrarse. En “Cine Rodi”, su producción más reciente, un poema en prosa, se juntan los dos ciclos poéticos, el de la nostalgia y el actual. En una pantalla de cine donde se refugian las imágenes que remiten a la infancia, el yo poético, en un clima de angustia existencial, experimenta la extrañeza de sentirse soñado. Instante único en que se funden, como por encantamiento, el pasado y el presente y sobreviene la visión del inapelable círculo que se cierra.

Al pensar en estos poemas, pienso en unos versos de Giuseppe Ungaretti, iniciados con una apelación a su mítico editor: “Gentil/ Ettore Serra/ poesía/ es el mundo de la humanidad/ la propia vida/ florecidos por la palabra”. Es una gran verdad, pero la clave estará siempre en conocer, como lo conoce Dora, el camino para llevar ese mundo a la poesía.

(n° 68, diciembre de 2010)



PERSONAJES

Juanjo

Dora Battiston

Ahora que miro las fotografías me parece que, para los veintiuno o veintidós años, la expresión era demasiado preocupada. Quisiera saber qué pensábamos entonces, en aquel Buenos Aires de los sesenta, Independencia y Urquiza, las aulas frías, las paredes húmedas, esa angustia que no nos abandonaba y que se justificaba en las letras pero venía más bien de la vida. La verdad, no me acuerdo. La memoria, como la foto, registra apariencias, títulos o fachadas, pero no las ideas, ni las conversaciones. Claro que si algo estuvo siempre, fue –es– la literatura. En alguna tarde, en algún café bastante oscuro, decidimos una amistad que ni siquiera había que construir, que venía como dada por algunas afinidades nada menores: documentos y lugares de origen, las mismas fechas, los mismos pueblos, el mismo Faulkner, la misma precariedad de vida. Para qué más. En cuanto a poemas, cine, amistades comunes, bueno, eso ocurría en los bares, hasta horas insólitas. Me presentaba amigos raros o extraordinarios –él encontraba esa gente en lugares extremos– y yo sabía que visitaba la Biblioteca Nacional, y que a veces desaparecía, circulando por calles ignoradas. Siempre tuvo su misterio.

Por entonces usábamos pantalones negros, viejos sacos de corderoy, boinas y amplias bufandas. Era una bohemia bastante recatada, y la única pasión que declarábamos, en la academia o en el bar Buenos Aires, era la literatura. Pero ocurrió que, en un momento dado, Juanjo dejó la facultad y se fue a La Plata. No extrañaría la figura blanca, inabordable de Ofelia Kovacci, ni

las maneras discursivas de Garasa y Pezzoni, ni las plazas, el Di Tella, la Biblioteca, ni esos viajes en colectivo que lo devolvían a algún barrio del sur, tarde, muy tarde en la noche (mientras yo me metía en el último tren del Sarmiento y desembocaba más lejos todavía: allá todo es muy lejos). Después fueron los viajes a La Plata, claro. Calles de amplia tristeza y un acuerdo más o menos cansado: che, mejor nos escribimos, qué te parece... Y ahí empezó la correspondencia.

Un hecho afortunado. Porque la escritura comenzó a narrar el pasado y a darle al presente una letra distinta, que refería multitudinariamente a cualquier tiempo y espacio, y donde convivíamos, tranquilos o alterados, con Proust, Gorki o Kafka, y con nuestros propios personajes, que iban y venían de un cuento a otro, de General Pico a San Antonio de Padua –porque ahí quedaron definidos, hacia el setenta, los claustros respectivos, y también esos nombres que identificarían cientos de remitentes: Jean le Fou y Drao la Sorcière. Unos años escritos a modo de diálogo distante, marcado por citas, reflexiones y relatos, imágenes del fracaso y esa maligna inquietud del signo, que se vuelve loco de soledad y de tiempo que pasa sin remedio.

Jean le Fou derivó hacia la novela, hacia la astrología, esos recorridos cada vez más amplios y retóricos con que la vida busca expresarse en símbolos y afirmar sus desequilibrios en sistemas más o menos redentores de la incalculable precariedad existencial que Juanjo ya sabe –por cierto– desde siempre. Pero el juego vale por sí mismo. Y aunque la correspondencia terminó, las páginas de sus libros siguieron creciendo y corrieron su suerte.

Lo que pasa es que yo ya perdí el hilo. Y si quieren, cerramos la nota con unas líneas de aquellas cartas; así la nostalgia sube todo hacia el sepia –infalible recurso– y quedamos sumergidos entre el claroscuro de la evocación y la larga continuidad de los afectos.

Hace mucho tiempo que no nos escribimos. Supongo que has estado ocupada o que has estado descendiendo (digo, en profundidad). Así parece trasuntarlo tu carta donde se habla de la riqueza, la vanidad, la calidad, en fin, con que se emerge de ciertos ámbitos ficticios. Eso me suele pasar a mí con el cine más que con la literatura, o con la música, o con cierta gente. Cuesta después volver a disponer del gesto y la palabra para las comunicaciones cotidianas, siente uno la sensación de malgastarse, o esas sutiles formas del miedo a la contaminación propias de ciertos maniáticos. Pero esas situaciones críticas a mí me ocurren raramente. Ni siquiera es el sueño con su placenta todavía caliente. Soy siempre desgraciadamente asistido por ese borrador intachable de la conciencia. Y entonces empiezo mi peregrinar a través del día como si fuera un exilado, la mañana una tierra extraña y el cuarto de la noche anterior un gabinete de hotel que por primera vez se ve. /enero de 1975/

(n° 4, agosto de 2004)

El que te dije

Alejandro Urioste

Ya sé que es como si fuera la única que existe, pero nunca me gustó la foto más famosa del maravilloso fotógrafo cubano Alberto Díaz, “Korda” para los amigos.

Me refiero a LA imagen del Che, donde se lo ve con la chamarra de cuero cerrada, la melena al viento y esa mirada dicen que al futuro.

No se parece en nada a aquel (nunca se supo si por el asma o por ser el primer pez fuera del agua) que medio asfixiado habría de trajinar el puto mundo con sus largos huesos de Quijote, sus bigotes de Cantinflas, sus burritos, los bolsillos reventando de papeles y cositas, y ese aire de desamparo que no se le quitaba ni con la sonrisa ni con la ironía argentina.

El Che tiene un monumento de bronce de siete metros de altura en Santa Clara. Si los monumentos tienen algún sentido, allí es donde debe estar. Pues allí entró insomne de muchos días y de tres batallas una madrugada de diciembre con unos guerrilleros casi adolescentes en harapos que tiraban mucho tiro de parado y se nombraban los mau-mau. Allí tomó el tren blindado y los cuarteles rompiendo cada una de las reglas del arte militar. Allí le mataron al Vaquerito y allí, en ese mundo detenido de la balacera, el humo y el tiempo con la brújula estropeada, se enamoraron de él todas las muchachas de Las Villas.

Ese lugar donde se encuentra lo que no se busca, donde el olmo da las peras más hermosas. Ese frágil y precario tiempo

que ya había llegado era el futuro, el tiempo de vivir, no el lugar al que dicen que mira en la foto.

Después empezó a meter el dedo en el ventilador del marxismo, que para eso está, para desarmarlo y ver cómo está hecho, y volverlo a armar con las piezas cambiadas una y otra vez porque, al contrario de los artefactos, cuando funciona es cuando no sirve.

Mientras tanto, los que sabían cómo era la cosa, los de la revolución como debía ser, como figuraba en los antiguos códigos, esperaban. Esperaban (como tantos todavía esperan) que la trapecista gorda de la dialéctica les hiciera la caridad de dar la última pirueta sin romperse la crisma, mientras ellos miraban desde abajo, desde la Historia, crispados, con ese aire de folkloristas ofendidos.

—Nosotros éramos unos pobres diablos que quién sabe dónde nos iría a llevar la vida y estábamos esperando encontrarnos con un hombre como el Che —le dijo a uno de sus biógrafos José Manuel Manresa, secretario del Che en el Ministerio de Industrias.

Cuántos hombres y mujeres comunes de este lado del mundo, algunos explotados y otros ofendidos, le podrían decir lo mismo sin dudar, le podrían relatar ese instante cargado en que dejaron de ver pasar su vida para ver cómo corría por los huesos la vida de todos. Eso que los escribas de fin de siglo llamaron la “fascinación de la muerte”, en un país donde la Nación se consumió como una eterna carnicería, desde Sarmiento a Videla, desde Rosas a la estación de Avellaneda.

Porque los ‘90 trajeron esa lloradera insoportable; el radiante neoliberalismo con sus prestidigitadores, sus políticos-economistas berretas, especialmente los progresistas, sus revolucionarios nostálgicos y una nueva comparsa de gestores que sabía cómo-era-la-cosa, que sabía qué quería “la gente”.

Pero además los ‘90 trajeron otras luchas, pasiones y deseos, otros pensares y haceres, otras cadenas y otras rebeldías,

otros NO fecundos, otras maneras de la vida que no estaban en la mochila del viejo comandante, pero se le parecen en que vienen sin garantía y el que los asuma debe saltar sin red.

Así, de los totziles insurgentes de México se aprendió que no todo revolucionario es un rebelde; de las mujeres a trajinar con lo diferente; de los jóvenes de Génova y Avellaneda, que no querían entrar sino salir, que el capitalismo del siglo XXI no tiene “ejércitos de reserva” y que la guerra es su sal cotidiana. Pero esa es otra foto.

Como Emiliano Zapata en el palacio presidencial, incómodo sin saber dónde poner las manos y el sombrero, así el que te dije siempre se estaba yendo de ese lugar donde la política se coagulaba y se volvía inmóvil, por más que trabajara como un condenado y tirara la bronca, como el más legítimo heredero del terrible “rajá, turrítito, rajá” de Roberto Arlt.

La última vez que se fue lanzó el primer, el único llamado al internacionalismo que no fue hecho en interés de un Estado. Después se volvió a meter en el camino, más cerca del Juancito Caminador de Tuñón que de Robespierre, más cerca de Jack London que de Lenin, no para que un sargento borracho lo matara a la mala en una pieza oscura, como a tantos después, no para que lo invocaran pomposamente y a destiempo, lo hizo nomás para que nos diéramos cuenta de que en el mundo había muchos como él.

(n° seis, octubre de 2004)

Poeta itinerante

Dora Battiston

Lo conocí una tarde, en su casa de Alighieri, enclavada en la Villa Santillán, lugar de origen de tantos poemas. Llegué hasta allí a comprobar o desmentir una leyenda: no tenía cincuenta años y ya se hablaba de él como de un venerable, su fama corría más allá de la provincia y cada vez que se mencionaba la literatura de los pampeanos, su nombre se pronunciaba con un tono especial. Hay que ir después de las cinco –me advirtieron– porque a esa hora se levanta. Fui a eso de las seis y media. Los padres tomaban mate en la cocina, y doña Vicenta me anunció en la puerta de su pieza-museo. No podría describir ahora ese lugar tan extraño, pero recuerdo una penumbra, una latita con agua y hojas de eucalipto hirviendo en el centro, unos ramajes en las paredes, cientos de fotografías, láminas, objetos insólitos, mantas, tapices y por todas partes las piedras, piedras que arrastró a través de miles de versos, que todavía emiten fulgores de génesis en las elegías y andan por el ritmo de zambas surreales, huellas hondas, estilos salidos de madre y cuanto disturbio se produjera en el lenguaje parietal de sus poemas. Me contó algunos detalles de su vida: *salgo a la tardecita, en algunos boliches ya me guardan un sitio, pero primero voy a lo de Enrique, o paso por la casona de la abuela Manuela, no sé, hay tantos amigos que visitar, si la noche está fresca me llevo a Los Cabrales...*

Me dio el cordial tratamiento de “muchacha”, algo agitado tal vez, con ese modo suspirante que lo identificaba hasta la parodia entre sus amigos y que tal vez formaba parte de su yo

más profundo y dramático, ese que se conectaba con las intermitencias sagradas del verbo en alguna dimensión que él frecuentaba y que a nosotros siempre nos quedó lejos. Porque hay que ver la distancia que a uno le sobreviene cuando comenta que el chingolito le pidió el Juan para humanarse, o cuando advierte a su amante, después del abandono, “si cuando vuelvas ves mis días...”.

Sin embargo, en esa primera conversación poco hablamos de literatura. Y en realidad, durante los tantos años de amistad, fueron escasas las referencias a su propia obra. No creo que por modestia o misterio; más bien parecía inválido a la hora de explicarla, como si la poesía le aconteciera, y su única responsabilidad hubiera sido la de un escriba, no la de un escritor. Y como escriba, se inclinaba obsesivamente sobre los textos, hasta la pulcritud extrema. Papel amarillo, a veces con la impronta de su caligrafía, a veces con los tipos de la Underwood, letras negras, letras coloradas, maravillosas etiquetas de vino entre hoja y hoja, anotaciones al pie de los poemas, dataciones que declaraban, por ejemplo, “21 de otoño”, “Alighieri y Los Cabrales”, “camino a Toay y este pánfilo viento”. Y a veces cintas, hilos, pétalos, fotografías, recuerdos de tanta gente. Así armaba sus libros, como fragmentos de espesa y polifónica realidad.

En las conversaciones, prefería hablar de las lecturas, que multiplicaban tiempo, geografía, climas y espejos. Como todos los que estamos más o menos locos por los libros, trazaba mapas insólitos y anárquicos, derivaba, deliraba, memorizaba, y acaso llegara a las propias síntesis, o no, qué importancia tiene... Me parece, sin embargo, que su mirada reconocía más cercanas algunas líneas del romancero o de las jarchas, y también las páginas de Asturias y de Rulfo. Innumerables libros, cartones, folletos de sus amigos poetas se amontonaban en la pieza-museo. Creo que leía todo lo que llegaba a sus manos, comentaba al margen, recortaba con paciencia los diarios y revistas, y después los distribuía entre sus conocidos, según lo que a cada uno le interesaba.

Hay que decir que estos gestos –la generosa donación de recortes, libros, fotos; las visitas, los obsequios, las flores robadas, los poemas que nos solía traer enrollados como papiros, sujetos por una chaucha de caldén– y todas esas formas diarias de la cortesía y la amistad eran para él actividades esenciales, tanto como la literatura, o acaso alternativas y complementarias de la literatura.

Hemos sido sus amigos y también los personajes de sus poemas, en muchos casos. Anotó con rigor nuestros sucesos, los nacimientos de nuestros hijos, sus dichos, sus sueños, su crecimiento. Registró los barrios, los boliches, las orillas de Santa Rosa; le puso letra a los silencios de mucha gente; tradujo a la poesía acontecimientos tan puntuales como un agujero en la pared o el amor de una mujer. Anduvo y desanduvo las calles y también los caminos alejados, y en la trama de su historia hay senderos del oeste y esquinas santarroseñas. Si tuviéramos que definirlo en una imagen, sería esa que lo muestra sigiloso por las veredas irregulares de Zona Norte, junto a su amigo Enrique Fernández Mendía, los dos de poncho, Enrique con sombrero y fusta, Juan Carlos con portafolios, mientras cae la noche, se encienden las ventanas y ellos atraviesan rutinas y cansancios para entrar invictos al territorio de la poesía.

(n° ocho, diciembre de 2004)

Apuntes de todo y nada

Jorge Warley

Este mundo no puede ser del chiste
y la tragedia al mismo tiempo;
o hay chiste sin tragedia o hay tragedia sin chiste.

Macedonio Fernández nació y murió en la ciudad de Buenos Aires, en 1874 y 1952. Al borde del siglo veinte se recibió de abogado y se casó; su mujer, Elena de Obieta, falleció en 1920 y por entonces el viudo hizo a un costado las leyes y se dio por entero a la tarea de pensar y escribir. Se despreocupó, sin embargo, por publicar; fueron sus amigos y, de alguna manera, discípulos quienes lo ungieron maestro y obligaron la edición de *No toda es vigilia la de los ojos abiertos* en 1928.

Un año más tarde llegaron los *Papeles de Recienvenido*; en 1941 apareció en Chile *La novela que comienza* y doce años después sus *Poemas*, en México. El resto fue póstumo y fue conquistando un público más amplio gracias al Centro Editor de América Latina primero y luego a través de los tomos de su obra completa que prologó y editó su hijo, Adolfo de Obieta, para el sello Corregidor. Mucho antes, sus múltiples ecos podían detectarse en los textos de Leopoldo Marechal, Jorge Luis Borges, Raúl Scalabrini Ortiz y Julio Cortázar, para mencionar a los más conocidos, además de alguna revista que entre las décadas del sesenta y el setenta eligió heredar su nombre.

Sus amigos, críticos e historiadores han hablado del Macedonio filósofo, del metafísico, del místico charlista, aquel

que prefería una conversación animada rumbo a los enigmas mayores del universo antes que la más compleja obra de arte. No faltan las referencias al Macedonio político, prendado por las ideas anarquistas, sobre todo a partir del viaje que emprendió en su juventud junto a Leopoldo Lugones y José Ingenieros para fundar una colonia socialista en el Paraguay, emprendimiento utópico de rápido naufragio. Pero algunas de aquellas chispas nunca se apagaron; así escribió: “contra el aburrido mentidero de los Santos Sanadores de la humanidad: escritores, jueces, políticos, generales, clérigos, periodistas”, y enfatizó como moraleja: “Hay que enseñar a creer, pero aún más a no creer”. En este rubro se podrían enlistar incluso sus apuntes sociales como: “creo que es imprescindible suprimir la maldad de la policía (todos los días se tortura a alguien en las cárceles)”, o “la gente rica no entiende que haya otra categoría que la de sirviente”, afirmación esta última que iba acompañada por la recomendación de eliminar las “noticias de sociedad” de los grandes diarios de la oligarquía argentina.

Alrededor de La Nación y La Prensa también se atrevió a tentar el sketch semiótico, como su irónica interpretación de la foto que amuchaba a los generales y presidentes Agustín Justo y Ramón Castillo más una bandada de ministros, todos engalanados con sus mejores sonrisas: “una abundante acción continua de Falsete Humanitario hace a todo gobernante”, redondeó en una máxima criolla que hoy mismo le sienta a Néstor Kirchner como anillo al dedo.

También se ha mencionado al Macedonio científico, claro, y hasta positivista, quien gustaba cartearse con el estadounidense William James y mezclar como barajas a Florentino Ameghino y Sigmund Freud, además de filósofos variopintos. Por esta vía se le animó a definiciones del tipo: “Quizás sea el deseo y no la función quien crea el órgano”. Todo esto pese a que quien bien lo conoció, Borges, afirmara que “la erudición le parecía una cosa vana, un modo aparatoso de no pensar”.

Le gustaban los cigarrillos, las golosinas y dormir: “Yo soñé muchas veces con un libro almohada”, escribió. Le fascinaba pulsar con los refranes y las voces populares, tomaba frases como ‘el saber no ocupa lugar’ y las desfondaba para ver qué había abajo, en la raíz. Leyó mucho, pero también anotó en su cuaderno: “En cierto momento un libro no es más que una cosa que intercepta la luz”.

Siempre dejó traslucir cierta desconfianza sobre el provecho del sexo y varias de sus consignadas reflexiones fueron francamente misóginas.

Primer vanguardista argentino, cultivó el arte de ser artista sin obra, supliendo la carencia con la detallada descripción de las más absolutas insignificancias cotidianas (cómo lavarse la cabeza, de qué manera se consigue la afeitada ideal...) o deteniendo la acción de crear en el gesto previo: “Se es poeta cuando se sienten emociones imprácticas ligadas a percepciones por sí solas y no cuando se escribe el poema”. De tal modo consiguió abrir una puerta de goznes oxidados para que la generación siguiente pudiera acceder al salón de los juegos mejores, los de la libertad creativa y la madurez estética.

Su pensamiento mismo pudo así saltar un escalón (“La metáfora autentica lo sentido no por mí, lo sentido por el otro”), y otro: “Porque el arte no expresa ni comunica; obtiene un sentimiento siempre de goce, siendo indiferente que su tema sea el del dolor o el de la felicidad, y el gozoso en las dos cosas distinga perfectamente que un tema es de dicha y el otro de pena, sin sentir diferentemente nada”, y otro, y otro más...

Alicia Borinsky ha indicado que Macedonio demuestra en sus escritos estar particularmente interesado por cierto afán pedagógico hacia el lector, al punto de que la categoría misma de placer estaría ausente de su obra. Aunque exagera, acierta. Básicamente porque como extensión quizá de su malestar frente a la instrucción estatal obligatoria, señaló con insistencia los peligros que acechaban al arte anticipándose al manifiesto de la

revista Martín Fierro que redactó Oliverio Gironde. Macedonio escribió con el recurso de la paradoja: “¿A los cuántos premios conseguidos y embolsados se es un poeta? ¿Con cuántos diplomas ya se nos debe creer sabedores de lo ignorado por los diplomadores?”, y se burló: “El ‘escribir bien’ es hoy lo que era antes la ‘buena letra’. Abunda tanto que se le huyó, y si no le huimos es porque el sueño nos atontó”.

En alguno de los prólogos a las ediciones de su padre, Obieta sentenció que “toda la obra de Macedonio Fernández puede considerarse miscelánea”. La revelación ofrece una clave, es cierto, pero, sobre todo, acentúa la dificultad de cualquier análisis. Porque, precisamente, el problema básico con que resisten y desafían los textos macedonianos es con su inclasificabilidad. En medio de universo tan heterogéneo y cambiante se pueda tentar tal vez, y como excusa para ir cerrando, un orden mínimo. El que coloca un comienzo allá por 1922 con *Adriana Buenos Aires*, que llevaba como epíteto “última novela mala”, y abría por tanto la posibilidad del optimismo y la esperanza, propiedades naturales de aquello que se inicia. El proyecto se cierra con *Museo de la novela de la Eterna*, la “primera novela buena”, que frustra el acceso al castillo con su impenetrable bosque de cincuenta y seis prólogos que prometen y auspician lo que no vendrá.

En el medio, suspendido y asombrado, queda el lector. Y una teoría de la producción y el consumo de ficciones que juega, articula y contrapone las figuras del Lector Seguido y el Lector Salteado, abriendo un espacio de reflexión que los escritores y los estudios sobre literatura no han hecho sino saquear.

(n° doce, junio de 2005)

La Evita de Néstor Perlongher

Jorge Warley

Corrían los setenta y con ellos había ido creciendo en simpatizantes, influencia y aspiraciones la Juventud Peronista-Montoneros, a través de diversas formas y nombres en los diferentes rincones sociales. Una de estas organizaciones, la que agrupaba al movimiento de inquilinos, supo cosechar una frase que cerraba como firma sus volantes e inspiraba las consignas de sus pintadas; decía: “Evita vive en cada hotel organizado”. Cuentan la leyenda y algunos reportajes que el poeta Néstor Perlongher quedó prendado de aquella máxima y no tardó mucho tiempo en darle una carnadura poética en el marco de una escenografía casi obvia. El resultado fue el texto que el poeta, militante trotskista y activista del Frente de Liberación Homosexual, llamó “Evita vive” en 1975. Como tantas otras cosas, el cielo se cerró sobre el suelo patrio y el escrito de Perlongher alimentó la melancolía del exilio y los exiliados en la forma de fotocopias o transcripciones manuscritas y recitados.

Los años pasaron y Perlongher empezó a conocer los halagos del reconocimiento (crítico antes que masivo, claro) a partir de que la editorial Tierra Baldía diera a conocer los poemas de *Austria-Hungría* y, sobre todo, un poco después, cuando el sello Último Reino publicara el tomo *Alambres*, que contenía su célebre poema largo “Cadáveres”.

Llegó 1989 y las pocas amenazas telefónicas recibidas por la revista *El Porteño* en marzo –debidas a la cobertura que le había dado al asalto de un regimiento de La Tablada por parte del

Movimiento Todos por la Patria y la desmedida y oscura represión estatal que lo siguió– crecieron en abril, además de algunas figuras sospechosas que solían pasearse enfrente del edificio donde estaba ubicada la redacción (entre las calles Pte. Perón y Salta, en la ciudad de Buenos Aires), pero otro fue el motivo. Ese mes se publicó en el número 88 un dossier titulado: “El peronismo como vendaval erótico”, que incluía aquel texto de Perlongher a la vez viejo pero desconocido. Dado el particular y erótico tratamiento que Perlongher realizaba de su Eva Perón (en la tapa de la publicación se lo calificaba como “texto hereje”) la revista sufrió ataques, insultos y promesas de bombas –suestamente provenientes de miembros del peronismo más ortodoxo– y hasta el pedido de una concejala justicialista para que la revista fuera retirada de los quioscos. Nada de esto prosperó, pero sí las ventas.

Perlongher ya estaba radicado en Brasil aunque sus venidas a la Argentina eran muy frecuentes. Cuando se enteró de lo sucedido solo atinó a reírse por el asombro que le producía que un escrito de ficción pudiera generar tal escándalo en una ciudad y un país que recién se despertaba de los horrores padecidos.

Está la tentación de afirmar que, para colmo, se trataba de un texto menor de Perlongher, si no fuera porque el propio poeta muchas veces se refería al conjunto de su obra como una “práctica menor”.

En el fondo, Perlongher solo había jugado con las palabras, como siempre lo hacían sus textos y sin ningún tipo de límite. El barroco, barroco latinoamericano, neobarroco o barroso con que suele denominarse a la corriente de la cual fue el mejor exponente, parece ser no más que la excusa estética para poder abarcarlo todo: la guarangada obscena, el grito de los vendedores callejeros, los titulares del periodismo sensacionalista, el refrán arcaizante, el puro azar de las rimas infantiles, la consigna política, en una mezcla que no sigue otra orientación que la del puro deseo (de lengua) que de ella se deriva. En el caso de

su “Evita”, el juego con las palabras llevaba inevitablemente al choque no con la “vida” que María Eva Duarte debe haber vivido y vaya uno a saber cuál fue, sino con otras muchas palabras e imágenes que por medio siglo han alimentado, con matices muy diversos, la mitología evitiana.

Ahora, una vez que se termina la lectura de “Evita vive”, la paradoja se completa si uno advierte que, en realidad, Perlongher no ha hecho más que sobrescribir la canónica versión gorila sobre la mujer de Juan Perón. Porque la moraleja del texto acepta, sí, y sin miramientos, que Evita era una puta barata, aunque agrega como remate del gag: “¡Y no saben lo bien que la pasaba!”.

(n° 20:25, octubre de 2005)

Lo que el viento dejó: Kennedy Toole y la conjura de los genios

Patricia Malone

El 26 de marzo de 1969 John Kennedy Toole dejó Nueva Orleans y se dirigió a Biloxi (Misisipi). Pocos minutos después, colocó el extremo de una manguera de jardín en el caño de escape de su auto y el otro en la ventanilla del asiento de conductor. A partir de ese instante, sería “invulnerable como los dioses”, como señala el poema de Borges. El escritor había dejado una nota invocando las razones de su suicidio, luego destruida por su madre, esa versión doméstica y urbana de Scarlett O’Hara que fue Thelma Ducoing Toole. Pero Thelma Toole acometió entonces otra empresa, y no desistió hasta verla coronada por el éxito: la publicación de una novela que había dejado escrita su torturado hijo, y que tenía por nombre *La conjura de los necios*.

Thelma Toole visitó editores hasta el cansancio, tal como lo había hecho John. El argumento más irrisorio para negarse a publicarla quizás provino de la casa Simon and Schuster: “la novela no trataba realmente de nada”, concluía el editor, quien dio estas razones que Kennedy Toole no entendió: él consideraba a su novela una obra maestra. Por suerte, Thelma tampoco estuvo de acuerdo con semejante miopía editorial, y no se rindió. La mujer insistió al autor Walker Percy para que leyera el manuscrito. Al principio decidió hacerlo para no defraudarla, pero poco a poco fue ganado por la magia, y las carcajadas, que le prodigaba *La conjura*. La novela fue publicada al fin en 1980 con prólogo de Walker

Percy, y John Kennedy Toole recibió, póstumamente, el Premio Pulitzer de ficción en 1981. Había muerto un gran escritor, pero nacía un mito: el de Ignatius Reilly, emblemático personaje de *La conjura*. Tal vez la ficción que, a título personal, despertó en mí la risa más estruendosa que hasta entonces hubiera experimentado como lectora... y no solo eso, aunque ya estaría más que justificada por tal razón. Luego vendrían hilarantes escritores del absurdo, de estas tierras y de otras. Pero *La conjura* es otra cosa. Lo siguiente es un intento de explicar por qué.

La novela toma su título de un magnífico intertexto de Jonathan Swift: “Cuando un verdadero genio aparece en el mundo, lo reconoceréis por este signo: todos los necios se conjuran contra él”; Kennedy Toole parodia así al que fuera un gran referente de la parodia. El héroe es Ignatius J. Reilly, un personaje que se niega a salir al mundo. Ignatius, refugiado en la comida y en la aterradora figura de su madre, tiene una cosmovisión de las cosas que es anacrónica, estamental, conservadora. Cree que el mundo ha perdido la cabeza y él tiene la obligación moral de hacer que la recobre, por eso escribe en sus cuadernos Gran Jefe cientos de páginas (que no salen del desorden de su cuarto) tan desopilantes como terribles, donde plasma su visión de las cosas y avanza en los planes de reconstrucción de la moral. Pero Ignatius tiene su karma: la madre, quien además de considerarlo la pesadilla de su vida, lo obliga a salir a trabajar para pagar una deuda. Y allí va Ignatius, ya expulsado del útero, a enfrentar un sistema capitalista que además lleva la impronta del sur norteamericano. Las experiencias laborales de Reilly están revestidas de un absurdo que, no obstante, es el del mundo de la industrialización de post-guerra, un universo de locos que se autoproclaman cuerdos, felices y satisfechos. ¡Familias enteras, como las de los patrones, lanzan el sinsentido de sus palabras al aire, discurren sobre la vida y sobre la nada, mientras hacen gimnasia en casa! Y entonces, la risa se ve trocada en desesperación: aquella que solo puede

ofrecer una ciudad deshumanizada que está orgullosa de ser un gran supermercado. Crece la empatía del lector entonces con Ignatius, un ser “fuera de foco”, un Quijote de intramuros que se niega a entender lo que lo rodea. Tal vez porque el afuera es espanto, es odio, es racismo, es locura, es necesidad. Pero ¡ay!, el adentro no es mucho mejor.

Sin embargo, puede haber una esperanza para Ignatius, y como suele suceder, proviene de donde menos se la espera. El joven Reilly mantiene una encarnizada relación epistolar con Myrna Minkoff, una chica progresista que a los ojos de Ignatius es la vicaria de Satanás en la Tierra. Feminista, contestataria y simpatizante del hippismo de los ‘60, Myrna Minkoff se vuelve una contrafigura de la madre de Reilly, una mujer a la que le gusta controlarlo todo, victimizarse y chantajear al hijo con las obligaciones filiales y el presunto amor materno. Según los biógrafos del autor, una mujer demasiado parecida a Thelma “Todopoderosa” Toole. Como fuere, frente a esta “mantis religiosa” de la endogamia, aparece Minkoff convertida en la sombra de un ideal que, sin embargo, hay que perseguir por una cuestión de supervivencia. Y de epifanía, claro.

Y en esa tensión entre “el adentro” y “el afuera” (que obligaría a revisitar el modelo de análisis de lo público/lo privado, aún fructífero a estos efectos), entre Mrs. Reilly y Minkoff, entre las reflexiones particulares que confía a las hojas desperdigadas de los cuadernos Gran Jefe y las exigencias de un mundo laboral que Ignatius encuentra cómo burlar, transcurren los avatares de un héroe rabelesiano: el exceso, el gasto, la parodia y las contradicciones son su signo. Un héroe que admite una comparación con lo que el crítico Erich Auerbach denominó “representación creatural”: sufriente, desafortado, próximo a la caída, que despierta piedad, un héroe fuera de todo camino épico (porque su perspectiva medieval ya no tiene correlato en la vida real), pero que, a pesar de todo, resulta conmovedor en la búsqueda de “las palabras” que cambien e iluminen al mundo.

John Kennedy Toole tenía poco más de treinta años cuando abandonó la Matrix, el mundo que lo agobiaba, lo perdía y lo rechazaba, pues hacía lo propio con “su Ignatius”. Atrás quedaban una carrera universitaria como profesor en la Universidad de Tulane, los trabajos y los días como empleado de una tienda, el servicio militar en Puerto Rico (allí, se cree, comenzó a escribir *La conjura* en 1962), una novela escrita a los dieciséis años que vería la luz hacia 1989 (*La Biblia de neón*, una de las páginas más contundentes sobre la pérdida de la inocencia que jamás se hayan escrito), la relación tortuosa con su madre y una depresión que lo abatió en los últimos años de su vida. Nos dejó a Ignatius Reilly, el humor y polaroids inigualables de la aristocrática, la “querida, sucia Nueva Orleans”, como diría Joyce de otros lares, pero irlandeses, tan irlandeses como los ancestros de Kennedy Toole. Solo Katrina pudo ser tan o más devastadora que la fuerza de sus palabras. Por ello, *La conjura* siempre me ha parecido otra cosa: ya no se puede escuchar, como si tal cosa, a los necios reír. Porque su risa es crimen, es indiferencia, es horror, es la seriedad sepulcral apenas velada por el rictus, es la paz de los cementerios. Y todas esas cosas, como se sabe, no tienen nada de divertidas. Por suerte, esta literatura nos regala “otra risa” con qué oponernos.

(n° 41, mayo de 2008)

Truman Capote: miradas atendidas

Nicolás Bompadre y Damián Repetto

Podríamos intentar recorrer la vida de Truman Capote (1924-1984), su promiscuidad, sus miserias; hacer hincapié en su literatura, comentar –con malicia– su lengua filosa y certera. Sería pecado no mencionar con lujo de detalles su vida amorosa o íntima o lo que fuere. Podríamos recordar, de paso, sus aportes al periodismo, a la literatura, al cruce entre ambos. Podríamos polemizar, recordar que nuestro Rodolfo Walsh se le adelantó como diez años en ese género nuevo que los yanquis le atribuyeron a Capote a propósito de su *A sangre fría* y que bautizaron *non fiction*.

Pero no. Hoy las ganas pasan por otra parte. Además, en uno de los textos que presentamos –el “Prefacio” a *Música para camaleones*–, el propio Capote hace un balance de su trayecto literario, alardeando, en particular, de su estilo. Y, en el otro, mitad broma, mitad no tanto, dice o deja entrever cómo odia, ama, sufre.

Decíamos que las ganas pasaban por otros ámbitos. El de la fotografía, por caso. En su momento, algunos aseguraron que el éxito de su primer libro se debió a una foto un tanto provocativa o desafiante del joven autor en la contratapa. Mucho se ha dicho ya, y si alguno quiere husmear por ese costado, en la web encontrará decenas de fotos de Capote y no le será arduo armar una secuencia según pasan los años.

En realidad, solo queremos hablar de una foto. Una sola. Aquella en que está bailando con la Marilín. Una imagen compuesta sobre la antítesis, la oposición. No hay ningún motivo en

particular, nada en esta imagen que nos hable del Capote literato. Pero la foto tiene algo que seduce, que atrapa. Tal vez la mirada. Tal vez cierta torpeza o desesperación.

Parece una imagen sacada de Disney: la Bella y la Bestia. La sobria elegancia de la Monroe, el peinado impecable, la sonrisa perfecta, el brillo hollywoodense cayendo sobre su rostro, inobjetable; la gracia encarnada. Y a su lado, el *partenaire*, el confidente, acaso su amigo. Una pareja imposible. Se ve a la distancia que algo no encaja. Y que esa cosa casi fuera de foco es Truman, Truman Capote.

Mencionamos antes, al pasar, cierta torpeza o desesperación. Detengámonos un momento en esta idea. En primer lugar, notemos cierto esfuerzo por parte de Truman para estar a la altura de la diva; casi podemos suponer el trabajo que le cuesta, sin que sea evidente para el entorno, mantenerse en puntas de pie. Luego, en el centro de la imagen, la mano izquierda de Capote como un insulto a la delicadeza de su compañera; un manotazo brutal antes que torpe. Además, ese mechón mojado, señalando la calva irreversible y una jornada larga, agotadora. Encima ha equivocado el vestuario; es evidente que tiene calor, que se sofoca. El vestido liviano de ella y las palmeras al fondo no dejan de señalar el clima tropical, la fiesta en el jardín o, mejor aun, en la terraza (no llegamos a escucharlo, pero no sorprenda a nadie el costoso yate paseando por el lago).

Agreguemos algo acerca de la cara, de la expresión de Capote: el gesto duro, severo; la boca indecisa, balbuceante, impotente, inmortalizada a mitad de qué plegaria o reproche. Sin embargo, esto no es lo peor. Lo que parte el alma es esa mirada cargada de una desesperación que deja sin aliento o reacción. ¿Abandono, traición, humillación? No se puede ver ese suplicio sin sentir piedad.

¿Quién acaba de aparecer en el campo visual de los protagonistas, esquivando nuestra curiosidad? Ya no lo sabremos, y acaso tampoco importe. Pero este fantasma ha provocado

un cambio repentino en la pareja: Marilyn Monroe, al tiempo que despliega su seducción, comienza a girar, a deshacerse de Truman, ya se ha olvidado de él... Una mirada ha sido suficiente para provocar el abandono, la desesperación. Tal vez ahora comprendamos esa mano aferrando la muñeca con una presión inusitada en un bailarín. Recuerda, en cambio, al amante celoso o al marido puesto en ridículo.

Hay todavía algo peor. La siguiente foto, si la hubiera, mostraría un Capote abandonado en la escena, solo, flácido, entregado, tomando conciencia al mismo tiempo del fotógrafo y del único paso de comedia que le queda por realizar: corromper al *reporter* para que entregue esa instantánea atroz y cruel que lo ha inmortalizado desarmado, desnudo, como nunca quiso que lo vieran. En esa mirada ya están presagiados los gritos, los golpes, el inevitable escándalo.

Por eso, atendamos esa mirada y perdonemos el resto.

(n° 67, noviembre de 2010)



ESCRITORES DE ARGENTINA

De andar andando (o literatura y vida en Haroldo Conti)

María Virginia González

Cuando el lector se sumerge en la aventura del texto, puede llegar a sentir un estado de deslumbramiento, de avidez por conocer en profundidad la obra de un escritor. Pero solo los libros que modifican la vida de los lectores son los que logran perdurar en la memoria. Esto es lo que me sucedió con la obra de Haroldo Conti: su lectura cambió mi actitud frente al mundo, mi conducta. Y es esto lo que él buscaba como intelectual: movilizar moralmente al lector, señalarle el camino; aunque era consciente de que la literatura es solo una parte del cambio, sostenía que lo verdaderamente revolucionario se lleva a cabo en los hechos, en la militancia, en “compartir las luchas del pueblo”.

“Yo soy escritor nada más que cuando escribo. El resto del tiempo me pierdo entre la gente. Pero el mundo está tan lleno de vida, de cosas y sucesos, que tarde o temprano vuelvo con un libro”. Si el objetivo de estas líneas es comentar la vida y la obra de Haroldo Conti, no hay un alegato más claro que sus propias palabras. Pero la frase también puede ser la excusa para reflexionar sobre los móviles de la narrativa de este escritor para quien literatura y vida eran términos hermanados: una escritura que linda lo testimonial ya que, al decir de Conti, cuando se testimonia la vida de un hombre, su soledad, se enfoca el contorno.

En sus relatos podemos encontrar atisbos de una vida rica en experiencias. El andar contiano comienza en Chacabuco,

provincia de Buenos Aires, allá por mayo de 1925. Su infancia transcurre en los campos que su padre, tendero ambulante, recorría. Tal vez heredó de su progenitor esa pasión por la aventura, por el vagar, para conocer realidades individuales.

Dos veces estuvo en el Seminario salesiano que abandonó producto de una crisis religiosa; sus influencias cristianas pueden leerse en su narrativa, así como influencias del existencialismo, el anarquismo y el marxismo. También trabajó en un banco, fue camionero, piloto civil, incursionó en el teatro y en el cine, estudió Filosofía y Letras, fue profesor de Latín. Quizás es lícito decir que perteneció a un perfil de intelectual para quien tiene mucha importancia la experiencia, la habilidad, la invención (pienso en Arlt, Quiroga y tantos otros que no limitaban su vida a la literatura). Una anécdota cuenta que ideó un negocio para vender aletas de tiburón en Japón para salir de la miseria en que se encontraba ya entrados los agitados setenta.

Con un sencillo lenguaje coloquial y con imágenes poéticas, la escritura de Conti acompaña la vida de personajes vinculados a su medio, ligados a los lugares de la historia personal del escritor. En *La balada del álamo Carolina*, cuyos cuentos recuperan su pueblo natal y las islas del Delta, explora en el recuerdo a sus seres queridos y al entrañable álamo que tanto amó su padre. Así en “Las doce a Bragado” el tío Agustín corre, atravesando campos; en “Mi madre andaba en la luz”, rememora la casa de su infancia y a su madre echando leña a la cocina; en “Perfumada noche”, relata el amor en la vida de su tía Haydée.

Los personajes de sus historias son marginales, y es el vagabundo el que ocupa la mayoría de sus relatos: el ideal de hombre libre, sin ataduras, *outsider* y molesto para el sistema hegemónico. Son seres desahuciados por los embates de la vida moderna, del egoísmo, de la “bosta”, seres que buscan el verdadero sentido de la vida, y por eso se embarcan en la aventura. En la novela *Sudeste*, el Boga construye un barco para adentrarse en el Delta. El Circo del Arca, en *Mascaró*, es el espacio que reúne

al Príncipe Patagón, Orestes, la Bella Sonia, al león Budinetto; un circo que en su continuo itinerar de pueblo en pueblo transforma la existencia de habitantes “dormidos” por la monotonía (y la marginación). Como una sombra, el jinete Mascaró guía el vagabundeo de los personajes que en este viaje de aprendizaje abandonan su otra vida, vacía y superficial, y se encaminan hacia fines solidarios y comprometidos. En *Alrededor de la jaula*, el viejo Silvestre y Milo son seres taciturnos y sufridos que comparten soledades; es el niño, al liberar una mangosta del zoológico, quien intenta liberarse de las rejas del sistema.

Hubo dos experiencias que marcaron su vida. Al igual que tantos intelectuales, el viaje a la Cuba post-revolucionaria significó un quiebre en sus concepciones porque acarrió un contacto con el continente que lo llevó a cuestionarse el carácter localista de su obra y a darle un perfil más americano. Pero la incidencia de la Revolución en su vida no fue una actitud pasajera, de moda; por el contrario, este descubrimiento está ligado a su segunda experiencia fundamental: militó en el Partido Revolucionario de los Trabajadores. A partir de ese momento (alrededor de 1970) su militancia fue activa, pero no implicó la sumisión de su escritura a las reglas del realismo socialista –modelo de escritura de muchos partidos de izquierda de la época– porque consideraba que el arte, dominio de la pura libertad, no puede recibir imposiciones ajenas al arte mismo. Este cambio en la visión del mundo se puede analizar en su literatura: si bien en la narrativa anterior el vagar implicaba estar al margen de los mandatos sociales, salir de la jaula del sistema para liberarse individualmente, recién en *Mascaró* (1975) la propuesta de cambio es colectiva. El Conti de *Mascaró* es y no es el mismo.

Cuando los escritores son conocidos, tal vez una presentación de su vida no sea necesaria. Pero si en los párrafos anteriores esboqué un recorrido por el andar de Haroldo Conti es porque su caso es diferente: su obra no goza de reconocimiento en los ámbitos académicos y tampoco es simple acceder por otros

circuitos de circulación de la producción literaria. Hay quienes sostienen, en forma acertada, que este silenciamiento se debe a su militancia política en una organización político-militar. Orestes, el alter ego de Conti en *Mascaró*, es apresado, torturado y condenado por ser intelectual. Pero el personaje de ficción consigue la libertad, hecho que no sucede con Conti. En los días anteriores al secuestro, Haroldo había grabado, en su escritorio, un cartel escrito en latín: “Hic meus locus pugnare est et hinc non me removebunt” (“Este es mi lugar de combate y de aquí no me moverán”). Allí lo encontraron aquella noche de mayo de 1977 cuando volvía con su mujer del cine y entraba a su casa en la calle Fitz Roy:

-¿Es usted Príncipe?

-Sí

-De qué clase?

-Versátil.

-¿Es usted artista?

-Sí.

-¿De qué clase?

-¡Aaaaay!...

-¿De qué clase?

-De pedo.

-¡Miente! ¡Miente!... ¡Es un asqueroso y podrido intelectual!

-¿Qué cosa?

-¡Usted se calla! ¡Usted casi no existe! (*Mascaró*, 1975).

(n° 2, junio de 2004)

Pizarnik

Jorge Warley

Vamos a hablar aquí de los poemas de Alejandra Pizarnik (nacida en Buenos Aires en 1936 y muerta por una sobredosis intencional de seconal en 1972, mientras pasaba un fin de semana fuera de la clínica psiquiátrica donde estaba internada) a partir de una síntesis histórica de sus lecturas más importantes, aquellas que fueron modelando interpretaciones, muchas veces opuestas, desde los diarios, las revistas, los ensayos, la universidad, los medios masivos de comunicación en general. Que se hable de una historia no quiere decir, en este caso, que sus diferentes períodos se sucedan y reemplacen unos a otros, sino que deben ser entendidos más bien como perspectivas que se proyectan todavía, aunque con diversa intensidad, sobre el presente.

Hacia fines de los años cincuenta y comienzos de la década siguiente, es decir, allí cuando Pizarnik publicó sus primeros libros, su poesía podía juzgarse como reaccionaria. El peso del intencionado adjetivo no pretende apuntar hacia una cierta dimensión política, sino juzgar esa naciente obra en relación con la que irrumpía como línea dominante dentro de la poesía argentina y latinoamericana de esa época. Aquello que se ha dado en llamar “coloquialismo”, “poesía conversacional” o términos más o menos similares para dar cuenta de una apuesta estética (cuyos nombres más interesantes y, a la vez, aquellos que muestran sus límites, el más allá, son César Fernández Moreno y Juan Gelman) que buscaba ser popular, cercana a la oralidad y a los géneros populares y que, en consecuencia, suponía un

enfrentamiento duro con los hermetismos vanguardistas y las formas líricas tradicionales. O sea, con aquella poesía que Pizarnik practicaba y, para colmo, desde espacios tan poco recomendables para la época como la decadente revista Sur.

Curiosamente, un primer rescate de lectura para su obra se encontrará en los jóvenes setentistas vinculados, valga la simplificación, a la cultura rock vernácula y sus arrabales, que propició a su tiempo una suerte de redescubrimiento –tardío y que casi con seguridad podría estimarse como superficial y pobre– de las alquimias surrealistas. Entonces el suicidio de Pizarnik adquirió una nueva dimensión mitológica que la trasladó del panteón del más oscuro romanticismo a la fluorescente compañía de Jimi Hendrix, Janis Joplin y Tanguito.

Unos diez o quince años después el dato de la juventud sería desplazado por el de género; Pizarnik pasaba a ser interesante, en consecuencia, más como mujer que como “eterna adolescente”. La figura del suicidio ahora la emparentaba con la anglosajona Sylvia Plath, que recién comenzaba a difundirse por estas tierras. Una zona de la crítica literaria y, a poco andar, de los “estudios culturales” argentinos, de la mano de sus guías internacionales, se orientó hacia definiciones feministas. Las estadounidenses y las europeas ya tenían sus nombres fetiche para explicar que existía algo así como una “literatura femenina”; Alejandra Pizarnik les vino como anillo al dedo a las investigadoras nacionales.

Esa misma dirección siguió la reivindicación de Pizarnik como lesbiana, aunque en este caso se trató de un rescate que se apoyó menos en su obra poética y más, siguiendo el ritmo editorial, sobre sus diarios y cartas. Los furores del “género” parecen, hoy en día, haberse disipado, al menos en parte, y la invocación surrealista está condenada a la alabanza de los museos como un interesante capítulo de la historia del arte pero de lejano eco en una actualidad donde el valor y la potencia de las vanguardias están en entredicho; en tal contexto otra lectura de los libros de

Pizarnik comienza a gestarse. En ese sentido apuntan las charlas que ofreció César Aira y luego fueron compiladas en un libro que lleva el nombre de la poeta (publicado en 1998 por la editorial Beatriz Viterbo); un intento por desmitificar ciertos acercamientos ya clásicos a la figura de Pizarnik y devolverla a una estimación más despojada, puramente estética.

Una vez desembalado todo este envoltorio es justo preguntarse: ¿existe la poesía de Pizarnik más allá de estas lecturas o su valor debe medirse precisamente por su capacidad de generar tanta variedad y pelea? Quién sabe. Preguntas de ese tipo siempre son las más difíciles de responder. Para no rehuir por completo el desafío, aclaro que odio *La condesa sangrienta* (1971) y su tan declamado afán de transgresión, libro que Pizarnik escribió el mismo año en que recibió la beca Fullbright y veinticuatro meses después de que le fuera otorgada la beca Guggenheim. El hecho de que diversos críticos ensalcen este pequeño volumen a partir de cierta coartada psicoanalítica que une, vaya novedad, amor y muerte, no hace sino acentuar mi convicción: para ilustrar el punto es preferible cualquier película de terror.

Las poesías de Pizarnik que más me gustan son las de sus libros primeros, *Árbol de Diana* (1962) y *Los trabajos y las noches* (1965); hay en ellas un esfuerzo poderoso y cautivante por detener cualquier exceso, por trabajar desde el interior de ciertas formas clásicas –la poesía erótica, la apelación retórica y la retórica de la infancia, por ejemplo– como miniaturas que lentamente se van convirtiendo en otra cosa aunque sin caer nunca en la desfiguración. Aunque es cierto también que Pizarnik suma atractivos cuando se juzga –como se lo ha hecho– su obra de conjunto, en relación con la variedad estilística que suma poemas de dos renglones, sketches cuasi humorísticos, fragmentos que asoman como meros apuntes y prosa poética, como un esfuerzo premeditado por escapar a las clasificaciones inmediatas y tranquilizadoras. En cualquier caso, lo que se busca es que ustedes lean las poesías que acompañan esta nota como una muestra que, si

cumple su cometido, deberá impulsar lecturas más ambiciosas, extensas, tranquilas y meditadas.

Un ruego para finalizar: nunca, nunca jamás llamen a esta poeta “Alejandra”. Existen los especialistas, profesores y estudiantes de Letras que lo hacen creyendo marcar una cercanía, una intimidad, casi un homenaje –tal vez piensen–; en realidad hacen todo lo contrario: colaboran en una empresa de fetichización que oblitera cualquier lectura real e intensa de sus poemas, y para colmo con las maneras de los periodistas de la farándula que repiten cholulos su coro hueco de “Mirtha”, “Marcelo” y “Susana”.

(n° 3, julio de 2004)

Inventar lo que no está, para que sea

José Maristany

Aunque nacido en Buenos Aires, Daniel Moyano vivió desde niño en el Interior: Alta Gracia, La Falda, Córdoba y La Rioja. En esta última ciudad, en la que residió entre 1970 y 1976, fue profesor de violín en el Conservatorio Provincial e integró la orquesta de cámara provincial; allí escribió una primera versión de una de sus mejores novelas, *El vuelo del tigre*:

Empecé a escribir *El vuelo* en los días previos al golpe del 76; había un clima de violencia tremendo. Tenía hecho un borrador, cuando la Editorial Sudamericana me llamó para saber cuándo les iba a entregar la novela. No les envié el borrador. Cuando me detuvieron, a los tres días un amigo sacerdote fue a mi casa para revisar mi biblioteca. Pidió el borrador a mi mujer y se asustó, porque veía que era muy peligroso. Hicieron un pozo en el jardín y lo enterraron. Allí se quedó y yo volví a escribir la novela. Me acuerdo apenas de aquella versión. La escribí con miedo. (Entrevista de Rita Gnutzman a Daniel Moyano, Hispamérica, 1986)

Aquel manuscrito nunca fue recuperado. Ese mismo año Moyano se exilió en España y allí emprendió la reescritura de la novela que finalizó en Madrid en 1980.

El vuelo del tigre cuenta la historia de los Aballay, una familia de tejedores que vive en Hualacato, “ese pueblo perdido entre la cordillera, el mar y las desgracias”. La casa está habitada por

tres generaciones: el viejo Aballay, su hijo, su nuera y seis nietos. El relato comienza en el momento en que el pueblo es invadido, una vez más, por los “percusionistas”, seres extraños, agentes de un poder central indeterminado que llegan montados en tigres. La invasión produce una ruptura profunda en la vida de Hualacato, entre el presente y el pasado, expresada principalmente por la modificación de los signos que comprende tanto los ciclos naturales como las palabras, el sentido de las calles y el comportamiento de los animales.

Uno de los “percusionistas”, Nabu, se instala en la casa de los Aballay, pues estos supuestamente se han negado a “tocar” y son acusados por ello de haber participado en un movimiento de resistencia. La familia entera, sin comprender lo que ocurre, es encerrada en su propia casa, bajo la vigilancia estricta de su autodenominado “salvador” que establece un programa didáctico y un ritmo de vida minuciosamente reglamentado. Encerrados y en completo aislamiento, los Aballay pasan meses sin ver la luz mientras Nabu organiza interrogatorios, pronuncia largos sermones sobre “la violencia paradójica”, “la explosión demográfica en América Latina” o “la psiquiatría electrónica”, revisa cuidadosamente las fotos y las cartas de la familia que ha confiscado y fija las horas de trabajo y de descanso, los límites de los días y de las noches. El ritmo cotidiano no es diferente del de una prisión. A partir de ese momento, la novela relata las diferentes estrategias que los Aballay ponen en práctica para sobrevivir y para liberarse finalmente del “percusionista”: la afirmación de la memoria colectiva, la reconstrucción del pasado (entre otras maneras, recuperando con la imaginación las fotos confiscadas por Nabu), la invención de un lenguaje a partir de gestos, la resignificación de ciertos fragmentos del discurso del poder y la recuperación de un saber ancestral.

Moyano elige la modalidad de la alegoría y construye una fábula que se instala en un tiempo y en un espacio imaginarios, para poder hablar y contar la violencia del Estado terrorista.

Ahora bien, en esta novela la lectura socio-histórica excede el contexto inmediato de Argentina, para transformarse en una alegoría de todas las situaciones de violencia sufridas por los pueblos americanos desde la llegada de los europeos a este continente. De este modo, los episodios de los percusionistas que llegan cíclicamente a Hualacato no son más que la repetición de una misma historia pues a la violencia física se agrega la violencia cultural: el invasor impone su tiempo, su ciencia, su historia y su lengua a los habitantes de Hualacato. Desde esta perspectiva, el sentido alegórico de la novela de Moyano puede ser amplificado e integrado a una dimensión significativa más vasta: desde la periferia de Hualacato, la violencia de la dictadura no es más que la repetición de otros procesos violentos que marcarían la siempre traumática incorporación de América a la “modernidad” desde hace cinco siglos. Entonces la alegoría es legible al menos en tres niveles de significación: 1) el contexto socio-político inmediato –la dictadura militar que ocupó el poder entre 1976 y 1983– y los sucesivos golpes militares que inaugura el de Uriburu en 1930; 2) la historia político-cultural argentina desde la llamada Organización Nacional, que impone desde Buenos Aires el proyecto “civilizatorio” liberal a las bárbaras regiones del interior; y 3) la trágica historia de América desde la llegada de los europeos. Estos tres niveles no son independientes y refuerzan mutuamente sus significados. El autoritarismo que se manifiesta en la violencia física y cultural, en la alteración de los ritmos naturales, en la expropiación de los bienes materiales y simbólicos de los habitantes de Hualacato, puede aplicarse a cualquiera de esos tres contextos.

El narrador describe al inicio de la novela la manera en que el viejo Aballay contaba las cosas que ocurrían en Hualacato: “las contaba a su manera, fabulando sin alterar los fundamentos, mezclando a los animales con los hombres, en parte para poder llegar a la verdad, en parte para atenuar ciertas imágenes que dañarían la memoria, transfiriéndolas a cosas menos sensibles

que la carne”. Este párrafo no solamente habla acerca del carácter alegórico de las historias que cuenta el personaje sino que es una acertada descripción del arte narrativo del autor. En efecto, Moyano en sus obras más destacadas, como *El trino del diablo*, *El vuelo del tigre* o *Libro de navíos y borrascas*, relata a su modo, alejado de los imperativos testimoniales y realistas, lo que ocurría en su entorno, fabulando sin alterar los fundamentos. Traduce las imágenes a otros códigos semánticos en los que conservan su significado evitando al mismo tiempo la referencia traumática y dolorosa. Imaginar sin modificar las relaciones que estructuran una situación para que esta siga siendo reconocible y legible, cambiando únicamente el dominio semántico en la que transcurre, es lo que hace toda alegoría. Para el “contador” de *El vuelo del tigre*, esta modalidad tiene varias ventajas: permite alcanzar la verdad, atenúa la crueldad de ciertas imágenes y se sustrae a la implacable mirada de la censura. *El vuelo del tigre*, editada por Legasa en su colección “Narradores Americanos”, apareció en Argentina en 1981, sin provocar reacciones adversas por parte de los sectores oficiales de la cultura, aunque el autor formara parte de los intelectuales “peligrosos” que habían debido abandonar el país y cuyas obras eran prohibidas o ignoradas.

Por otra parte, en el mundo ficcional de Moyano, el acto de contar tiene en sí mismo una función y un valor diferentes a los de una sociedad con un régimen cultural basado en la escritura. Se relata para alcanzar una verdad, pero también para crear lo que no está. Así, para el viejo Aballay aquello que es real es lo que no se posee y él cuenta historias para realizar mágicamente los deseos: “Y a lo mejor todo esto sean puras fantasías, cosas que piensa un preso estando solo y nada más. Pero aun en ese caso serían útiles, inventar lo que no está para que sea, al menos mientras dure este gran soliloquio de los percusionistas”. Las invenciones tendrían el poder de modificar la realidad pues aquello que forma parte de las “historias” existe y condiciona el devenir de los que participan en el relato. Se cuenta para no

olvidar, pero al mismo tiempo para hacer propicio el futuro, y es por esta razón que la alegoría exhibe un desenlace positivo. Y no parece ser diferente aquello que Moyano intentaba al escribir *El vuelo del tigre*: “tuve que subir más las cuerdas y ampliar la geografía para poder nombrar la violencia de América Latina, que nos desborda. He tratado de nombrarla como quien la borra, para que no exista más. He tratado de encerrar la violencia fuera del tiempo y del espacio, en Hualacato, con la esperanza de que se quede ahí para siempre” (*Capítulo. Encuesta a la literatura argentina contemporánea*, N° 135, CEAL). Más que testimonio de su época, la escritura de Moyano se gesta en esta dimensión “mágica”, según la cual el presente abyecto e inefable se conjura mediante la palabra y el futuro anhelado debe ser “contado” para hacer propicia su realización. No caben entonces en esta poética las categorías tradicionales de “realismo” o “utopía” puesto que ellas pertenecen a una lógica derivada del racionalismo y en la cual la acción misma de contar está desprovista de todo efecto propiciatorio sobre la realidad.

(n° siete, noviembre de 2004)

Zama de mi esperanza

Daniel Pellegrino

Entre 1922 y 1986 vivió este mendocino, periodista, escritor de frase esmerada y abismal. Qué podrían decir los telúricos inquebrantables, los defensores del pago chico y de la identidad regional, cuando Di Benedetto se detiene en pobladores y desiertos de Mendoza (el mismo paisaje del oeste de La Pampa) y no desenvuelve un relato costumbrista, ni se demora en rescatar el ser provinciano, sino que discurre sobre un “Caballo en el salitral”, cuya cabeza, ya osamenta, es nido de una paloma y pronto “será una caja de trinos”.

Como no sucede en la mayoría de los narradores, en Di Benedetto es notable su estudio de la escritura para provocar determinados efectos. Es decir, mientras uno lee, va ‘viendo’ –al mismo tiempo– cómo se prepara un efecto adicional de sentido. Resulta difícil explicar esa paciencia de acomodar e infundir connotaciones al uso de las puntuaciones (¡qué jugoso sería armar un taller de escritura por el solo placer de viviseccionar a tan buen fraseador!) en cuentos como el ya citado, o “Aballay”, el gaucho que pasa su vida sobre el caballo, sin echar pie a tierra, para expiar una culpa, una muerte.

Por si fuera poco, el estilo de las frasecitas nos hace respirar como paisanos de por acá. Así es. No es posible leer de apuro estos relatos donde conviven animalitos del campo y circunstanciales bípedos humanos. Comas, puntos y comas, frases hiperbáticas, nos llevan a una personalísima patria del lenguaje. Dos muestras breves:

Una perdiz se dasanuda del monte y levanta con sus pitidos el miedo que empieza a gobernar, **más que** al hambre, al animal uncido al carro. **Es que** vienen volteando los yaguarondíes. La perdiz lo sabe; el caballo no lo sabe, pero **se le** avisa, por dentro (“Caballo en el salitral”).

Después **le vino** el hambre tan grande y con tal reclamo que **entró a** desesperar de conseguir ayuda, y por consecuencia de no **ser capaz de** cumplir su intención (“Aballay”).

Intento señalar en negrita una tarea en la forma de expresión, reconocible –creo– entre nosotros, hablantes vulgares de las pampas del sud.

Habría otros ejemplos con los cuales mostrar esa modulación a la que nos invita la frase. Un buen ejercicio sería probar con la lectura de un párrafo en voz alta; entonces, probablemente, nos daríamos cuenta de cómo nuestra voz parece buscar, con su propia voluntad paisana, ‘el decir’ que mejor se acomode al ‘sintagma’.

De Di Benedetto se ha dicho que, lejos del país (exilio en España entre 1977 y 1984) hizo silencio de escritura. Lo último que publicó fue *Cuentos del exilio*, un trabajo menor, descolorido, donde apenas se rescata una voluntad de estilo en la persistencia de la frase controlada y el trazo de personajes que se abandonan a una actuación impuesta por otros. Si obviamos la tortura y los golpes que dañaron su salud durante la dictadura cívico-militar, Di Benedetto necesitaba el clima de su propio lenguaje para hallar motivos, inspiración, ganas y meticulosidad.

El desarrollo de las historias o anécdotas de sus relatos proponen otras particularidades. Las andanzas exploratorias de los personajes tensan situaciones hasta los límites de lo verosímil. En este juegoito, claro, volvemos a entrar los lectores.

En *El silenciero*, segunda novela editada en 1964 (la primera fue *Zama*, 1956), el protagonista, subjefe de sección de una empresa indeterminada, podría hablar más en su propio beneficio

y así lograr una vida de relación más llevadera; pero no lo hace, y añora frecuentemente enmudecer. Ante esta forma inconclusa de actuar (la madre, solamente, parece entender cómo completar la expresión a medias enunciada del protagonista), el “otro” del relato nunca podrá interpretar sus pensamientos y deseos concretos. En torno a este hombre queda un espacio de inercia o de vacío que el lector recompone gustoso, porque allí están los jugos que uno puede absorber del relato y –de paso– integrarse a la particular ideología del hombre amante del silencio. Poquito a poco, la lectura se convierte en un instrumento que nos interpreta, como si nosotros, en sordina, escucháramos nuestra propia sumisa entrega a los ruidos insalvables de la vida ordinaria.

Diego de Zama, protagonista de la novela que usa su apellido, permanece anclado a la orilla de un río argentino, a fines del siglo XVIII, esperando una orden de traslado hacia España. Así se presenta la vida de alguien fijado en un sitio, pero con deseos de partir. El viaje de retorno no se concreta y Zama no se resuelve a echar raíces. Su existencia oscila: ni se queda ni se va. (Ezequiel Martínez Estrada, en *Radiografía de la pampa*, ensaya una condición parecida sobre el poblador, hijo de inmigrante, de la región pampeana.) Asistimos a la lenta degradación de un hombre que no se decide, tal vez no le importe, a elegir entre su vida y su muerte. Pareciera que la única esperanza de Zama es resistir el tiempo necesario hasta tanto él mismo comprenda quién es.

Guardo para el final “El cariño de los tontos”, un relato que conjuga todas las exquisiteces del estilo Di Benedetto. En él coexisten varias historias enlazadas. En una de ellas (la que corresponde a la pareja de tontos), una noche, llevan a pasear y a mirar los murciélagos a una niña, sobrina de la tonta, hija del matrimonio protagonista del cuento. Una vez más la escritura juega con nosotros, porque nos hace pensar que a la niña le pasará lo peor. Pero, con el cierre del episodio, la niña asoma, tranquila, desde adentro de un horno de barro.

No estaría mal preguntarse cuánto hay de Cortázar en esta acción de llegar al borde de la realidad y sospechar la existencia del otro lado, más siniestro. Por ejemplo, podríamos esperar una vuelta de tuerca a la propuesta de *Bestiario*; pero Di Benedetto nos detiene, nos hace observar en silencio (lo no dicho de la escritura), nos dibuja la pregunta sobre qué podría haber más allá.

La escritura nos lleva hasta el borde, pero no nos empuja.

El minúsculo espacio de la vida cotidiana es un infierno (¿sartreano?), Antonio: ruidos de los otros, ideas de suicidio, culpas interminables, no saber si permanecer o transcurrir. Uno, en el fondo, debería respirar aliviado; es nuestro mundo inmediato, conocido, aceptado. De lo contrario, habría que aceptar tu invitación y dar un paso hacia adelante...

(n° diez, abril de 2005)

Una poética de la voluptuosidad

Marta Urtasun

El escritor ecuatoriano Pablo Palacio y el argentino Vizconde de Lascano Tegui pertenecen a la narrativa vanguardista latinoamericana y coinciden en sus gestos de ruptura del universo cultural y moral de su tiempo. Al momento de construir una hipótesis de lectura sobre la obra del argentino, es él mismo quien habilita una reflexión posible en su novela *De la elegancia mientras se duerme*:

Confieso que continúo escribiendo por pura voluptuosidad. Escribo para mí y mis amigos. No tengo público grueso, ni fama, ni premio nacional. Conozco a fondo la estrategia literaria y la desprecio. Me da lástima la inocencia de mis contemporáneos y la respeto. Además tengo la pretensión de no repetirme nunca, ni pedir prestado glorias ajenas, de ser siempre virgen y este narcisismo se paga muy caro. Con la indiferencia de los demás. Pero yo he dicho que escribo por pura voluptuosidad. Y, como una cortesana, en ese sentido, he tirado la zapatilla.

¿Quién es este escritor “atípico” que define con tanta claridad su lugar en el campo intelectual de la Argentina de los años ‘20? La crítica, que ha construido su genealogía (1887-1966) desde un creciente escamoteo, difumina los orígenes del Vizconde para ubicarlo en los márgenes del canon literario. Hay dudas tanto acerca de su lugar de nacimiento (Entre Ríos o Uruguay)

como de aquel donde fueron enviadas sus cenizas (Concepción del Uruguay o Río de Janeiro). También son inciertas las grafías de su nombre verdadero: Emilio Lascanotegui y de su nombre de escritor Vizconde de Lascano Tegui, nominación construida por él mismo a partir de una broma en una reunión social en la que se presentó con la distinción nobiliaria. Asimismo, en las biografías de manual, aparece caracterizado como un trabajador ecléctico: fue diplomático de tercera línea, traductor, hasta asistente dental. Vivió la bohemia parisina, fue pintor muralista en Venezuela y, a partir de su actividad periodística, colaboró en revistas de Buenos Aires y del extranjero.

Por un lado, en su obra literaria, de una factura poética inusitada, hay textos muy disímiles, como *La sombra de la Empusa* de 1910 –poemario inicial que fue calificado de “abracadabran-te” por Leopoldo Lugones– y otros de 1905-1907, relacionados con su oratoria partidaria radical, en los que componía discursos en octosílabos rimados. Por otro, su carácter de itinerante, a causa de su carrera de diplomático, que le permitió participar en diversos ámbitos culturales de su época, avala la tesis de Celina Manzoni acerca del cruce de simpatías entre los representantes de la vanguardia. Así, Lascano aparece en 1928 en la Revista de Avance Cubana reconocido como “uno de los primeros que dio en la Argentina el grito de la nueva sensibilidad”. Nueva sensibilidad, cuyos rasgos peculiares aún están en discusión, a la que intentaremos aproximarnos.

La historiografía literaria ha vinculado a Roberto Arlt, cuando anticipa en Proa dos capítulos de su novela *El juguete rabioso*, con los inicios del Vizconde. La relación se ha profundizado de manera tal que algunos sostienen que los puntos de contacto dan lugar a poéticas contrapuestas. La de Arlt trabaja con el sexo y el dinero y la del Vizconde entreteje relaciones entre el sexo y el ocio. Justamente allí ubican el núcleo de su estética: la frivolidad y el humor para hablar de aquello que no se debe. Esta caracterización pretende esconder lo que él

mismo ha definido como la poética de la voluptuosidad. Elige la excentricidad y la comicidad para cuestionar los dispositivos de normalización sexual que suponen una serie creencias y un conjunto de estereotipos.

En esta línea de lectura, podemos afirmar que en su estética predomina el trabajo con el fragmento, como alusión metonímica a una totalidad que de todos modos se discurre y no puede ser asida. Es por eso que la referencia a las manos se multiplica en una serie de gestos poéticos que atraviesan sus textos literarios y periodísticos. Son esas manos las que trazan una cartografía desafiante e impiadosa de la moral sexual de su época. El escritor juega con ellas una pertenencia a una sexualidad ambigua en un movimiento pendular entre el travestismo y la homosexualidad.

Por ejemplo, el narrador de *De la elegancia mientras se duerme* –diario íntimo que cuenta un asesinato– no solo se construye a sí mismo seducido y asustado porque se siente mujer transformada por la mirada amorosa: “Levanté los ojos (...) y vi bajo el ángulo de sus miradas que mis manos eran suaves y rosadas, que mis labios estaban teñidos de rojo, que mi ropa era de seda celeste y que mis bocamangas eran de encaje”, sino que, en movimiento opuesto, reivindica su peculiar condición masculina en la paradójica escritura confesional del diario íntimo. Entonces, asistimos a la lectura sesgada de un texto con anotaciones que no respetan la convención cronológica y que puede ser leído como un texto de aprendizaje del sexo, de un sexo arbitrario que hoy podría ser considerado como uno de los ejemplos para revisar la noción de género, desvinculado de lo biológico. Contar un asesinato es el pretexto elegido, con tono cínico y desenfadado, inapropiado según sus contemporáneos, para hablar de la voluptuosidad, casi como lo haría una cortesana.

El trazado metonímico le sirve para objetivar en primer plano fragmentos corporales de cuerpos predominantemente femeninos. Al inicio de *De la elegancia...* elige el detalle nimio del

cuidado de las uñas de las manos –actividad poco valorada desde lo cultural– para empezar el relato. La metonimia de la mano dibuja el cuerpo voluptuoso de la escritura: manos que acarician el sexo, manos que curan, manos torpes que piden auxilio, la mano del “desviado”. El Vizconde, con título nobiliario inventado, en tono de oxímoron permanente, habla de lo que no se debe: del cuerpo sexual y sus pasiones, del cuerpo mortal y sus enfermedades, del cuerpo y sus miserias, del cuerpo y sus goces.

En la novela *Mis queridas se murieron*, de la que se conservan solo algunas páginas publicadas en el número único de la revista *Imán* (París, 1931), se reitera la obsesión por las manos y los guantes. Por ejemplo hacia el final del capítulo I, cuando enuncia la finalidad de su texto:

Hoy, cuando necesito que mis amigas se pongan un guante blanco para comprender que me dicen adiós a la distancia, corrigiendo con la luminosidad de su mano la fatiga de mis ojos (...) tienen una sonrisa de esfuerzo atenuada que los hace más seductores. (...) Yo dedico este libro a ese guante blanco.

Su estética no pasó desapercibida pero sus contemporáneos lo calificaron de amoral. La posición marginal de esta evaluación se confirma con el lugar que el crítico Benjamín Carrión le da a Lascano Tegui en el sistema literario argentino. En el libro *Mapa de América de 1930*, Carrión expresa:

Este Vizconde (...) es un caso de la literatura americana. Sin que nadie pueda desconocer su valía casi no cuenta dentro del movimiento literario argentino coetáneo. Y es tan argentino, sin embargo, por su espíritu cosmopolita, por su facilidad de adaptación a los medios superiores, lejos del evangélico Capdevila, lejos de Banchs, de Borges. Está, sin embargo, muy cerca de su amigo Oliverio Girondo, el de los *Poemas para ser leídos en un tranvía*.

Se lo enrola en el martinfierrismo con la marca de humorista. La crítica, en general, lo margina con ese rótulo y escamotea su mirada “escandalosa” sobre la sexualidad. Es más sencillo para convalidar el canon oficial, aceptar el desenfado de sus gracias que evaluar la representación que hace del cuerpo y sus estereotipos.

Son curiosas sus participaciones en las *performances* públicas –antecedente tal vez de las apocalípticas representaciones del chileno Lemebel en los ‘80–, como la realizada en una comida en homenaje a Alfonso Reyes, poeta y embajador de México. Allí, según figura en el periódico quincenal Martín Fierro (15 de noviembre de 1917), Lascano realizó una tirada “lírica mixta de toda clase de ruidos de juguetes infantiles (con) varios cómplices”.

Entre 1945 y 1951 escribe semanalmente una columna en la revista Patoruzú realizando un “tratamiento amable de lo intrascendente”. Sus tópicos usuales atraviesan la moda, el automóvil, los bancos, los sombreros, los tranvías, la coquetería de los hombres y, otra vez, las manos. Sus colaboraciones, como “Para andar a pie” y “La casa de enfrente”, que acompañan este breve artículo, son ambas de 1949 y proponen una mirada extrañada de la modernidad. La primera, como un antecedente del inusual “Progreso era el de antes”, de Julio Cortázar, reivindica la condición pedestre del hombre y propone una original regulación de su actividad. La otra apuesta al valor de la mirada para evaluar sesgadamente el mundo. Estas publicaciones interpellaron a un nuevo público lector de una creciente clase media que se sentía “especial” participando de los inquietantes pactos de lectura propuestos por el Vizconde.

Para finalizar, si Lascano Tegui es etiquetado como atípico, humorista excéntrico y marginal, cronista del ocio, por qué no arriesgar que esas características no hacen más que darle cuerpo a su escritura voluptuosa, escritura literaria de una mano con guantes de seda increpante y travestida. Y que en el campo

intelectual argentino como en el latinoamericano ha predominado una “pedagogía del silencio” deliberada tanto en el terreno de la crítica como en el de las historias y las antologías sobre las producciones ficcionales centradas en la temática de las sexualidades, porque el escamoteo y el silencio son los dos gestos que las caracterizan cuando lo que está en juego son categorías como las de identidad y nación tanto como la de canon cultural.

(n° diez y siete, noviembre de 2005)

Alberto Vanasco: la posibilidad de una novela

Nicolás Bompadre y Damián Repetto

Alberto Vanasco nació en Buenos Aires en 1925 y falleció en la misma ciudad en 1995. Fue poeta (*Ella en general, Canto rodado*), novelista (*Los muchos que no viven, Nueva York, Nueva York*), cuentista (se destacan sus cuentos de ciencia ficción, género que abordó en *Adiós al mañana y Memorias del futuro*). La muerte de su padre y diversas vicisitudes económicas lo obligan a realizar los trabajos más diversos durante toda su vida, tales como empleado en la Corporación de Transportes, en Tribunales, en el Puerto; además, fue chofer de remise, profesor particular de matemáticas, periodista y traductor. Estas ocupaciones le dejan una experiencia que irá desgranando a lo largo de su obra, que comienza en 1943 con la novela *Justo en la cruz del camino*, nunca reeditada debido a que su tema y, en parte, su argumento, fueron aprovechados y adaptados en el capítulo 15 de la novela siguiente, *Sin embargo Juan vivía*.

Publicada en 1947, es esta una de las novelas más complejas, vanguardistas y desconocidas de la narrativa argentina. Escrita en clave policial, sus alcances rebasan las expectativas y estructuras habituales del género. Básicamente, trata la investigación policial y el siguiente proceso judicial a los sospechosos de la muerte de Genoveva. Con esa imagen se abre la novela: tirado, en el centro de la habitación, se encuentra “el cuerpo posibilidoso de Genoveva”. Y quizá sea esa la clave interpretativa

de la ahora con comillas “novela” porque propone un recorrido a lo largo de sus escasas páginas en las que ninguna seguridad existe, ninguna certeza está marcada y ningún camino prefijado: el texto es un entramado de *posibilidades* donde, al final, es el propio lector quien decide cómo recorrerlo.

La trama policial no se desgasta (como suele suceder con los llamados policiales clásicos o de corte inglés) en el devenir de un narrador que simula saber igual o menos que el lector, o que va escamoteándole la información para que se generen el suspenso, la curiosidad y la tensión característicos del género: ese juego se excluye de antemano porque la categoría del *saber* no corresponde al desafío propuesto por Vanasco, pues *Sin embargo Juan vivía* es una novela siempre en *proceso*, donde no se sabe nunca qué pasará.

Se trata una obra difícil de clasificar, de encasillar en esos compartimentos rígidos y estancos que suelen ser las categorías literarias. Algunos han pretendido englobarla detrás del movimiento conocido como “objetivismo francés”, pero –señala Noé Jitrik en el prólogo a la reedición de 1967– el texto fue escrito y publicado casi 20 años antes de que siquiera se vislumbrasen los postulados de la estética liderada por Robbe-Grillet. Por otro lado, sin que esto implique elevar a Vanasco a la condición de precursor, *Sin embargo Juan vivía* comparte muchos de los elementos que caracterizan al objetivismo: el marco policial, la circularidad, la narración en segunda persona (como en una carta, alguien, quien cuenta, se dirige a un “tú”, que suele ser un personaje, pero bien puede ser, también, el oportuno lector) y otros caracteres.

Pero ninguno de estos principios funciona cabalmente en la posibilidosa *Sin embargo Juan vivía*. Porque si bien el relato se construye, como dijimos, en clave policial, los límites del género son expandidos, burlados, satirizados: allí, en pleno juicio al supuesto culpable (Astolfo, el hermano y asesino de Genoveva), vemos aparecer a la también supuesta víctima en plena sala del

juzgado. En este sentido, los capítulos seleccionados ejemplifican a la perfección la burla del joven Vanasco hacia la institución literaria, sus modos y costumbres, y rompe eso que los críticos llaman “horizonte de expectativas”, que podría traducirse en “aquello que un lector espera encontrar al momento de enfrentarse a un texto”.

Retomemos, entonces, algunas de las estrategias de Vanasco: rompe con la lógica del género policial, pues la víctima no es tal; también lo hace con la lógica temporal de la historia, ya que toda la novela está escrita en futuro (narrar en este tiempo implica también suspender cualquier clase de consolidación en el plano narrativo, ya que esta se posterga fatalmente hasta el final –ver allí la “moraleja” con que se cierra el libro); además, el texto será, finalmente, una especie de manual de instrucciones, de muestrario de las posibilidades de la escritura –y la lectura– a partir de la voz narradora. El narrador se dirige, como un director cinematográfico o teatral, a los actores, a los personajes, dándoles instrucciones, indicándoles el modo correcto en que deben actuar en determinada situación, describiéndoles el escenario en el que irán a moverse: “Cuando lleguen las autoridades tal vez encuentren ese desorden metódico y rutinario de la casa por arreglar y luego de tomar las fotografías del caso podrán levantar el cuerpo con la ayuda del practicante y tenderlo en su cama, que estará aún sin hacer”.

Otro de los aspectos que recorren *Sin embargo Juan vivía* son los diálogos muchas veces absurdos. En realidad, este es otro de los elementos significativos de la obra: la posibilidad de que algo suceda o no es tan remota e inevitable que preocuparse por ello, o dejar de hacerlo, reviste un carácter de absurdidad, que bien puede relacionarse con la angustia existencial de la que hablan Camus o Sartre. Hasta el acaecimiento de la supuesta muerte de Genoveva, los personajes (que nunca llegan a ser cabalmente “personajes”) viven inmersos en un mundo rutinario y gris, supeditados a la arbitrariedad de un narrador que poco a

poco va creándoles “momentos de vida” para que se desarrollen, tan absurdos –y angustiantes– como la quietud y el movimiento:

Lo que pasa es que la única realidad de la vida es esa angustia que un día nos agarra por la garganta cuando vemos que ya es demasiado tarde para siempre y no hay manera alguna de empezar de nuevo ni de rehacerlo todo nuevamente, ni siquiera de ennoblecernos un poco a fuerza de arrepentirnos o lamentarlo.

El relato nunca es tal, está siempre por hacerse, siempre pura posibilidad, proceso o conjetura ilimitada. Más que una novela propiamente dicha, *Sin embargo Juan vivía* es el plan, el proyecto de novela, con sus agregados, posibles bifurcaciones, tachones, borramientos, errores y aciertos.

Queda a cargo del lector averiguar quién es ese Juan que *sin embargo vivía*.

(n° diezmásocho, diciembre de 2005)

Rodolfo Walsh (1927-1977)

Nilda Susana Redondo

I

Este intelectual recorre un camino político-ideológico que va desde el nacionalismo al peronismo revolucionario. Como nacionalista participa del primer peronismo hasta el 48/9, luego toma distancia del peronismo, como es típico de la clase media, hasta el 55. Desde el 56 en adelante radicaliza su postura y se incorpora al peronismo revolucionario por el 68, fusionando en su ideología el nacionalismo revolucionario, el marxismo humanista y el cristianismo liberacionista. Contribuye a tensar el campo intelectual del período '60-'70 desarrollando una nueva estética en el periodismo y la narrativa; comparte además la conformación de una nueva ética con el movimiento revolucionario guevarista del que forma parte.

A pesar de haber optado por la lucha armada al finalizar su experiencia como director del diario de la CGT de los argentinos, sumándose en 1970 a las FAP-PB (Fuerzas Armadas Peronistas – Peronismo de Base) y en 1973 a Montoneros, su trabajo intelectual y político fundamental debe considerarse en cuanto a su capacidad de crear poder simbólico. Es decir que siempre apuesta a construir una nueva realidad con palabras y denuncias realizadas con ellas, que desnuden la telaraña de mentiras que teje el sistema; a establecer un campo de poder alternativo desde donde tensar la impostación de la verdad y la reconstrucción de lo disuelto en el terreno de los oprimidos.

La tarea walshiana es de deconstrucción sistemática del

orden establecido aun antes de su adopción plena de la razón revolucionaria. La inicia con *Operación Masacre* (1956/7) y *Caso Satanowsky* (1958), y esplende con *¿Quién mató a Rosendo?* (1968/9), las colecciones de cuentos *Los oficios terrestres* (1965), *Un kilo de oro* (1967), las obras de teatro *La Granada* y *La Batalla* (1965) y el cuento “Un oscuro día de justicia” (1967). La prensa clandestina que organiza en el primer año del terrorismo de Estado: ANCLA y Cadena Informativa, es de resistencia: establecer vínculos para oponerse al terror y sostenerse política y afectivamente; sumar las pequeñas partes de lo pulverizado por el horror para vivir y desde allí responder.

La “Carta abierta de un escritor a la Junta Militar” –distribuida un día antes de su secuestro y desaparición, al año del golpe de Estado: el 24 de marzo de 1977– es un documento escrito con perspectiva estratégica: a pesar de estar producido durante el pozo del exterminio sostiene la segura rebelión popular, creada por las propias condiciones indignas de explotación y de escarnio que establece el sistema.

R.W. estaba convencido de que la máquina de escribir –decía él– podía convertirse en un arma. En esto coincidía con Julio Cortázar, quien por otro lado lo admiraba. Curiosa admiración sobre todo porque sostenía que si había alguien en la Argentina que podía entender que la literatura no es copia de la realidad sino compaginación, era R.W. Este era el Cortázar de *Libro de Manuel* (1974), donde denuncia la tortura que se practica contra los pueblos que luchan por su liberación, a través artículos periodísticos que son de lectura de los personajes.

R.W. había develado la masacre de los basurales de José León Suárez de 1956, construyendo un relato a partir de los testimonios de los sin voz; demostrando con las pistas del género policial, del que había sido cultor en su primera escritura. Reconstruyó los hechos de la apropiación de La Razón por parte de la “Libertadora” de Aramburu, luego de investigar y utilizar como fuentes los textos del poder, invirtiendo su significado.

Desnudó magistralmente a la burocracia sindical vandorista que había reinado desde el frondicismo y durante el onganato (aunque continúa con otros nombres) con el montaje de los testimonios orales de los obreros combativos de la base, los documentos policiales, los de la burocracia, la prensa del sistema, la voz de la justicia del poder y su propia voz.

Con este modo de construcción del relato, R.W. es estéticamente vanguardista y antirrealista porque rompe la creencia en el continuum de la realidad y su posibilidad de ser traspolada a la expresión literaria o política; porque recorta y pega y desde allí denuncia. Podemos decir que construye una nueva realidad, tensa desde ese poder simbólico del que hablábamos.

II

Pero en el campo no estaba solo...

Desde el golpe de Estado por el que se derroca de su segunda presidencia a Juan Domingo Perón en 1955, se fue produciendo una complejización de la alternativa al poder.

Causas múltiples: emergencia de la Resistencia peronista gracias a la desestructuración del aparato partidario y de la burocracia estatal peronista; aumento de la conflictividad en las bases de las fábricas, paros políticos y tomas de los lugares de trabajo, cuyo punto culminante es la toma del Frigorífico Lisandro de La Torre contra la privatización propuesta por Arturo Frondizi, en 1959. Además, América Latina y el mundo aprenden que es posible la revolución socialista sin que se tenga que desarrollar el capitalismo –tesis no solo de los movimientos nacionales y populares y del desarrollismo, sino también de los partidos comunistas de la época. Lo aprenden a propósito de la Revolución Cubana, en 1959. Por otro lado, se observa una “estructura de sentimiento” ligada a la posibilidad del hombre nuevo y de una nueva sociedad a través de la determinación, de la voluntad, de la creación de las condiciones subjetivas: esto es el guevarismo y su teoría del foco. El foco no es solo una teoría

militar; es fundamentalmente una ruptura con el mecanicismo materialista y determinista que privilegiaba el peso de las condiciones objetivas y estaba minada por un etapismo insoportable (en el proceso histórico, transcurrir las etapas del feudalismo, el capitalismo, el socialismo, etc.) que condenaba a la inacción revolucionaria.

A la necesidad de la contraviolencia adscriben todas las expresiones del ancho campo del movimiento revolucionario; aun los cristianos liberacionistas, quienes, saliéndose de las concepciones de su reaccionaria estructura jerárquica, consideraban que era un acto de amor guerrear contra la injusticia del poder para producir la liberación del pueblo, como lo van a expresar en la Argentina los Sacerdotes del Tercer Mundo, en 1968.

R.W. vive en el seno de estos núcleos clave: por *Operación Masacre* y luego su participación en la CGT(a) en 1968, conoce la Resistencia peronista. Esto lo hace virar de su antiperonismo. Viaja a Cuba y funda con Jorge Masetti Prensa Latina, una agencia de noticias alternativa al poder imperial. Además va a participar asiduamente durante la década del '60 en Casa de las Américas, contribuyendo a construir un campo intelectual contrahegemónico, antiimperialista y revolucionario. Así, como él mismo lo refiere, lentamente va virando del nacionalismo al marxismo, pero uno más ligado a la filosofía de la praxis, como es típico del pensamiento guevarista del que participa. Por lo demás, la mayoría de los peronistas revolucionarios organizados en torno a la CGT(a) estaban vinculados al cristianismo liberacionista, tal Raimundo Ongaro, su secretario general; y el mismo R.W. tenía una fuerte formación católica desde la niñez, dado su origen irlandés y la realización de los primeros estudios en colegios religiosos.

III

Estaba en él eso de la capacidad de fundación de la palabra, de la revelación de la verdad. Al mismo tiempo, y esto es

potente, se rebelaba contra las concepciones mesiánicas, como tan claramente puede leerse en “Un oscuro día de Justicia”. Que el pueblo no dependa ni de un Che Guevara ni de un Perón. Que el pueblo aprenda que está solo y que de su más profunda entraña debe nacer su fuerza y su libertad.

(n° 25, septiembre de 2006)

Ricardo Piglia: crítica y ficción

Nicolás Bompadre y Damián Repetto

me interesan mucho los elementos narrativos que hay en la crítica: la crítica como forma de relato.

Establecer qué es la crítica literaria, cuáles son sus funciones y sus límites es una tarea sumamente ardua, que ha demandado múltiples interpretaciones a lo largo y a lo ancho del siglo XX. Más difícil ha sido delimitar la literatura, pues el siglo pasado también estuvo cargado de definiciones precarias, siempre insuficientes para aprehender todos los sentidos de la palabra poética.

La crítica –palabra sobre la palabra– y la literatura son actividades complementarias. Sin embargo, en la práctica las especificidades de los lenguajes de que se sirven parecen oponerlas. De allí que resulte interesante el caso de Ricardo Piglia (Adrogué, 1940), uno de los pocos escritores que ha podido conjugar con igual calidad la ficción y la crítica. Sus textos son productos híbridos en los que el acento está colocado en las zonas de cruce, donde las particularidades se desplazan corroyendo los límites, sabotando las fronteras tan caras a las historias literarias; zonas porosas donde los lenguajes convergen mezclándose. Sus escritos ficcionales suelen incluir reflexiones sobre la literatura y sus ensayos tienen una notable cadencia narrativa. Por ejemplo, en *Respiración artificial* (1980), su alter ego Emilio Renzi diserta en una charla de café sobre los estilos de Borges y Arlt y el lugar que ocupan en el sistema literario argentino, de manera más acertada que muchos artículos académicos (puede

afirmarse que toda su obra es un esfuerzo por lograr una síntesis de las dos tradiciones narrativas que más han influido en nuestra literatura, que el simplismo ramplón se obstina en oponer).

Piglia es narrador, ensayista y profesor universitario (ha dictado clases sobre literatura argentina y latinoamericana en universidades del país y el exterior). Estudió Historia en la Universidad Nacional de La Plata y cuenta en un reportaje que su intención era estudiar Letras, pero como quería ser escritor prefirió alejarse de esas aulas. Su carrera literaria comenzó en 1967 con los relatos de *La invasión*, ganador del premio Casa de las Américas (de este libro forman parte “Las actas del juicio” y “La honda”). Le siguieron *Nombre falso* (1975, a este pertenece “La loca y el relato del crimen”), los ensayos de *Crítica y ficción* en 1986, la *Ciudad ausente* (1992), entre otros.

Además de su labor como escritor y profesor universitario, Piglia también jugó un rol muy importante como difusor de otras literaturas. Merece ser mencionada la Serie Negra, colección de policiales que dirigió para Tiempo Contemporáneo en las décadas del ‘60 y ‘70. Con ella dio a conocer a los duros norteamericanos, como Raymond Chandler, Dashiell Hammett, Horace McCoy y David Goodis. En rigor, estos escritores ya habían sido publicados en el país, pero las ediciones eran pésimas y las traducciones aun peores.

En “La loca y el relato del crimen”, Piglia muestra su amplio conocimiento de las leyes del género, al tiempo que, soslayadamente, expone una tesis sobre las relaciones entre el policial y la realidad. En su introducción a la antología *Cuentos de la serie negra*, escribió que la narrativa policial inglesa “separa el crimen de su motivación social”. El delito es tratado como un “problema matemático” y para resolverlo el detective “nunca se pregunta por qué, sino cómo se comete”. En cambio, en la Serie Negra lo vital es el por qué: “el detective no descifra los misterios de la trama, sino que encuentra y descubre a cada paso la determinación de las relaciones sociales”. La muerte violenta, el

crimen –asegura Daniel Link–, es el motor del policial, pero esa violencia está engendrada por una sociedad regida por las relaciones monetarias. “El dinero –decía Piglia– que legisla la moral y sostiene la ley es la única razón de estos relatos”.

En “La loca...” también se ve la profunda relación que existe entre el periodismo y la escritura de policiales, entre la investigación policial y la periodística; cómo los lenguajes se imbrican y cómo, en última instancia, la ficción es muchas veces el último refugio de las verdades que no quieren ser oídas.

La historia no es ajena a su escritura. Una muestra clara es “Las actas del juicio”, cuento que reescribe en la voz de un gaucho el asesinato de Urquiza. La declaración de Robustiano Vega, al tiempo que es un esfuerzo por reconstruir esa voz, es el instrumento que sirve a Piglia para revisar hechos vitales de nuestro pasado y sentar en el banquillo de los acusados la versión oficial de la historia.

El gobierno de Rosas, la agachada de Urquiza en Pavón (que esconde la verdadera cara de su proyecto económico y político), el triunfo de los mitristas y la imposición del centralismo porteño que llega hasta nuestros días, el asesinato de Urquiza a manos de su tropa, son hechos que circulan en las palabras de Robustiano Vega y se ofrecen para la reflexión del lector. Son hechos enunciados a media voz, entre los intersticios que dejan los amanuenses del poder. La de Robustiano Vega no es una voz; es un eco que viene del pasado para interpelar nuestra realidad. En última instancia, queda la sensación de que la verdad es algo que se pierde en los pliegues del lenguaje y que solo en la literatura encuentra lugar para existir. O como dice Piglia:

La ficción trabaja con la verdad para construir un discurso que no es ni verdadero ni falso. Que no pretende ser ni verdadero ni falso. Y en ese matiz indecible entre la verdad y la falsedad se juega todo el efecto de la ficción. Mientras que la crítica trabaja con la verdad de otro modo. Trabaja con crite-

rios de verdad más firmes y a la vez más nítidamente ideológicos. Todo el trabajo de la crítica, se podría decir, consiste en borrar la incertidumbre que define a la ficción.

(n° 30, abril de 2007)

Eisejuaz, palabra, piedra y barro

Jorge Warley

Pocas felicidades deparan los caminos del arte y la literatura como la de encontrarse, cada tanto, con algún espécimen raro, dudoso, cuyo atractivo no presenta duda aun cuando el juicio de valor tarde en llegar, enmarañado, como suelen estarlo frente a malformaciones de este tipo, por consideraciones internas y externas al mundo estético, por prejuicios y reparos. Eso ocurre con *Eisejuaz*, novela que narra, de alguna manera, un peregrinaje religioso, una conversión mística, o quizás más simplemente un delirio de cara a la desesperación del hambre y la muerte, y que de a poco, a lo largo de nueve capítulos, se va disolviendo desde los filos de lo sagrado en un calmo panteísmo natural.

En ese desenvolvimiento encuentra Sara Gallardo (1931-1988) las particularidades que diferencian a su relato de otras propuestas de cuño indigenista, digamos, más ramplonas, tentadas por la inmediatez o la urgencia de las descripciones, la mimesis pretendidamente documentalista de usos y costumbres en la busca del develamiento de realidades ocultas y ocultadas.

En *Eisejuaz* el mundo representado no busca postergar las cuestiones de la forma, sino que, por el contrario, parece empujar el experimento formal-lingüístico. El ingreso en el espacio de las representaciones de lo sagrado es, a la vez, la motivación para la ruptura de una lógica de la exposición narrativa tradicional, causal-cronológica, y permite que la superficie del relato se pliegue, deforme y rompa aceptando la herencia formal de la

literatura contemporánea y sus demandas, de manera creativa e inteligente. Que se resuelve, y disuelve, finalmente en un puro presente, el de una enajenada primera persona que se vuelve escritura.

En medio del estallido del llamado Boom de la narrativa latinoamericana, en el medio de los escenarios del Norte argentino el narrador y los personajes de Gallardo aceptan la herencia obligada de Rulfo, Arguedas y Asturias pero sin dejarse asfixiar por el exagerado pintoresquismo y las exuberancias estilísticas que, muy poco después, se convertirán en una ciénaga para muchos escritores latinoamericanos.

No se trata tanto de padecer un mundo como de crearlo, con piedra, palabra y barro. En ese borde está escrito *Eisejuaz* y bajo juramento de ascetismo. Y en la creación de una lengua que es un fingimiento: semeja un cierto regionalismo cuando en realidad es un puro invento. Pero un invento contenido, sin rebarbas ni derrames, capaz de alimentar, en consecuencia, una capacidad de verosimilitud. Que se apoya en las elisiones y en las onomatopeyas tiradas al pasar, en las infracciones sintácticas que de tan mínimas simulan su existencia dentro de las irregularidades que el sentido común imputa a la oralidad de colmado espontaneísmo.

Cuando la editorial cordobesa Alción publicó la compilación de los cuentos de Sara Gallardo llamada *El país del humo*, Leopoldo Brizuela decía en la bibliográfica que le dedicó al conjunto de su obra y la presentación de la escritora:

En *Eisejuaz* (1971), un alucinado monólogo de un mataco psicótico en busca de su propia santidad, la herramienta de Gallardo había sido la invención de una lengua nueva que imita el habla del indio salteño en su economía de vocabulario, su uso del silencio y sobre todo, en la capacidad de creación y violencia que trasuntan los aparentes “errores” en el “habla castilla” –no tanto al modo de Juan Rulfo, con el que se la ha comparado muchas veces por la excelencia de su prosa, como

de Mario de Andrade en *Macunaíma*-. Como este, y a diferencia de los indigenistas, Sara Gallardo no pretende “reflejar al salvaje”: aprende del “otro” para traspasar los límites de su propia imaginación, para dejar que hable lo salvaje que lleva aún dentro de sí. (Página 12, “Radar”, 4 de enero de 2004)

¿Es *Eisejuaz* una novela religiosa, tal como apuntan algunos de sus exegetas? No parece esta interpretación imponerse necesariamente. Lo acontecido al mataco Lisandro Vega en la forma de la animización de la naturaleza se presenta también como un modo de su semiotización primitiva, la que arrastra el acto simple, y primero, de nombrar. Hay en esa acción algo de adánico, así como una intencionalidad de comprensión del mundo a partir de su descomposición en los elementos. Del mismo modo no tendría mayor sentido definirla en los términos de cierto denunciismo social, tan en boga, nuevamente, en la época en que el texto fue concebido, aunque su tema bien puede encolumnarse entre aquellos que tematizan la marginalidad, las desigualdades y el poder.

El afán clasificatorio no debería tampoco dejar de lado como referencias estilísticas la historia de vida antropológica y la crónica documental periodística; según recuerda Leonel Giacometto:

Ella desarrollaba actividades periodísticas para distintos medios gráficos como corresponsal y columnista, cuando pidió viajar a Salta para “estar” con los indios (...) tomó contacto con los maticos y descubrió la voz de su futuro Eisejuaz. Un cruce entre la lengua del oprimido y la lengua impuesta: el español. Una refundición de culturas o la presión de una sobre la otra que dio como resultado, en Sara Gallardo, una novela escrita en primera persona en la que se recrea la oralidad mítica de un aborígen (o de un psicópata, como se quiera o se pueda ressignificarlo).

Frente a la ansiedad taxonómica, y como para tomar un pulso que la excede, quizás convenga confrontar y perderse en los latidos cortos de su prosa, las aliteraciones, repeticiones y estribillos, la respiración de poema.

Junto a *Los galgos, los galgos*, publicado en 1968, *Eisejuaz*, que fue editado tres años más tarde, señalan la madurez de Gallardo, una cierta intencionalidad estética que ya ha cobrado definitiva forma. Durante décadas su nombre fue uno más dentro de las mesas de saldos de la ciudad de Buenos Aires, hasta que hace algunos años, por esos misterios de las academias, los museos, los investigadores que andan detrás de “objetos” poco manoseados, las imposiciones de los estudios de género y las necesidades de novedad de los suplementos culturales de los diarios, Gallardo volvió a ascender por la ladera de la notoriedad.

Poco más o menos, Gallardo forma parte de ese linaje que integran Silvina Ocampo, Silvina Bullrich, Martha Lynch y Beatriz Guido, autoras con las que comparte, en trazo grueso, tanto su origen social patricio como algunos de sus gustos declarados y sus elecciones estéticas. Dentro de ese contexto, sin embargo, e incluso en relación al conjunto de la obra de la propia Sara Gallardo, *Eisejuaz* tiene algo de anómalo, de malformación. Esa excepcionalidad.

(n° 31, mayo de 2007)

Miguel Briante en la orilla

Jorge Warley

Miguel Briante es un típico habitante de eso que se ha dado en llamar los sesenta argentinos, ese grupo de intelectuales y artistas que por inercia y esas cosas de la historia se derrama bien creativamente sobre la década siguiente, para, con algún obligado recreo, entrar en su madurez. Para probar esa inscripción generacional basta mencionar que siendo muy joven ganó el Concurso de Cuentistas de la revista *El Escarabajo de Oro*, la publicación dirigida por Abelardo Castillo y emblemática de aquel período. El relato premiado se llamaba “Kincón” y compartió aquel galardón nada menos que con Ricardo Piglia, Octavio Gettino, Germán Rozenmacher y Villegas Vidal: uno casi se imagina la foto de época con todos los sonrientes jóvenes (Briante tenía por entonces diecisiete) triunfadores brindando en alguna pizzería del centro.

A poco andar se destacó profesionalmente en las redacciones de *Primera Plana*, *Confirmado* y *La Opinión*, donde un conjunto de escritores y hombres de la prensa escrita cocinaron en su versión porteña aquello que se ha convenido en llamar “nuevo periodismo”. En 1964 aparece su primer volumen de cuentos, *Las hamacas voladoras* (con el sello Falbo Editor; muchos años más tarde sería reeditado por Punto Sur y Página 12); cultivando ese mismo género publicaría luego *Hombre en la orilla* (Estuario, 1968) y *Ley de juego* (Folios, 1983). En 1975 se distribuye su única novela, *Kincón* (Venezuela, Monte Ávila), que dieciocho años más tarde conocería una nueva versión (Alfaguara). Publicó, además,

una serie de volúmenes de crítica de arte: *El retorno del brujo que pinta* (1969), *Gómez: la caída de los dioses* (1990) y *Gorriarena con todo* (1993).

Sobre comienzos de los años ochenta, cuando la dictadura militar comenzaba su agonía, Briante supo dar un nuevo giro a su destacable trabajo como periodista siendo secretario de redacción de la revista *El Porteño* y, un poco después y hasta su muerte, en las tareas del periodismo cultural para el diario *Página 12*, donde se dedicó también y con poca paciencia a enseñarle el oficio a los recién llegados; a través de consejos como que cuando a uno le dan treinta líneas es mejor olvidarse del grabador y reportear con papel y lapicera así el entrevistado no se agranda y suelta la lengua y después hay que laburar el triple... En esta última etapa se ocupó particularmente en la cobertura de las artes plásticas a las que, de alguna manera, se dedicó de forma casi exclusiva en sus últimos años. Supo dirigir el Centro Cultural Recoleta a comienzos de los noventa.

Briante pertenece a un grupo de narradores argentinos, tal vez latinoamericanos y del mundo, que comprendieron la lección de las vanguardias a su manera e intentaron darle una respuesta siguiendo la senda borgeana, es decir, laborando ajenos a cualquier tipo de exceso y malabarismos experimentales porque sí. Eligieron el camino más modesto de retomar una cierta tradición y trabajar a partir de ella sin que se notara mucho, torciéndola de a poco, más ansiosos de los milagros mínimos de la sintaxis y cierto vocabulario pulcro y ajustado antes que por tropos riesgosos y espectaculares, voces de narración inesperadas o las temáticas ingeniosas y sorprendentes. Prácticamente todos sus cuentos testimonian la anterior afirmación.

Al cumplirse diez años de la muerte de Briante, Silvina Frieria supo sintetizar:

El arte de la narración rebasa la copa de la sintonía auditiva porque el escritor apela a la mirada que, más allá de lo apa-

rente, construye zonas que no son meras copias de la 'realidad', como el pueblo siempre quieto a la hora de la siesta o las voces y las risas de los adolescentes que emergen a la orilla del río. Era su ley de juego, las fichas que arriesgaba en la literatura. Por eso se dice que su estilo era económico, ajustado, afilado, que nunca sobraba un adjetivo, un sustantivo o un verbo. Esa adhesión estética permite trazar una cronología en la literatura argentina: hay un antes y después de Briante. No porque rompiera amarras con Sarmiento-Borges-Arlt, o Hernández-Lugones, sino porque se sacaba de encima el peso de la herencia, especialmente la borgeana, integrando y reescribiendo a estos autores canónicos.

Es posible coincidir con la dirección estilística señalada por la comentarista, aunque hay una cierta demasía en la ponderación, quizás debido a que se trata de una nota homenaje (Página 12, 25 de enero de 2005). De cualquier modo es obligado enfatizar que su búsqueda estética como narrador lo puso de cara no a la realidad sino al realismo, e intentó sacarle el jugo al enfrentamiento.

Miguel Briante nació en 1944 y murió en 1995 en su pueblo, General Belgrano, allí en la provincia de Buenos Aires y pegado al río Salado. Una geografía real y mítica, que con sus miserias, olores y fantasmas alimentó ese cruce de tiempos e instancias que supone escribir sobre la pequeña ciudad perdida en el campo habiendo llegado a la ciudad grande para encontrar en ella los modelos de la escritura y los lectores. Esa porfía alimenta lo mejor (todo, en realidad) que Briante supo escribir.

(n° 37, noviembre de 2007)

J. J. Hernández: una voz del interior

Nicolás Bompadre y Damián Repetto

Juan José Hernández, poeta y narrador, nació en Tucumán en 1931 y murió en Buenos Aires el año pasado. Perteneció a esa generación de escritores del interior que, nacidos alrededor del 1930, comienzan a publicar en los '50. Entre ellos destacan Antonio Di Benedetto (Mendoza), Héctor Tizón (Jujuy), Daniel Moyano (Córdoba), Juan José Saer (Santa Fe) y Haroldo Conti (Buenos Aires).

Si bien no formaron una escuela o movimiento, tienen en común el hecho de alejarse –con una clara conciencia– de la literatura porteña, hegemonizada por el grupo Sur y, al mismo tiempo, del regionalismo folklórico. Así lo recuerda Moyano:

En nuestras provincias teníamos dos horizontes visibles: por un lado, casi encima de nosotros, un folklorismo mentiroso que no compartíamos, apoyado más en el paisaje que en el hombre; por otro, una cultura ciudadana que venía de Buenos Aires, vía radial, a la que, lo sabíamos muy bien, no pertenecíamos. Bastaba, para saberlo, oírnos pronunciar las erres o aspirar las eses. Lo gauchesco inmediato –y falso–, al menos a mí me desesperaba. Palabritas como velay, ahijuna, güeso. Como si uno fuera Patoruzú. Cuando éramos chicos, la literatura regional estaba llena de eso. Entre esos dos polos sonoros, era como si no tuviéramos referencias orales para escribir.

Y más adelante, se pregunta: “¿Cómo hacer para meter nuestra propia voz en la literatura nacional sin parecernos a nadie y fieles a nuestras circunstancias?”.

Con frecuencia se habla de literatura regional para referir la producción de las provincias en oposición a los textos de la Capital. Sin embargo, algunos críticos sostienen que toda literatura es regional por ser originaria de una región con sus particularidades lingüísticas, sociales, culturales, etc. Por el contrario, se reserva el adjetivo regionalista para dar cuenta de las obras del Interior, que realizan un uso superficial de las convenciones compositivas. Asimismo, su intención está orientada a la conformación de un imaginario de identidad, por lo cual esas obras se acercan más al campo de la cultura que al más específico de la literatura.

El regionalismo, entonces, coloca en primer plano la voluntad de referencia en lugar de la composición. De esta manera, sus producciones se dedican a un mero “documentar”, a una insistencia en el reflejo de algunas coordenadas espacio-temporales, donde el paisaje y la naturaleza son los ejes poéticos. En cambio, los autores mencionados, si bien trabajan sobre estos temas, evitan la pura referencialidad (pintoresquismo, costumbrismo, folklorismo...).

En la narrativa de Juan José Hernández hay ciertos temas o situaciones que se repiten de cuento en cuento. A modo de ejemplo, podemos mencionar la vida provinciana, en su sentido más chato y anodino. La mayoría de sus relatos están ubicados en ciudades del norte del país donde el calor y la mediocridad exasperan a los protagonistas, quienes se saben diferentes e intentan escapar a la monotonía y la vida conservadora: trabajo, familia, hogar, machismo.

En ese clima opresivo en el que persisten sus personajes, quedan en evidencia –también– las diferencias sociales y el profundo desprecio de las familias herederas de la Colonia que no soportan a los pobres, como si fueran otra fatalidad del paisaje.

Tampoco faltan en ese Interior gris la maledicencia y la envidia, llevadas de boca en boca entre veredas y batones, entre cartas y boliches. Pueblo chico, infierno grande, dijo alguno cierta vez y la sentencia fue profecía. Allí está, de un cuento a otro, el chisme malicioso que marca y discrimina al diferente, al que se aparta del *statu quo*, pecado mortal en las tradicionales sociedades norteañas, como la Tucumán natal de Hernández.

Todos estos tópicos entran en juego en “El viajero”, potenciados además por la mirada rencorosa del protagonista, un homosexual que vive con su hermana en medio de un barrio marginal y sueña con una vida refinada y bovarista.

Otro tema frecuente en su obra es la mirada sobre la infancia. Hernández, al igual que Silvina Ocampo y Amalia Jamilis, ha dedicado varias páginas a la desmitificación de la edad de la inocencia. En sus cuentos, los niños suelen ser crueles y perversos, seres fríos y calculadores que miden paso a paso la venganza, el golpe artero que restablezca el egocentrismo primordial. En este sentido, “Reinas” sintetiza su mirada desangelada de sobre la infancia.

Hernández escribió varios libros de poesía (*Negada permanencia*, *Claridad vencida*, entre otros), dos libros de cuentos (*El inocente* y *La favorita*), que luego fueron reunidos en *Así es mamá*. Además, publicó una sola novela (*La ciudad de los sueños*) y fue traductor de Paul Verlaine y Tennessee Williams. En 2001 apareció *Desideratum*, que reúne sus poemas entre 1952 y 2001.

(n° 47, noviembre de 2008)

Mariani: trabajar cansa

Nicolás Bompadre y Damián Repetto

Durante la década del veinte, al calor de las revueltas vanguardistas que se sucedían tanto en Europa como en América Latina, se produjo en Buenos Aires un enfrentamiento estético y político: Boedo vs. Florida. Los primeros, nucleados en torno a la Editorial Claridad; los segundos, en la revista Martín Fierro. Estos propugnaban la independencia del arte respecto de cualquier otra serie social y proponían la metáfora como la herramienta fundamental del quehacer poético. Por su parte, los boedistas proponían una estética realista, que denunciara la situación precaria de la clase obrera y sirviera como instrumento para su educación y, eventualmente, para la transformación de la sociedad.

Dentro del grupo de Boedo se destaca la obra de Roberto Mariani (Buenos Aires, 1893-1946) quien, sin abandonar estos presupuestos ideológicos, no escribió una obra mimética y pedagógica. Su apuesta estética trasciende el realismo de sus camaradas, caracterizado por el abuso de tramas simples y convencionalizadas hacía ya décadas, pobladas de personajes típicos y edificantes, con un 'mensaje' claro y cerrado, previsto de antemano.

Mariani publicó poemas (*Las acequias*), cuentos (*El amor agresivo*), dramas (*Un niño juega con la muerte*), novelas (*La cruz nuestra de cada día*) y un ensayo sobre Proust, a quien admiraba. En 1925 apareció su mejor libro, *Cuentos de la oficina*. Alejado de los moldes que propugnaba el realismo mimético de los boedistas, Mariani efectúa una pintura cruda de los padeceres a los

que se encuentra sometido el hombre en la ciudad moderna, sobre todo aquel que trabaja en ese monumento a la burocracia y el sometimiento que es la oficina, el llamado “proletario de cuello duro”.

Este libro tiene su particularidad: se inscribe en una tradición poco frecuentada, aquella que trabaja los libros de cuentos con personajes relacionados, que aparecen de historia en historia, otorgando cierta unidad, acercándolos a la novela. No se trata, sin embargo, de los relatos enmarcados a la manera del *Decamerón* o *Las mil y una noches*. Pensemos mejor en *Winesburg, Ohio* (1919), de Sherwood Anderson o, más cercanos a nosotros, en *Detrás de las columnas* (1967) y *Los trabajos nocturnos* (1971), ambos de Amalia Jamilis.

Este tipo de esquemas provoca que sea el lector quien deba realizar la tarea de atar los cabos sueltos, las piezas del rompecabezas. Los diferentes personajes se van mostrando de a poco; de texto en texto van apareciendo nuevas facetas, otras quedan sueltas, libradas a la imaginación o perspicacia de cada lector. Propuesta que se aleja de las obras de Boedo, en las que no había lugar para la elipsis, el espacio en blanco, las historias fragmentadas y abiertas.

En este libro no hay insistencia, reiteraciones; no se retoman los cabos sueltos para asegurarse que el lector no pierda el hilo de la trama. No hay demasiada explicación porque Mariani, a diferencia de sus colegas, no subestima al lector, sino que le permite ser un partícipe activo en la construcción del relato.

El libro se abre con un poema titulado “Balada de la oficina” en el que la voz poética, personificada, es la oficina. Esta se muestra desde el principio con toda la ironía y el cinismo característico de los grandes explotadores. En esta especie de prólogo ya están presentes todos los tópicos que irán apareciendo en los relatos que le siguen: obediencia, subordinación, rutina, alienación, explotación, etc.

Y el libro se cierra con un texto tan atípico como el que lo abre: “La ficción” es una impecable parodia, en la cual Mariani pasa factura, de un modo sumamente irónico y descarnado, no solo a los padeceres de la pequeña burguesía y a las crueles diferencias de clase, sino que también se mofa de las estéticas de la representación, en particular del realismo antes mencionado. Todo ello desde la mirada y la inocencia de los niños.

El tercer texto seleccionado, “Uno”, no por casualidad ubicado en la mitad del libro, es el único cuento en que no aparecen los personajes de la obra. Se trata de protagonistas anónimos; son una suerte de abstracción del oficinista, de sus miserias, de su individualismo aislante, en fin, de una vida de porquería.

Para finalizar, remitimos al libro, ya que en el resto de los cuentos aparecen esos personajes laterales que dos o tres textos después resurgen de modo protagónico y permiten al lector ir armando una historia más rica y compleja que la trasuntada por cada cuento considerado de modo autónomo.

Valga remarcar, entonces, la potencialidad de un libro que se deja leer de varias maneras; un libro que propone y abre lecturas en vez de ‘bajar línea’ y cerrar filas detrás de un mensaje predeterminado. Un libro que por sí solo basta para cimentar la fama de Mariani, fama de la que hoy no goza; apenas si se lo recuerda en los ámbitos académicos por ser un caso raro, de difícil ubicación: un escritor que escribía sobre los temas de Boedo con las preocupaciones estéticas de Florida.

(n° 49, marzo de 2009)

Sasturain: perder es cuestión de método

Nicolás Bompadre y Damián Repetto

El policial clásico se destaca por la presencia de un enigma –un crimen, por lo general– y el posterior develamiento por parte de un detective que sólo se vale de su inteligencia y su capacidad deductiva para la resolución. Como afirma Piglia, en la novela-problema importa ‘qué pasó’, no ‘por qué’.

El policial negro, surgido hacia la década del ‘20 en Estados Unidos, invierte la ecuación. Aunque no prescinde totalmente del enigma, la resolución queda relegada a un segundo plano y se impone la presentación de una sociedad violenta donde los crímenes son producidos por las estructuras de poder. Si bien los métodos son dispares y dependen de cada autor, los detectives del policial negro son hombres de acción y, aunque no desdennan el razonamiento, se impone la fuerza y la búsqueda en las calles como mecanismo de acercamiento a la verdad, que nunca se muestra completa.

Desde fines de los ‘60 y principios de los ‘70, se produce una explosión del policial negro en la narrativa argentina, merced a la aparición de algunas colecciones que ponían al alcance de la mano y en buenas traducciones lo mejor del *hard boiled*. Al mismo tiempo, el contexto político por el que atravesaba el país era el terreno propicio para su desarrollo, dada la capacidad del género para poner en primer plano los conflictos sociales y la violencia. Estas circunstancias dieron lugar a la escritura de

grandes novelas, pero también a meros epigonismos incapaces de adaptarse a las exigencias del ámbito local.

En este desigual conjunto se destaca la obra de Juan Sasturain (1945). Tanto en su labor periodística como en la cátedra universitaria dedicó sus esfuerzos al rescate y promoción de los denominados “géneros menores”, en especial el policial y la historieta. Se destaca su labor en la revista *Fierro* de los ‘80 (hoy dirige la nueva etapa), como también los muchos guiones que escribió para los grandes de la historieta argentina. Con Breccia escribió los cuatro tomos de *Perramus*, que en 1988 fue la primera historieta en recibir el premio Amnesty Internacional.

Sasturain siempre luchó para que la historieta dejara de considerarse un entretenimiento menor y pasatista, esto es, que se la considere “literatura”. Es más, señala que muchos de los hombres de su generación hicieron su aprendizaje literario en las obras que publicaban las editoriales de Oesterheld.

La ausencia de detectives en Argentina y Latinoamérica obligó a una redefinición del policial. Los encargados de llevar adelante la investigación fueron, entonces, periodistas, aficionados, ex comisarios, etc. La mayor parte de la obra narrativa de Sasturain responde a los cánones del policial negro, pero torsiona sus leyes. A partir de estas innovaciones, algunos críticos crearon el rótulo de ‘neopolicial latinoamericano’, en particular para su novela *Manual de perdedores* (también se incluye a Paco Ignacio Taibo II, Rubem Fonseca, Santiago Gamboa y otros).

El neopolicial plantea que la violencia imperante en la sociedad es producida por las instituciones políticas de modo que, por más esfuerzos que se lleven a cabo para lograr la verdad, esta queda oculta. A diferencia del policial negro, donde el detective, si bien padecía la violencia del poder, siempre revelaba la verdad, los investigadores del neopolicial son, irremediablemente, perdedores.

En la novela de Sasturain, el personaje principal es un jubilado municipal, ex policía, que de tanto leer policiales se le

secó el seso y dio en salir quijotesicamente a las calles de Buenos Aires a enderezar entuertos. Julio Argentino Etchenique (quien se hace llamar 'Etchenaik') es secundado en su agencia por Tony, el Gallego, un ex mozo a quien convenció para que fuera su ayudante. A pesar de los riesgos y las tentaciones monetarias, Etchenique es un sujeto ético, que se ata a sus principios y rectitud aun a costa de su propio bienestar. Pierde, sí, pero no se traiciona. No es este lugar para desandar los caminos de la trama de esa novela, pero basta decir que tanto en *Manual de perdedores*, como en *Arena en los zapatos* y *Pagaría por no verte* –las secuelas– el telón de fondo es la última Dictadura.

Los cuentos que publicamos aquí también responden a las características del policial. En “Versión de un relato de Hammett”, un escritor inventa relatos de Dashiell Hammett que vende a una editorial española con el pretexto de ser un inédito nunca traducido. Pero, detrás de esta anécdota curiosa, se esconde un pasado de dolor, muerte y torturas. Por su parte, “Subjuntivo” es un ejercicio de estilo; todo el cuento está narrado en función de las características del modo subjuntivo. Un hombre es secuestrado sin saber por quién ni por qué, y ni siquiera está seguro de quién es él.

Si bien desde hace un tiempo opera una apertura hacia los géneros populares, aún muchos los miran de soslayo. Acompañan los textos de Sasturain los dibujos de Breccia para *Perramus*, historieta que demuestra que la factura artística y la calidad no son una cuestión de géneros.

(n° 50, abril de 2009)

Arlt: el cronista rabioso

Nicolás Bompadre y Damián Repetto

En el ámbito artístico, la década del '20 estuvo marcada por los debates entre martinfierristas y boedistas. Los primeros, con Borges y Gironde a la cabeza, reclamaban la independencia de la literatura, en tanto los segundos, entre los que se destacaban Barletta y Castelnuovo, demandaban un arte social y comprometido. Por fuera de estos enfrentamientos, sin embargo, comenzaba a desarrollarse una nueva manera de entender la narrativa y la novela.

Surgida hacia la segunda mitad del siglo XIX, la novela argentina se hallaba en un callejón sin salida. Los best sellers de Hugo Wast y Manuel Gálvez apenas si atinaban a repetir las recetas de un naturalismo ya anodino y en retirada, lo que daba pie a obras monolíticas, construidas con un lenguaje esclerótico y sentido como ajeno, habitadas por personajes sin densidad psicológica y armadas sobre argumentos melodramáticos y moralizantes. En semejante panorama, la aparición en 1926 de *El juguete rabioso*, de Roberto Arlt, significó un giro copernicano en la manera de hacer literatura en nuestro país. La novedad que traía fue tal que su influencia hubo de sentirse solo décadas después.

Nacido en Buenos Aires con el siglo, Arlt murió en esa misma ciudad en 1942. Su obra es de una potencia seminal: a partir de los '50 los narradores argentinos, ansiosos de fundarse una genealogía, se proclamaron a sí mismos borgeanos o arltianos.

La narrativa de Arlt se caracteriza por la presencia brutal de la ciudad moderna y sus márgenes, con sus calles atestadas

de gente, pobres, ladrones y putas. Además, y este es el acierto que todos destacan, con sus novelas ingresa el habla coloquial de los argentinos. Al lenguaje rígido y artificioso, Arlt le contrapone la sintaxis partida, la mezcla de registros y vocablos de diversos orígenes que circulan en la metrópoli cosmopolita que era la Buenos Aires del '20 y el '30.

Si bien en las primeras décadas comienza a profesionalizarse la literatura, la actividad que permitió ganarse el puchero a los escritores de esa época –y de las siguientes– fue el periodismo. En este sentido, nos interesan las crónicas escritas por Arlt, que hicieron de él un “periodista estrella”, tal vez el primero.

A partir del 5 de agosto de 1928, Arlt inicia una columna en el diario *El mundo*, que se publicará casi sin interrupciones hasta su muerte. Allí retoma las características de un género periodístico de amplia trayectoria en nuestro país: la crónica costumbrista. El autor orientó sus intereses en dos de las vertientes más importantes del género: el pintoresquismo y la crítica ético-social. Los textos se inician con un nombre muy propio del género, “Aguafuertes porteñas”, que alude al conocido arte del grabado. Los primeros textos no tienen firma pero a partir del 14 de agosto aparecen las iniciales R. A. y, al día siguiente, el nombre completo, única nota firmada del diario.

A lo largo de los años, la columna irá variando su título en función de las transformaciones del contexto socio-político del país, pero también debido a los cambios de intereses del propio Arlt. Así, en los inicios predomina la mirada sobre la Buenos Aires cotidiana con sus calles, paseos, barrios, cines y los tipos propios de este paisaje con sus hábitos y costumbres característicos. El golpe de Uriburu en 1930 agudiza la mirada política de Arlt, quien asume mayor compromiso de denuncia frente a una modernización injusta, en la que el desempleo y la inmigración interna de origen rural se traducen en fuertes contrastes entre el centro de la ciudad y los barrios de la periferia.

Los rasgos discursivos propios del artículo de costumbres son claros en la mayor parte de las aguafuertes porteñas: títulos llamativos que resumen el contenido o el tema; un modo atractivo de abrir y cerrar los textos; personajes típicos en quienes se exageran los rasgos distintivos; hechos reales y lugares concretos; la descripción directa con diálogos intercalados.

En febrero de 1935 Arlt viaja a España y al norte de África y desde allí envía sus crónicas que testimonian sus impresiones de los diversos lugares visitados. En julio de 1936 regresa al país y retorna a su antigua página que tendrá ahora un nuevo título acorde a la época: “Tiempos presentes” y, más tarde, “Al margen del cable”. Por esa época, la preocupación de Arlt se concentra en los sucesos internacionales: la situación de España y el progresivo avance del fascismo, Mussolini y Hitler, en especial.

Tanto en su literatura como en su actividad periodística, Arlt fue siempre un inconformista, fiel tan solo a su escritura. No era un demagogo que escribía para ganar lectores o agradar al público, sino que muchas veces polemizaba abiertamente, respondiendo a sus críticas y recriminaciones. También se dijo que escribía mal, que su estilo era tosco y violento, pero él sostenía que cuando se tiene algo que decir no se pierde el tiempo en embelecocos, sino que se lo hace con la violencia de un “cross a la mandíbula”.

(n° 52, junio de 2009)

Kordon, un horizonte de cemento

Nicolás Bompadre y Damián Repetto

La presencia constante y poderosa de nombres prestigiosos provoca, como efecto colateral, obturar el conocimiento de otros nombres no tan difundidos de la literatura. Uno de estos injustos olvidos es el que ha operó sobre la obra del argentino Bernardo Kordon. Hijo de inmigrantes judíos, nació en 1915 y, como muchos de los miembros de su generación, ejerció diversos oficios y fue un viajero incansable, hecho que queda plasmado en gran parte de su obra.

Comenzó a publicar en la década del '30, apadrinado por Álvaro Yunque y Elías Castelnuovo, figuras destacadas del grupo de Boedo. Su primer libro, *La vuelta de Rocha* (1936), aparece en un panorama narrativo dominado por el prestigio de Gálvez y sus epígonos, algunos boedistas y otros atípicos como Arlt, Quiroga o Mariani. En este marco, la obra de Kordon supuso una reformulación y profundización del realismo. Así, en los relatos de ese libro se esbozan dos de los rasgos que recorren la mayor parte de su obra narrativa: la exploración de lo cotidiano (junto a la voluntad de dar cuenta del contexto histórico-social) y la indagación del mundo de los marginales (prostitutas, ladrones, vagabundos...).

Sin embargo, a pesar de construir su literatura pensando en un lector popular, se abstiene de las pedagogías y moralejas con que algunos escritores de izquierda solían arruinar sus libros. En una entrevista de 1982, Kordon habla de esa primera publicación: “Recuerdo que apenas aparecido el libro tomé un

ejemplar y lo abandoné en un tranvía Lacroze, al azar del lector desconocido, que imaginé proletario y rebelde, lo que me induce a pensar que ya no escribía para mí, sino para el otro”.

Otro de los temas privilegiados que abordó en su obra fue la ciudad de Buenos Aires. Una urbe en constante cambio que, antes que escenario o telón de fondo, Kordon la entendía como un verdadero núcleo productor de relatos, un horizonte de cemento y acero del que surgían las historias y personajes más interesantes. Desdeñaba, por eso, las literaturas que hablan de sí mismas o que solo reflexionan sobre el lenguaje; desde sus comienzos, Kordon tejió una serie de historias que se plantean de forma explícita los temas y motivos de la soledad, la lucha por la vida y la fragilidad existencial, sin caer, repetimos, en los moldes del realismo socialista.

Para Kordon, la novela “debe expresar la condición de aventura intensa y mágica de la existencia del hombre”. Desde esta poética, señala Jorge B. Rivera, la instancia de verosimilitud de lo vivido suele ocupar tanto lugar como lo imaginado en tanto materia básica del relato.

El autor recupera la calle como ámbito de lucha y como escuela. La calle abrirá dos direcciones principales que marcan una clara polarización: una línea estática, interna, que se vincula con el barrio, y que contiene las imágenes de la infancia y las limitaciones, fronteras y acotamientos de ese mundo; y otra línea externa, dinámica, que se relaciona con el viaje como aventura y como aprendizaje, pero también como puesta en práctica de eso que se ha entrevisto en la calle.

Las nouvelles seleccionadas son una clara muestra del arte narrativo de Kordon, al tiempo que sintetizan muchos de los rasgos que desordenadamente hemos señalado. “Toribio Torres, alias Gardelito” (incluido en el volumen *Vagabundo en Tombuctú*, de 1956) opera sobre un tópico que, por usado, no es menos efectivo: el joven del Interior arrojado a la Capital que es transformado por la gran ciudad. En este caso, el personaje es

un chico tucumano de familia pobre, un pícaro moderno que llega a Buenos Aires tras quedar huérfano. La mala suerte, pero también la mishiadura, lo llevarán a vincularse con el mundo del hampa y a hacer de la mentira su estrategia de supervivencia. Este cuento fue llevado al cine por Lautaro Murúa en 1960, hecho que acrecentó la fama de Kordon. Este, sin embargo, mantuvo el perfil bajo.

“Kid Ñandubay”, incluido en *A punto de reventar* (1971), narra las aventuras de un inmigrante ruso, ya aporteñado, que viaja por el Interior con la esperanza de salir de pobre gracias al boxeo. El cuento le sirve a Kordon para explorar el tópico de la ciudad como campo de lucha. Kid Ñandubay es el hombre que pelea a fuerza de puños para sostener su dignidad y mantener una ética cara a muchos de los habitantes de los relatos de Kordon.

Bernardo Kordon murió en 2002 en Chile y, a pesar de la extensión y potencia de su obra, aún hoy forma parte de ese curioso panteón de ilustres desconocidos junto a nombres como Wernicke, Cerretani, Vanasco, Jamilis y tantos otros.

(n° 54, agosto de 2009)

Las soledades de Wilcock

Nicolás Bompadre y Damián Repetto

Una de las máximas de la crítica literaria moderna es la obligación de separar la obra del autor. Hasta el siglo XIX, la explicación del sentido de un texto reposaba en las impresiones que la obra despertaba en el crítico o bien en determinados pasajes de la vida del autor que, de algún modo, “iluminaban” los meandros del texto. La apasionante y, por momentos, extravagante vida de Juan Rodolfo Wilcock, si bien no sirve para explicar su obra narrativa, resulta por demás interesante.

No creemos que la vida de Wilcock explique su obra, pero sí que esa vida podría estar a la altura de los mejores argumentos del propio escritor. Entre otras excentricidades se cuenta, por ejemplo, que durante un tiempo vivió en una especie de choza que había construido en un baldío, un pozo tapado con chapas y tierra. Ya en Italia, adonde emigró en 1957 a raíz de “un problema mayor con un menor”, vivió en una casa abandonada, sin muebles, tan solo repleta de libros tirados en el piso. No menos curioso es que haya muerto de un ataque al corazón leyendo un libro sobre paros cardíacos.

Wilcock (Argentina, 1919 - Italia, 1978), hijo de padre inglés y madre de origen argentino-suizo, era políglota y un excelente traductor; fue uno de los poetas más importantes de la generación neorromántica del '40. Como narrador, su obra está muy alejada de su poesía y no deja de ser bastante atípica. Ante todo, lo primero que se percibe al leerla es el poder creativo, el elemento lúdico y disparatado; irreverencia que también supo

llevar a sus ensayos críticos y, más aun, a sus crónicas teatrales para diarios italianos. Cuentan que ir al teatro lo aburría sobremanera; entonces, tuvo la idea de inventar un director inexistente, Llorenç Riber, autor de extrañas puestas en escena, que Wilcock comentaba con una precisión esclarecedora. Tal vez el disparate mayúsculo fue la crónica de la puesta en escena de las Investigaciones filosóficas, basada en el libro homónimo de Wittgenstein. Otra rareza consistió en escribir una serie de artículos periodísticos bajo un seudónimo para, luego, polemizar contra este con su verdadero nombre.

Sus textos, en particular los más breves, ofrecen una mirada grotesca del mundo, muchas veces cínica y descarnada, que detrás de la risa, la burla o el gag, esconde el ridículo o la exacerbación de las miserias del mundo. Desde una poética que coquetea con el absurdo, Wilcock arremete contra todas las convenciones establecidas de la sociedad.

Por otro lado, por encima de esta poética, que extrema las situaciones convencionales para generar una risa muchas veces ácida, se esconde una profunda melancolía. La mayor parte de los personajes que transitan los libros de Wilcock son sujetos solitarios, por elección o fatalidad, que intentan pero no pueden tender puentes para comunicarse con los otros. Un aspecto físico no del todo agraciado, un deseo oscuro imposible de revelar, un miedo que se esconde, un secreto, una obsesión que no puede abandonarse y muchos más son los motivos que empujan a los personajes a aislarse y, desde ese lugar, pensarse a sí mismos y a la sociedad en que les ha tocado en suerte vivir.

En *La sinagoga de los iconoclastas* (1972), Wilcock presenta una galería de 35 retratos, a la manera de las *Vidas imaginarias*, publicado por Marcel Schwob en 1896 (inspirador también de la *Historia universal de la infamia* de Borges). En este libro, Wilcock nos da a conocer las vidas imaginarias de teóricos, utopistas, sabios, inventores, médicos y delirantes; héroes del absurdo que, amparados en un discurso en apariencia científico, presentan

con rigurosidad el producto de sus cavilaciones. En un gesto doblemente irónico, Wilcock desmonta, por un lado, los mecanismos con que la sociedad occidental y cristiana suele elevar a la categoría de ejemplar aquellas vidas que sirven para sostener el estado actual de cosas; y, por otro, el discurso positivista de la ciencia convertido desde el siglo XIX en la vara para juzgar la realidad y a los hombres que viven en ella. Quienes viven fuera de esos cánones merecen el escarnio o, peor, el olvido.

Hechos inquietantes (1960) presenta historias muy breves escritas a partir de noticias aparecidas en los diarios o en las páginas de *Scientific American*, revista que, según sus biógrafos, leía con pasión. Un libro indispensable es *El estereoscopio de los solitarios* (1972), definido por el propio Wilcock como “una novela con setenta personajes principales que nunca llegan a conocerse”. A diferencia del juego con la ciencia y la prensa, aquí Wilcock juega con la fantasía, la superstición, pero también las múltiples mitologías europeas, en especial la grecolatina. Los desconocidos de esta “novela”, a pesar de sus diferencias, están unidos por una característica fundamental que, como dijimos, era una de las obsesiones del autor: la inevitable soledad.

(n° 55, septiembre de 2009)

Objetivamente, un santafecino

Daniel Pellegrino

El largo relato de J. J. Saer, fraccionado en libros, primero experimenta y luego enseña el empleo de la omnisciencia neutral, el tiempo reducido, el simultaneísmo, la secuenciación. Estas operaciones provienen mayoritariamente del “nouveau roman” francés y de sus estrechas relaciones con el relato cinematográfico de los ‘60. La “nouvelle vague” de la época se ilustra con los nombres de Godard, el primer Truffaut, Chabrol, Resnais, sin olvidar el magisterio del neorrealismo italiano y de cineastas como Visconti, Antonioni y los poéticos Fellini y Pasolini. El cine ofrece una gramática que la literatura acepta; se cruzan experiencias.

En Santa Fe, en la universidad del Litoral, Saer enseñaba historia, crítica y estética del cine antes de marchar a Francia.

Pero hay algo también en la forma de relatar de Saer que parece propio de la poesía de vanguardia antirromántica, si entendemos por esto el rechazo al sentimentalismo y al lirismo experiencial. La poesía de vanguardia adscribió a la fugacidad del instante, captado y descrito con atención, lentitud y fragmentación, distante de los sentimientos. En los primeros libros de cuentos se insinúa tal asunto en Saer. Se interesa por escenas y personajes de la costa de los ríos y sus adyacencias, o bien de barrios y orillas de ciudad provinciana. Los personajes rozan el costumbrismo y viven sus propios sueños (el caso del tipo que es “levantado” por una mina que circula en un automóvil de primera, en “Verde y negro”); sin embargo, el escritor ya está

experimentando con la distancia irónica, con la no representatividad social pese a que el personaje pinte para eso.

Vaya lo que sigue como una muestra “típica” de escenario primerizo, habitual de sus relatos, recreados y entrelazados con ambientes europeos más tarde. En “Discusión sobre el término zona” (Argumentos, 1969-1975), leemos:

Lugar: un restaurant de nombre “El dorado”, del otro lado del puente colgante, sobre el camino de la costa; en rigor, un cubículo desperejo de lata, dividido en dos por un tabique de madera, con una galería de madera que da sobre el camino y un patio trasero lleno de árboles, separado del río por una baranda de troncos. Después de la baranda viene un declive abrupto, la barranca, y enseguida el río.

De la escritura fluye un aura de cómoda serenidad que no habrá de alterarse pese a que Pichón Garay, personaje que se irá a vivir a Europa, suscitará la réplica de Lescano cuando “dice que va a extrañar y que un hombre debe ser siempre fiel a una región, a una zona”. El cuento (rotulado como “argumento”, es decir como si fuera una anécdota mínima y preliminar) se asemeja a una escena de teatro o de encuadre cinematográfico: se menciona época, temperatura (“treinta y siete grados a la sombra”, distancia irónica), protagonistas, circunstancias y discusión. El escritor experimenta a partir de un motivo “realista”.

En la novela policial *La pesquisa*, de 1994, se entrecruzan el ambiente francés y la región santafecina. Le agrada a Saer poner personajes y especialmente situaciones que entregan una idea de color local. Mientras se van contando episodios del inspector de la policía francesa que asesina ancianas desaparecidas, los personajes comen una picada argentina. Cualquier lector de por acá podría evocar al milímetro las instancias de comer-hablar-eructar-marchar a los sanitarios, mientras alrededor se desenvuelve la ciudad cotidiana. Esas pinceladas,

fraguadas con la técnica del objetivismo, nunca las perderá en sus relatos. Por caso *Glosa*, la novela en la que Saer tal vez mejor comente su idea de la literatura (su poética), los personajes, con sus realidades distintas, andan, divagan, a lo largo de varias cuadras de una calle principal de la ciudad de Santa Fe. Tal es el modo de concebir lo literario por parte de Saer: un pedazo de vida se descompone en distintas realidades particulares. Así también el filósofo Alan Badiou identifica el fenómeno artístico occidental del siglo XX: ya no es posible conocer la realidad última, el ser de las cosas, sino apenas una máscara, una aproximación. El arte, agrega Badiou, piensa, estudia la relación entre “violencia real” y su “semblante”, entre rostro y máscara. Esta disociación se nota en la tarea de Saer. En *El limonero real*, ¿cuál es la visión verdadera, única; qué es lo verdaderamente real? La novela se compone de secuencias que vuelven un y otra vez sobre la anécdota central del relato, evolución e involución, en el día de fin de año según lo vive el campesino Wenceslao. Finalmente solo queda un texto lleno de voces no guiadas por narrador alguno, ni por un punto de vista dominante. Técnica del “nouveau roman” y representación de un texto sin sujeto, sin centro.

Por último, y como corolario del pensamiento del propio Saer, debemos mencionar que el santafecino también meditaba sobre la violencia real y sus contactos con el fenómeno literario. Encontró una buena forma de decirlo en un artículo del diario La Nación (28-07-02), “El escritor argentino en su tradición” que –de paso– contesta aquel de Borges publicado por primera vez en 1932, “El escritor argentino y la tradición”. Saer pone a prueba su tesis y refuta la de Borges, quien le pega duro al color local y al nacionalismo en literatura, y señala que la gauchesca no es un producto nacional, proveniente de los payadores. La literatura argentina ni siquiera es de procedencia española, dice Borges. En realidad –agrega– la verdadera literatura se ejerce sin estas trabas o intenciones; proviene de Europa y se inscribe dentro

de lo que hoy se denominaría “el canon occidental”, la tradición literaria occidental.

Como parte de su universo literario, Saer contesta que la idea de Borges es correcta pero incompleta, porque en la literatura es imprescindible tomar en cuenta “las transformaciones que el elemento propiamente local les impone a la influencia que recibe”. Y la tradición “original y vigorosa” que atraviesa la literatura argentina es la violencia política, una constante desde la primera mitad del XIX. El compromiso del escritor significa no sacarle el cuerpo a las crisis de su sociedad. Al contrario, el escritor escribe pese a todo. Borges mismo, acota Saer, no pudo sustraerse al clima de violencia política del país ya que por ejemplo “las guerras civiles del siglo XIX le inspiraron muchos textos”. Este es el mensaje claro del santafesino: el escritor construye su literatura con el mundo que tiene a su alcance. Los textos que pueden sobrevivir a su tiempo son aquellos “capaces de forjar a partir de ellos su propia tradición”. Y en Saer sus escritos se sostienen con el trasfondo entrañable del suelo santafecino y los vaivenes de la violencia política argentina.

(n° 60, abril de 2010)



TEMÁTICAS

Camouflage

Mariana Roseró

Querría escaparme de todo y no tener nada que ver con el mundo y que la visión del mundo la hagan los otros y disfrutar de las siestitas de otoño y no querer más que sol de la siesta.

Tendría entonces un asma irremediable.

Escribo en mi computadora vieja y *demodé*, y tengo abiertas tres o cuatro ventanas: la letra de una canción que alguien guardó aquí para que no se pierda, la aureola de Alejandro abriendo otras ventanas todavía indescriptibles, una carpeta de la ATTP con alguna que otra ficha técnica de obras que han venido y se han ido y en las que me inserté más allá de si debía o no.

Que escriba sobre “políticas culturales” pide Nicolás y yo le digo que sí, que cómo no, que qué bueno, que nadie escribe sobre el arte o el hecho artístico o la actividad cultural en este lugar raro, pienso yo, extraño, donde nos parece que todo pasa y nada también.

Y de repente sale el sol, que casi no me deja ver la pantalla, la vuelve gris, me dice vení afuera, está bueno el día, vení, viví; elegiré la computadora y encorvarme ante el teclado y creer que otra vez intento una iluminación sobre lo que hago.

Pienso que todo lo pienso y no es así.

Pienso que reflexiono sobre lo que hago y no alcanza.

Pienso en mi amiga novelista.

Nadie lo sabe, no se sabe bien qué hace, si es profesional, si es artesana, si es madre, si es que vive en tal lugar y antes vivió en otro, si está casada con, si es hija de. Pero es novelista.

Podría ser su profesión, su título, su molde, su desgracia. Hay que camouflarse. Porque para hacer lo que uno quiere o para afrontar eso para lo que uno está hecho aunque se niegue a saberlo, hay que disfrazarse, hay que ponerse los atuendos de ocasión y sobrevivir.

Para llegar a eso tan precioso: el hecho artístico, estoy viviendo. No es más que un redescubrimiento permanente, si no, haría otra cosa. Le hago caso a lo que ronda mi cabeza y mi espíritu, no analizo nada más. Y debería. Soy, seguramente, un reflejo de este momento en el que estoy y soy, y eso es enorme. Voy hacer todo lo que arrastre para lograr decirlo, pasárselo a los otros, no puedo cargarlo sola. Entonces, hago teatro. Intento que sea, que haya, lo mío, lo de los otros, como sea.

Me cuelo entre las grietas para limar algunas, intentar tapar otras. Huyo, huiré siempre de mi posible poder.

Que todo se mueva al fin, que nos maree. Que nos den ganas de vomitar y de volver a comer.

Nuestros segundos de divinidad nos acechan. Hay que camouflarse hasta tocarlos y una vez que los tocamos, igual que jugando a la mancha, hay que pasarlos, rápido, que no se nos queden, que no los reventemos como a una pompa de jabón. No se pegan con ninguna cola existente, todos se dan cuenta del engaño, tarde o temprano. Lo sabemos como una latencia.

Said dijo, en un documental bello y profundo: “el deber del intelectual es siempre cuestionar el poder” (así sea el poder por el que ese intelectual ha luchado siempre). Entonces, el lugar de aquel que pretende de alguna o mil maneras el arte será el de la incomodidad, de la incertidumbre, de la caída libre, del salto al vacío. Pienso esto, cuando entiendo, voy entendiendo de a poco, que no se puede parar, que no hay que dejarse sentir satisfecho, que la satisfacción atenta al arte, que no tiene que ver con quejarse, que tiene que ver con buscarse a uno mismo, que tiene ver con que siempre una pregunta nos hace mejor que una respuesta.

Que no nos veneren, que seamos los irreverentes, los maleducados, que no nos amansen por fin, y se aprovechen de nuestra experiencia y nuestra vejez, que seamos jóvenes por siempre. Que tiremos abajo lo que hayamos erigido y lo que se haya aprobado. Que no paremos de armar revuelo.

Navegar es preciso, vivir no es preciso.

(n° 22, junio de 2006)

Erotismo, pornografía, obscenidad (solo para lectores libertinos)

Oscar Nocetti

Si el sacerdote nos hubiera bendecido
con los lazos del matrimonio,
lo llamarían placer casto de amor y afecto.
Como el sacerdote no intervino para nada,
supongo que lo llamarán bestial inmoralidad.

My Private Life (siglo XIX - British Museum)

Los términos erotismo, pornografía y obscenidad tienen en común que hacen referencia a la esfera de lo humano. A nadie se le ocurre prohibir el ingreso de niños a un zoológico porque el chimpancé se masturbe públicamente. Pero sería catalogado de obsceno el vecino que le imitara al mono, con el mismo entusiasmo, el solitario menester. Como se deriva del propio término, *obsceno* refiere a lo que no debiera representarse en escena, aquello que es opuesto a lo público.

Las conductas obscenas lo son en tanto tengan espectadores y escandalicen. La obscenidad reside más en la respuesta de aquellos que presencian que en el acto mismo. Es frecuente ver en los cines que algunos concurrentes se levanten escandalizados porque consideran el film obsceno; para otros no lo es en absoluto. Los indígenas precolombinos no tenían mayores problemas con la desnudez y no hay registros de que mostrar el trasero les generara conflictos. Pero no pasaba lo mismo con el español y algunos indios lo descubrieron. Para sacar a los

invasores de sus fortalezas, los naturales se acercaban y con gesto desafiante levantaban los taparrabos y mostraban sus culos. Aquello era demasiado y los españoles, ofendidos por la obscenidad del gesto, abandonaban presto las protecciones y comenzaba la refriega.

Lo obsceno en la literatura actual no está desligado de las apetencias del público. Cualquier librero sabe que los libros obscenos y los que tratan de ocultismo tienen siempre venta asegurada. Con su brutal sinceridad, en *El mundo del sexo* Henry Miller se confiesa y exime de mayores comentarios. Refiriéndose a una de sus obras más famosas expresa: “El empleo de lo obsceno es más estudiado y deliberado en *Trópico de Capricornio* acaso porque había cobrado una conciencia más alta de las exigentes demandas del medio”.

Lo erótico es contrapuesto a lo obsceno. La fruición erótica es íntima y por ello propia de lo privado. Reclama mi sensibilidad y requiere un compromiso sin mediaciones, sin público. El espacio de lo erótico se construye con una preeminencia del símbolo y lo estético. La belleza está en la raíz de lo erótico y no hay erotismo sin el deleite de lo bello. Se aplica este concepto especialmente a los cuerpos, tantos de mujeres como de hombres. Pero la belleza en sí misma no basta. Debe estar acompañada de la insinuación, del juego de lo entreabierto, de la complicidad de un código compartido. Y como todo lo humano, no es posible universalizar las situaciones erotizantes. Depende de patrones culturales y de las épocas. De ello puede ilustrarnos *My Private Life*, una extensa autobiografía de Walter, un caballero victoriano:

Un día encontré en el salón a la señora Z, una espléndida mujer de unos veintiséis años. Había también una mujer joven (...) Era una hermosa mujer. Las dos damas acababan de comer, a las dos de la tarde, con Anna; yo volvía de comer de mi Club y mandé traer champán. A mí me encantaba que me hablasen de Sarah, e inicié el tema. La madame dijo: “bueno, desde luego es una

mujer espléndidamente formada (...), pero hay muchas otras. Yo tengo la pierna bonita hasta la rodilla, y también la señora X". "Enseñanos las piernas", dijo una. "Miren –dijo Anna, levantándose la ropa–; que se vean ahora las suyas". Todas enseñaron las pantorrillas, una detrás de la otra. "Si tuviese las piernas de la señora Z y los muslos de la señora X, podría imaginarse que son las piernas de Sarah", dijo Anna. Yo casi explotaba de deseos de coger. La señora Z se levantó más la ropa y se puso de pie para mostrar mejor las piernas. Las otras damas hicieron lo mismo. Noté que me llegaba el placer y –como no quería mojarme la camisa– empecé a desabrocharme. "Oh, no puedo resistirlo –grité–; ¡oh, dios mío me estoy derramando!", y en cuanto la verga pudo liberarse de los pantalones me volqué copiosamente, mientras tres mujeres sostenían sus enaguas casi a la altura del coño, mirándose y riéndose. No me había masturbado; fue sólo la plenitud y el deleite de ver los miembros de aquellas hermosas mujeres lo que me hizo derramarme. "Tiene mucho material", dijo una. Avergonzado, les supliqué que me perdonasen y mandé traer otra botella.

La carga erótica que entonces suponían tales situaciones hoy apenas si conmoverían a algún hombre con muy calenturienta imaginación. Pero en esta situación estaban, para goce de este pretérito licencioso, todos los ingredientes que acompañan al erotismo: un ámbito privado, el juego, lo sugerente, lo entreabierto, el cuerpo bello y un código compartido de estímulos y respuestas.

La literatura erótica supone un mayor refinamiento en el escritor y un mayor reclamo a la sensibilidad del lector. La literatura erótica está sublimada por lo estético, mientras la obscena es más explícita. El límite entre ambas es ambiguo.

No podemos dejar de advertir que aceptar sin más la existencia de la literatura obscena ha merecido críticas. Theodore Schroeder, en su libro *Desafío a los censores morales*, niega tal posibilidad: "La obscenidad no existe en ningún libro o cuadro; es tan solo una propiedad de la mente del que lee o contempla. No

se ha ofrecido ningún argumento que abone la supresión de la literatura [llamada] obscena”.

En beneficio de este crítico, recordemos que sobre quienes hoy son ilustres escritores pesó la exclusión que significa la censura. Autores como Aristófanes, Platón, Shakespeare, Ovidio, Catulo, Shelley, Joyce e incluso el mismísimo Henry Miller conocieron sus amargos frutos.

En la pornografía, la imagen (*grafos*) se impone a la imaginación. Si bien en toda imagen hay predominio de lo visual, en la pornografía y desde su etimología (*pornée*: prostituta) lo que hallamos es una “prostitución” de esa imagen. Hay una prioridad del espectador “concupiscente” sobre el actor y se experimenta desde un “estar” pasivo. Demanda un concurrente o mirón y como objeto de fruición es indiferente a lo público o privado. Suele hablarse de literatura pornográfica pero no es adjetivación afortunada. Salvo que se trate de textos acompañados por imágenes, como los ejemplares de los *Sonetos lujuriosos* de Pietro Aretino, que se editaron en Venecia hacia 1550, todavía en vida del autor (*Il libro de i sonetti e de le figure lussuriosi*). Aún hoy hay quienes ven en un libro de amores contorsionistas como el *KamaSutra* un texto pornográfico.

Como dijimos al comienzo, nos internamos en los entresijos de lo humano definiendo estos términos. Y como somos seres en los que pugnan todas estas expresiones, son cuestiones de vigencia perenne. Anaïs Nin, la escritora y apasionada amante de Miller, anotaba en su *Diario* que conjugaba una vida pública y serena en compañía de su marido Hugo con otra íntima y desenfrenada en brazos de Miller, y que “con rostro de virgen inmaculada, todavía trago a Dios y al semen”. Con severa convicción afirmaba: “Necesito dos vidas. Soy dos seres”.

Le deseo fortuna al lector. La felicidad está muy vinculada a cómo resolvamos estos vitales asuntos.

(n° 23, julio de 2006)

Trompos sobre el desencanto

Eugenio Conchez

Instantánea - Década de los '40. Buffet de la Universidad de Columbia, en las afueras de New York. Cuatro amigos hablan en voz muy alta, todos al mismo tiempo. Uno de ellos sirve el café porque trabaja ahí. La Guerra acaba de terminar. Están perdidos. Hablan de drogas, de budismo, de jazz, de bares, de cuerpos de muchachas, y muchachos. Deben reinventar sus vidas y el mundo. Son la Generación Beat, uno de los grupos contraculturales más influyentes del pasado siglo. Ninguno de ellos lo sabe. Ampliamos.

El ángel - Neal Cassady es el espíritu del grupo, el inspirador, la gran musa. Nació en un barrio pobre de Denver. Recorrió todos los barrios bajos tomado de la mano de su padre, un ferroviario alcohólico. Creció en los correccionales de menores pagando su rara afición a robar autos. Es un chico en camiseta, musculoso, sonriente, irresistible. Habla sin parar, suelta ideas geniales que no se conectan unas con otras. Siempre quiere aprender, de todo, pero se está moviendo, de un bar a otro, de un Estado a otro, de cama en cama. No tiene casa ni dinero ni moral; se mueve. Conduce a toda velocidad un auto viejo y peligroso hasta llegar a un cuarto donde se internará en larguísimas sesiones amorosas. Cuando se descuidan está en otra fiesta, en otro Estado, preso. Abre la puerta, a cualquier hora, sonrío, trae porros, va a buscar cervezas.

Él es Dean Moriarty, el héroe de *En el camino*; aparece así en "Aullido", "N. C., héroe secreto de estos poemas, follador y

Adonis de Denver –regocijémonos en el recuerdo de sus innúmeras jodiendas de muchachas en solares vacíos & en patios traseros de restaurantes”. En su torrencial manera de hablar se basó Kerouac para crear la prosa espontánea.

En 1968, con el cuerpo lleno de psicotrópicos diversos, cayó muerto al costado de unas vías en México.

El profeta - Allen Ginsberg fue un niño tímido, algo delicado y neurótico. Su padre era un modesto poeta judío que daba clases de literatura. Su madre vivió internada en un psiquiátrico. En su época de universidad todavía se avergonzaba de su más que obvia homosexualidad. Kerouac lo alentó a expresarse, Burroughs le aportó sus vastos conocimientos de esa subcultura, Cassady tuvo con él relaciones esporádicas.

Por esta misma época tuvo su primera visión mística leyendo el poema “¡Ay! Girasol”, de William Blake. Como poeta siempre se incluirá en una tradición que se inicia con Blake y continúa por Walt Whitman antes de llegar a él. Su estilo se basa en la divida de su maestro, Chögyam Trungpa: “Primer pensamiento, mejor pensamiento”.

Con la publicación en 1956 de *Aullido*, su enorme poema fundacional, Ginsberg se convierte en una celebridad. Ahí está la crónica, el emblema que la juventud necesitaba. A través de los años su personalidad carismática y las necesidades del mundo lo transformarán en un personaje comprometido con diversas luchas sociales. Aparece en todos los medios; encabeza marchas en favor de la paz, de los derechos gay; se convierte en gurú de la cultura hippie; regala marihuana en las plazas; con su barba larga, sus amplias camisas y collares es coronado Rey de la Primavera de Praga, recorre los Estados Unidos con Bob Dylan, predica el budismo y el uso de drogas, canta mantras y rock’n roll.

Murió en abril de 1997 de cáncer de hígado, tenía 71 años. En el hospital, y hasta el día anterior a su muerte, escribió los poemas que integran su último libro, *Muerte y fama*.

El maestro - William Burroughs es un personaje difícil y un gran precursor de la cultura posmoderna. Diez años más grande que los demás integrantes del grupo, su figura es también menos alegre y carismática. Diremos. Mató a su mujer en un raro episodio. Ambos eran grandes aficionados a las drogas y vivían en un delirio constante. Esa noche él iba a destapar de un escopetazo el frasquito de heroína que su mujer sostenía sobre la cabeza. Falló. Esa noche no fue Guillermo Tell. Siguió viviendo en esa misma granja, rodeada de sembradíos de marihuana, adonde estos jóvenes iban en procesión a escuchar sus enseñanzas, como si de un maestro se tratara. Se sentaban a sus pies y escuchaban incansables a este hombre poseído por el genio. Burroughs les daba para estudiar copias de los códices mayas y les recomendaba las obras de T. S. Eliot, Hart Crane, W. B. Yeats, W. H. Auden, Kafka, Céline y Blake.

Animado por Ginsberg, publica *Yonqui* y *Marica*, dos novelas autobiográficas sobre sus experiencias como drogadicto y homosexual.

En 1954 se marcha a vivir a Tánger buscando un mundo más libre para sus experiencias contraculturales. Lleva muchos años drogándose y queda atrapado en la heroína hasta casi convertirse en un ente. En ese estado escribió su libro capital, *El almuerzo desnudo*. Jack Kerouac lo ordenó y lo mecanografió en una visita que le hizo 1957. Burroughs nunca tendrá un recuerdo preciso de haber escrito ese libro que relata el infierno de la droga y de la mente.

El método que él popularizó es el del *cut-up*, que consiste en recortar y pegar al azar páginas de diferentes textos para producir, sorpresivamente, un nuevo sentido.

El escriba - Jack Kerouac nació el 12 de marzo de 1922 en Lowell, Massachussets, en una familia francocanadiense de clase trabajadora. Su lengua principal fue el francés, hasta que empezó la escuela primaria. De adolescente fue jugador de fútbol americano y un muy buen católico. La quiebra económica de su

familia lo obliga a dejar la universidad y comenzar a trabajar. Si bien hizo de todo, sus oficios más duraderos fueron el de marino y ferroviario. Siempre fue un grafómano.

Cuando se publicó *En el camino*, en 1957, Kerouac ya había escrito la mayor parte de su obra, ya había inventado la Generación Beat hacía tiempo. Ese libro de culto de una generación había sido escrito seis años antes y nunca había encontrado editor. Kerouac estaba desinteresado de ese problema y continuaba con pasión sus experimentos de escritura. La prosa espontánea de Keroauc se basa más en la respiración y el oído que en la lógica gramatical de la frase. Henry Miller dijo:

Es posible que nuestra prosa no se recobre jamás de lo que le ha hecho Jack Kerouac. Amante apasionado del lenguaje, sabe cómo utilizarlo. No hay que olvidar que Kerouac se ha pasado toda la noche despierto, escuchando con los ojos y las orejas. Toda una noche de mil años. Lo oyó en el útero, lo oyó en la cuna, lo oyó en la escuela, lo oyó pegando la oreja a la pared de la bolsa de la vida, allí donde un sueño vale oro.

Además de la conversación de Cassady, utiliza como modelo la improvisación de los saxofonistas de jazz (Charlie Parker en especial); su prosa es una cuestión de aire, un soplar de la mente. Escribió sus libros más conocidos a máquina, en rollos de papel continuo, casi sin detenerse (su rapidísima manera de teclear se volvió un mito).

Kerouac inventó el viaje, el eterno *auto-stop* de charlas con desconocidos de donde quería extraer el alma de la humanidad y de su país. Hizo del viaje por tierra una metáfora de una búsqueda en el alma, de la búsqueda del sentido en una época vacía. Ahí reside el error que rodeó a la figura de Jack Kerouac. Esa época falta de certezas e ideales lo entronizó como a un ídolo y un santo, él era esa voz que apagaba el vacío. Sus libros fueron aprendidos de memoria, los jóvenes hippies llevaban *On the*

Road en sus mochilas. Banalizaron sus búsquedas espirituales en un budismo estadounidense de segundo mano, convirtieron en dogmas las palabras de un hombre que trataba de salvarse sólo a sí mismo. Lo pagó. Jack Kerouac fue un enemigo acérrimo de la época que él creó. Era homofóbico, católico culposo, estadounidense, antisemita, un alcohólico desmesurado. Vivió con su psicótica madre hasta su muerte, culpable de los dolores que le infligía. Sus búsquedas fueron sinceras y profundas, no sus resultados, y tal vez no se deba exigirle más que eso a un hombre.

Él inventó la denominación *beat*, dijo: “La Generación Beat es básicamente una generación religiosa. Abarca a cualquiera entre los quince y los cincuenta y cinco, a cualquiera que lo hurgue TODO. No somos bohemios, recuerden. Beat significa beatitud, no abatimiento. Eso se SIENTE. Se siente en el batir, en el jazz –jazz cool real–, o en un buen número de rock”.

De su vasta bibliografía son fundamentales *En el camino*, *Los vagabundos del Dharma* y *Los subterráneos*. Toda su obra es autobiográfica; Kerouac siempre planeó que, cuando llegara a viejo, reuniría todos sus escritos en una vasta obra como la de Proust, que llevaría por título *La leyenda de Duluoz*.

La muerte lo sorprendió (!) el 21 de octubre de 1969; comía una lata de sardinas al lado de su madre y su tercera esposa cuando se le reventó el estómago, destruido por el alcohol. Tenía 47 años.

Apóstoles, un resto de genialidad - En los ‘60 el grupo se trasladó a la costa oeste, a San Francisco, en busca de un paraíso ahora terrenal. Ahí se les unen un par de poetas que serán fundamentales en la conformación de la imagen que la generación dejó para su público. El peludísimo poeta Gregory Corso, muy respetado por todos ellos por su dominio del verso. De adolescente pasó largas etapas en la cárcel por su dedicación al robo y siempre la consideró como el inicio de su pasión por la poesía.

Otra figura fundamental fue el italoamericano Lawrence Ferlinghetti. Él creó y dirige hasta hoy la mítica editorial *City*

Lights. Ahí aparecieron muchos libros de los beats y de otros poetas contraculturales (Nicanor Parra entre ellos). Por la publicación de *Aullido y otros poemas* debió enfrentar a la Corte. Su poesía es más serena que la de sus compañeros, más llena de la soleada Italia de cafés.

Dentro de esta generación se incluyó después a poetas tan diversos como Phillip Lamantia, Gary Snyder, Kenneth Rexroth o Charles Bukowski.

Una visión o un método - Los dejo con estas palabras de la periodista italiana Fernanda Pivano:

No existe futuro, no existe pasado en el caos de su mundo; existe sólo un extraño e instantáneo presente, inexplicable y hostil, que sólo gracias a la liberación de las dimensiones espaciales y temporales se puede llegar transitoriamente a superar. Los instrumentos para esta superación son sobre todo fisiológicos (como el orgasmo), místicos (como las visiones), pasionales (como el jazz) o artificiales (como la droga); pero sólo de esta superación puede surgir una realidad poética a la par que una realidad vital.

Los beats fueron una generación trágicamente religiosa.

(n° 20&8, diciembre de 2006)

La literatura sale del armario

José Maristany

En su *Epistemología del armario*, Eve Kosofsky Sedgwick sostiene que la definición homo/heterosexual que proviene de fines del siglo XIX, atraviesa y estructura las formas de pensar y de conocer en la cultura occidental hasta nuestros días. Nuevos discursos taxonómicos institucionalizados –médico, legal, literario, psicológico– intentaron estabilizar un mapa de subjetividades y delinearon una serie de binarismos básicos para abordar la realidad: privado/público, masculino/femenino, secreto/revelación, ignorancia/conocimiento, inocencia/iniciación, natural/artificial, crecimiento/decadencia, salud/enfermedad, arte/kitsch, entre otros.

La cultura occidental moderna ha colocado lo que denomina “sexualidad” en una relación cada vez más privilegiada con nuestros constructos de identidad individual, verdad y conocimiento. Es bastante curioso que, de las muchas dimensiones que podrían servir para diferenciar la actividad genital de una persona de la de otra (dimensiones que incluyen la preferencia por ciertos actos, ciertas zonas o sensaciones, ciertos tipos físicos, cierta frecuencia, ciertas relaciones de edad o poder, cierto número de participantes, etc., etc.), precisamente una, el género del objeto elegido, surja en un momento dado y permanezca como *la* dimensión denotada por la categoría de “orientación sexual” y se incorpore a la matriz básica por la cual los sujetos se vuelven inteligibles socialmente.

Ahora bien, si intentamos pensar una “historia de las imágenes del homoerotismo en la literatura” y de manera más amplia una historia de la configuración de una subjetividad homosexual a través de sus representaciones en los discursos sociales, es preciso tener en cuenta que los textos literarios que han asegurado lo que se podría llamar la “visibilidad” o la “legibilidad” homosexuales han contribuido en gran medida a difundir los esquemas negativos a través de los cuales el siglo XX imaginó el personaje del homosexual y reafirmó su hostilidad a la homosexualidad. Así, por ejemplo, *Billy Budd*, *El retrato de Dorian Gray*, *En busca del tiempo perdido* o *Muerte en Venecia* son algunos de los textos que establecieron los términos de una identidad homosexual moderna. Pero al mismo tiempo, esos textos fundacionales fueron a menudo los mismos textos que movilizaron y promulgaron las imágenes y categorías más potentes para el canon de la supremacía homofóbica. De este modo, la figura del homosexual será por largo tiempo tributaria de dos modos principales de representación hegemónica: por un lado, aquel heredado del esteticismo decadente finisecular, lo que Foster denomina “modelo Wilde-Bosie”, que ubica la representación literaria de la homosexualidad en terrenos del sufrimiento, de la tragedia y de lo patético; por el otro, el modo impuesto por el discurso médico-legal, es decir, el homosexual como enfermo o delincuente. En todo caso, una carga amenazante de morbosidad y fatalidad será un signo común a estos dos códigos.

Una cultura viril

Si hay algo que caracteriza a nuestra cultura nacional desde fines del siglo XIX, es su afán por definirse en términos de una virilidad que se enarbola como modelo ejemplar que debe probarse incansablemente. Desde la teoría “queer” podríamos hablar de una *performance* inacabable que repite y subraya palabras, gestos, tonos de voz, para tapan el vacío de un modelo

masculino original, que en realidad no existe pero que se naturaliza como el origen de toda legitimidad. Los rasgos negativos y las injurias que apuntan a descalificar una posición política, una obra de arte, un personaje masculino, se referirán a una debilidad degenerativa inherente a la condición femenina.

La representación de lo amenazante de la cultura popular en la literatura argentina ha estado íntimamente ligada al tema de la violencia y la anomalía sexuales. En la década del '20, el episodio del encuentro de Silvio Astier con el homosexual es significativo pues rompe con esa línea de representación al revelar comportamientos sexuales "diferentes" no ya en inmigrantes, proletarios o delincuentes, sino en sujetos pertenecientes a la clase media o media alta. Se trata de un punto de fuga en el universo pudoroso y elíptico de las representaciones de la sexualidad en el propio ámbito de la burguesía. Tal vez no escapa al arquetipo literario o no sobrepasa los tabúes sociales, pero desoculta y desestabiliza la complejidad de las pulsiones eróticas en el entramado fuertemente heterosexual de los discursos de la época.

Los años '60 y '70 representarían una amenaza importante de ese "modelo viril" que no llegó a configurarse como ruptura pero que alteró un orden y provocó no pocas reacciones estatales tendientes a reestablecer los contornos nítidos y a censurar todo aquel producto cultural considerado "peligroso" por obsceno y pornográfico.

Se podría afirmar que Molina, el personaje de Puig en *El beso de la mujer araña*, forma parte de la lista de personajes de novela o cine que hasta los cincuenta o sesenta debían ser sacrificados, debían morir una vez que confesaban sus incitaciones. Sin embargo, tanto Molina como la Lucía Grande de *Monte de Venus*, logran al mismo tiempo cuestionar la figura estereotipada del homosexual y de la lesbiana, al plantear la posibilidad de una emancipación de los modelos sobre los que se han elaborado las subjetividades gay-lésbicas y cuestionar la supuesta

“naturalidad” de esas matrices identificatorias regidas por un principio binario –masculino/femenino– de inteligibilidad cultural. Las novelas de Puig y de Roffé marcan, por lo tanto, un hito importante en lo que sería una historia de las representaciones del homoerotismo, pues no solamente se ha ido afianzando la visibilidad del sujeto homosexual, sino que estamos ante un proceso de “resubjetivación individual y colectiva” (Eribon) que el discurso literario viene a marcar con el protocolo de una representación que se desarrolla en la tensión entre los modelos heredados y aquellos novedosos que sirven para imaginar nuevos sujetos para una nueva sociedad.

(n° 34, agosto de 2007)

Los viernes en que nos fuimos todos

Alejandro Urioste

Ese 28 de octubre nos espantó la idea: TODOS PODEMOS SER TIERNO.

Al final, por ahora le dimos un buen susto a ese viejo autoritarismo que desde siempre habitó en La Pampa, esa derecha que bajo el disfraz de la mansedumbre provinciana nunca dejó de incubar sus más feroces reclamos de dominio. Esa vieja derecha, proteica, multiforme, alimentada por muchas culturas políticas, desde el genocidio ranquel hasta los gobiernos cívico militares de las dictaduras, pasando por los doctores y estancieros del Territorio.

Esta es hoy, una vez más, una nueva derecha, la misma que se muestra en San Pablo y Buenos Aires, en Santiago, en todas partes, siempre siguiendo de cerca la parábola de los movimientos sociales, las experiencias creativas y resistentes de los últimos años, y hoy se despliega y atraviesa toda la sociedad: son los verdaderos “transversales”.

Y nos quieren poner en caja.

Son los que jamás les contaron a sus hijos y a sus nietos que se llevaban a las muchachas y muchachos arrastrados de los pelos hasta un falcon verde, hasta el terror, hasta el fondo de un río marrón. Jamás les contaron que se conformaron siempre sabiendo que todo era mentira. Nunca les dijeron que fueron cobardes. No fue solamente “el poder”, “el sistema”, “los milicos”. No. El olvido y la mentira fueron mantenidos por sobre todo en ese castillo inexpugnable donde toda subordinación y dominio

son posibles: la sagrada familia. La obediencia se come cotidianamente, con el pan.

Allí es donde borraron de la memoria a los que lucharon, a los que combatieron, a los que antes sintieron temblorosos el ancho sueño de la libertad.

Por eso allí, en la multitud, cuando marchábamos, mirándose a los ojos, muchos sintieron que se reparaban viejas injusticias irredentas, antiguas ofensas sin castigo, muchas derrotas en soledad, esas luchas tenaces olvidadas que ahora se veían a la luz, después de muchos años de oscuridad y de desprecio, cuando tantos y tantos solo callaban y desviaban la mirada, envilecidos por los malos gobiernos.

Por eso allí, la frente en alto, muchas mujeres sintieron que los golpes, las quemaduras, las trompadas, los labios tumefactos, el dolor insoportable, la humillación cotidiana, no iban a gobernarlas sin más.

Para eso tuvimos que volver a pensar las lejanas palabras del 2001 y comprender que nos teníamos que ir todos.

Teníamos que inventar, e inventamos.

Volvieron para nosotros los personajes del circo criollo de los Podestá: Panchito el Burro Sabio y los Chanchos Adivinadores. Hicimos otra vez el carnaval. Tuvimos nuestro teatro medieval, volvió desmesurado Rabelais, alzamos espléndidos soretes de papel maché, porque él no era el Corrupto, el Traidor: era el Dominador, el Sorete.

Desplegamos como estandartes las orejas de burro, los trajes de los poderosos lucidos con aire de bufones, las criadas desfachatadas revoleando los ñoquis, los gánsters de historieta. Nos guiaba, reluciente, la proa del Caleuche, navegamos en la Nave de los Locos bajo imposibles singladuras. No le dejábamos el timón a nadie.

A la dialéctica de la historia, la revuelta la encontró en su casa, en camión, contándoles viejas historias a sus nietos. Afuera, en la noche caliente, unas Colombinas góticas bailaban

el candombe, un obispo de báculo y bonete nos bendecía por los siglos de los siglos y los chiquitos corrían disfrazados. Los Caballeros de la Orden de los Motoqueros nos escoltaban, altivos, atronando la noche, montados en sus avispas blindadas.

Por fin nos descentramos, nos corrimos del centro, que es donde están desde siempre las sólidas respuestas, las que permanecen, y nos fuimos cantando y bailando y puteando alegres, entre lentejuelas y tambores, por las orillas de la razón política, que es donde están las frágiles preguntas, las que son fieles.

Solo para ver que detrás de nuestras máscaras estábamos nosotros siendo otros, muchos, y sentimos ese calor, esa hermandad jubilosa que nos llenaba de alegría bajo la lluvia, que solo ocurría cuando estábamos juntos, cuando nos estábamos yendo todos de un lugar que no era el nuestro.

Después celebramos que se había ido, pero de alguna manera, oscuramente, sabíamos también que eso ocurrió porque nos fuimos todos, que lo que de veras importaba es que nos fuimos todos.

Nos salimos de las casillas, dejamos el gueto de los iguales para irnos con los distintos, con los muchos, con los otros, cargados de diferencias, de sentidos. Le quitamos el espejo al poder, dejamos de ser su espejo para poder verlo de verdad, nos cambiamos de lugar, nos fuimos.

Dejamos de ser solemnes, nos quitamos esa otra cara de la estupidez. Ya no quisimos más marchar con cara de orto, con la mirada puesta en el futuro que inexorablemente vendría luminoso porque estaba escrito en los antiguos Libros, custodiados por los depositarios del saber político.

Dejamos de ser víctimas. En los viernes en que nos fuimos todos supimos que no había solo memoria y dolor y esperanza. Quisimos, deseamos, otro presente, sin pesadillas, y secretamente sentimos que la desobediencia nos haría felices, que de la rebeldía nunca saldríamos igual a cuando entramos.

Cantábamos.

En los últimos días de la revuelta, una muchacha saltó un muro, y los ladrillos de ese muro estaban hechos con la retórica apolillada de la vieja política.

Yo creo que lo hizo nomás para ver lo que había dentro, lo que encerraba el muro. Y cuando pudo entrar, entre empujones, insultos y zamarreadas, vio que dentro no había más que una democracia de utilería, en un palacio de escenografía, donde las poleas y las sogas de los tramoyistas estaban a la vista.

Vio a los que actuaban de Pueblo bajo ese cielo pintado a las apuradas y ya descascarado, ese cielo de dominio y subordinación, de ordenamiento, de disciplina, de castigo, que iba a conjurar sus pesadillas de ciudadanos, la oscuridad en que enterraron la memoria de las injusticias y los crímenes y su propia libertad, ese cielo de mierda que les tenían prometido, un cielo de merca y silencio y patrulleros rasgando la piel de la noche.

Solo oyó el coro de los dogos tristes con sus celulares y sus handys que aullaban órdenes bajo el sol inclemente en un patio de baldosas, alucinando rabiosos un poder escrito en un libreto malo, de una opereta mala, que casi se queda cuatro años en cartel, con éxito de crítica y público. Solo vio que detrás de las máscaras de tribunos y estadistas, de letrados y secretarios, de legisladores y padres de la Patria, en realidad había un solo rostro, sólo uno, demacrado por el bochorno de la obediencia ciega.

Quizá seamos fieles a nuestra rebeldía, quizá nos dejemos interpelar por lo que hicimos para crear y producir más rebeldía, política, arte, vínculos, palabras, situaciones, preguntas, exploraciones en lo desconocido.

Quizá se diga que ya estuvo bueno de sainetes, que ya pasó el carnaval, que a ver si ahora dejamos hacer el trabajo a los que saben, que para eso están.

Quizá volvamos a aspirar en la profunda noche el perfume de la revuelta, de la vez en que nos fuimos todos.

Crónica de una burla anunciada

Nicolás Bompadre y Damián Repetto

El arte conceptual agrupa a las manifestaciones que realizan un desplazamiento del objeto hacia la idea o la concepción; se interesa más por la teoría y se desentiende de la obra en tanto objeto material. Abandona los medios tradicionales y se sirve de otros, cualesquiera sean. Asimismo, por entender el arte como proceso y no como producto, privilegia la posición del espectador, colocado ahora en un papel activo y central. Si bien el arte conceptual tiene su auge con las neovanguardias de los '60 y '70, el gran padre putativo, Marcel Duchamp, ya se había adelantado casi medio siglo.

El campo de las letras criollas cuenta con dos figuras centrales, además de pioneras: Macedonio y Borges. Este ha sido un escritor muy cerebral y ya desde sus primeros “ejercicios narrativos” de *Historia universal de la infamia* asoma el conceptualista. Su aporte sobresaliente es “Pierre Menard, autor del Quijote” (*Ficciones*), aquel literato mediocre que vuelve a escribir letra por letra el clásico de Cervantes y, no obstante ser ambas obras “verbalmente idénticas”, el libro de Menard es “casi infinitamente más rico”. Claro que a primera vista parece una broma, una *boutade*, pero hay allí inscrita toda una problemática acerca de la originalidad, la copia, la reproducción y la autoría en el campo del arte –entre otros temas– que ha despertado la curiosidad de los críticos y filósofos más sagaces del siglo pasado.

Borges siempre militó contra un arte representativo, referencial o realista. Sus textos están plagados de ejercicios mentales y metafísicos, como el laberinto, los sueños, el infinito, la eternidad, los espejos, etc. En consecuencia, apeló a procedimientos formales, tales como la paradoja, la autorreferencialidad, la especularidad, el anacronismo deliberado, las falsas citas, la circularidad... En toda su obra, sea la ensayística o la narrativa, si es que tal demarcación puede realizarse, hay una irónica crítica a las formas tradicionales de la representación en cualquier ámbito que sea. Este, tal vez, sea uno de sus principios más caros.

Hay un libro en el que lo antedicho se torna evidente hasta la saturación: *Crónicas de Bustos Domecq* (1967), obra escrita en colaboración con Adolfo Bioy Casares y firmada con ese seudónimo que desorientó durante muchos años a sus lectores. Así lo recuerda el propio Borges:

Tras un largo eclipse, Bustos tomó de nuevo la pluma y en 1967 sacó sus *Crónicas*, artículos sobre artistas imaginarios de una modernidad extravagante –arquitectos, escultores, pintores, gastrónomos, poetas, novelistas, modistos– escritos por un crítico fervientemente moderno. Tanto el autor como los personajes de sus artículos son tontos, y no es fácil saber quién engaña a quién (...) También el estilo es una parodia. Bustos utiliza una jerga periodística literaria que abunda en neologismos, vocabulario pedante, lugares comunes, metáforas estrafalarias, incongruencias y pomposidades.

En estas *Crónicas*, Borges y Bioy arremeten, con un disparpajo que pocos se permiten, contra varios movimientos artísticos. Por un lado, contra el mencionado realismo y el principio de la representación mimética (“Una tarde con Ramón Bonavena”). Por otro, se mofan de manera irrisoria y absurda de las vanguardias europeas, como el objetivismo y el funcionalismo, y de las experimentaciones vernáculas que venían realizando

por esos años los happeninguistas del Di Tella (“El teatro universal”, “Eclosiona un arte”, “Un pintor nuestro: Tafas”). A modo de ejemplo, citemos el caso de Antártico A. Garay, promotor de la escultura cóncava (“El ojo selectivo”), quien coloca un letreiro en la plaza Garay con esta leyenda: “Muestra escultórica de Antártico A. Garay”, y en esa operación realiza su “obra”; procedimiento idéntico al gesto vanguardista de Alberto Greco y sus “Vivos Ditos”.

Graciela Speranza señala (en su libro *Fuera de campo. Literatura y arte argentinos después de Duchamp*) que *Crónicas* es “un catálogo de artistas extraordinarios, parientes medio tontos de Menard, creadores de una obra *visible* a menudo variada y múltiple, pero sobre todo de una obra *invisible*, única y original, una sola idea, una obra conceptual”. Las crónicas, agrega, “no alcanzan a opacar un resto genuino de heterodoxia y genialidad en sus empresas, un gusto menardiano (o borgeano) por la idea que excede el medio del artista y, en su desmesura, afecta la misma definición de arte”. Además, arriesga que “hay momentos ambiguos en que las crónicas pierden distancia y Borges, se intuye, se ve a sí mismo reflejado en esa galería de *freaks*, cultores extremos de muchas de sus audacias”.

Para terminar, aclaremos que Bioy no es solamente un *partenaire* o lazarillo: si de Borges reconocemos los disparates conceptuales, de su amigo podemos apreciar el “estilo pedante y estrafalario” y “la pomposidad del lenguaje”. De ambos, el “tono socarrón”, la burla despiadada y, muchas veces, aviesamente cruel.

(n° 58, diciembre de 2009)

Bicentenario.

VICTORIA DEL BILLIKEN

Juan Carlos Pumilla

Si ves al futuro dile que no venga...

Juan José Castelli

No sin pesar, buena parte de los protagonistas de la generación de los sesenta y setenta (“liberación o dependencia”, “no pasarán”, “la imaginación al poder”) reconocen su desliz al predicar la certeza de que el anhelo de una patria distinta y mejor era inexorable. Dicho en otras palabras: que la Revolución constituía un hecho inevitable, como si concurriera una suerte de determinismo que así lo estableciera fuera de nuestra voluntad.

Ahora, admiten que, para que se produzca un proceso insurreccional, resulta indispensable, además de las condiciones objetivas y subjetivas adecuadas, tener a mano teoría y prácticas revolucionarias y sustentarlas en el tiempo. Conclusión didáctica: para que el cambio se produzca hay que trabajar por ello. En todo caso porque la contrarrevolución es preexistente y, desde el fondo de la historia a nuestros días, cuenta con aportaciones teóricas primordiales.

Los jacobinos de mayo lo sabían. Por la tarde se internaban en Rousseau y por las noches repasaban al conde de Maistre.

Por aquí persisten los epígonos de Fukuyama dictando cátedra.

La desaparición física, del escenario emancipador, de Mariano Moreno, el acoso a Castelli y Belgrano constituyeron, si no los únicos, al menos algunos de los elementos cardinales para que a partir de enero de 1811 lo que fuera revolución trocara en derrota. Primero Saavedra, luego Rivadavia y Mitre se encargarán de que así sea. Y las corporaciones, claro. La práctica esterilizadora vino a completar, con otros procedimientos, la prédica y acción de Liniers y los integrantes de CLAMOR.

Dos bandos en pugna, caso tres...

Oswaldo Soriano, en una línea de “Sin paraguas ni escarpelas”, lo sintetiza de manera incomparable: “uno quiere la independencia; otro, la revolución”.

Tal vez porque existe una simetría entre el momento político y la remembranza. Acaso porque el apotegma de los maestros es irrefutable e irreversible: “quien controla el presente controla el pasado”, los fastos de esta década son más previsibles que nunca.

El bicentenario ya tiene dueño: el reformismo.

Las compulsiones del calendario nos conducen a extremar durante todo el año la evocación del período que la historia oficial, asumida como legítima por la sociedad toda, define como “la Revolución de Mayo”. Quienes controlan el presente, empero, se están ocupando –las evidencias se registran cotidianamente en la crónica diaria– de mantener la caracterización del período pero al mismo tiempo lavar su contenido.

De tal manera, Moreno será recordado por su fogosidad, pero no por ser el que dará forma a esa portentosa herramienta teórica y práctica cuyo esbozo pusiera en sus manos Manuel Belgrano: el Plan de Operaciones.

Castelli perseverará como el orador de la Revolución. La alusión no se extenderá empero a las acciones que lo elevaron a la categoría de enemigo público por parte de la Iglesia.

French estará presente como lo que la historia oficial lo condenó a ser: repartidor de cintas y no el chispero que no

vaciló en Cabeza de Tigre; mientras que a Monteagudo le escamotearán su enorme, indispensable y actual reflexión de Mártir o Libre para confinarlo como secretario de San Martín.

¿Vieytes?, una calle.

¿Rodríguez Peña?, un tango...

Al establishment le conviene que sea así. Si lo que se caracteriza como revolución es, en realidad, la sublimación de lo que vino luego de enero de 1811, si el repaso de la historia se agota en Billiken, la proyección de lo acontecido, entonces, no distará mucho de lo que en la actualidad se dice y se practica. El silogismo es simple, de esta manera todos se convierten en revolucionarios.

En el bicentenario está, entonces, predeterminada la disyuntiva de la opción. Y en estas coordenadas la puesta en escena otorgará el protagónico a Mariano Moreno pero el guion será el de Cornelio Saavedra.

No existen titubeos en consentir que es posible vencer a la rebelión. Los manuales de historia abundan en registros que así lo indican. Quizás como consuelo, reconforte saber que lo que es imposible de dominar es la utopía revolucionaria, en tanto y en cuanto ella pertenece al universo de la imaginación colectiva. Solo si los pueblos se resignan a no soñar, entonces sí, todo estará perdido.

Moreno lo dijo de manera magistral: “Si los pueblos no se ilustran, si no se vulgarizan sus derechos, si cada uno no conoce lo que vale, lo que puede y lo que sabe, nuevas ilusiones sucederán a las antiguas y después de vacilar algún tiempo entre mil incertidumbres, ser tal vez nuestra suerte mudar de tiranos sin destruir jamás la tiranía”.

(n° 61, mayo de 2010)



ESCRITORES
LATINOAMERICANOS

En Comala comprendí

María Virginia González

Hace ya un tiempo, en junio de 2001, ocurrió en nuestra provincia un hecho singular: en Leuvucó se conmemoró la repatriación de los restos del cacique Mariano Rosas. La comunidad ranquel había dispuesto que la celebración se iniciara trescientos metros antes del lugar donde se depositarían los restos. Por lo tanto, los interesados y/o curiosos acompañamos el ritual caminando este trayecto como modo de participar de la celebración. En la columna de gente se destacaba el legítimo descendiente de Mariano Rosas –enterado de ese título solo algunos días antes– quien, montado en un caballo difícil de dominar, llevaba el cofre con los exiguos restos del cacique. En su indumentaria se destacaba un sobrio pulóver gris por el que asomaba una camisa blanca, acompañados por unas bombachas de campo y botas que nos recordaban más a la representación de los gauchos de nuestras pampas que a la de los indígenas. El cuadro lo completaba el palco con pieles y trajes representantes del gobierno provincial, telón de fondo de una de las zonas más agrestes de nuestra provincia.

Como era de esperar, las autoridades enunciaron extensas “palabras alusivas” que subrayaban, una y otra vez, su trascendental función de intermediarios para lograr que los restos del cacique pasaran de estar expuestos –desde el genocidio perpetrado por la ‘Conquista del Desierto’– como trofeo de guerra en el Museo de La Plata, a su lugar de origen.

La anécdota es la excusa para aludir a un punto central: con este acontecimiento se reactualiza un hecho histórico, es decir, el enfrentamiento entre los pueblos originarios y las autoridades –las mismas que ayer los exterminaron. Hoy no son armas las que matan al indígena, es una forma encubierta y no por eso menos atroz: son los discursos teñidos de rimbombante retórica de apertura, comprensión y compromiso, términos vaciados de contenido que velan políticas de exclusión y omiten la única verdad: la tenencia de la tierra. Ayer el despojo y el genocidio permitió la expropiación en pos de los supuestos beneficios de la tan mentada modernización; en junio de 2001 y todos los días este hecho se reactualiza. Cada vez que el gobierno (cualquiera) alude al reconocimiento cultural del indígena, se encubre la situación de opresión que no cambiará, entre otras cosas, hasta que no tengan las tierras, pero no el desierto improductivo, parcelas agrestes donde solo conviven con la humillación, la marginación y el olvido.

Este relato también me lleva a repensar la narrativa de Juan Rulfo (1918-1985) porque, desde México, también habla de la ingente desposesión del mundo, de las injusticias aunque en vez de referirse a los indígenas (alega que en su lugar de origen, la región de Jalisco, ya no existían) habla de los campesinos y, en vez del oeste pampeano, a los campesinos les dieron la extensión del llano. No es innovador decir que los fundamentos de su poética narrativa están arraigados en la experiencia vital, social y cultural de su país donde también fueron la marginalidad y la amnesia las armas utilizadas por la modernización y el crecimiento capitalista.

La narrativa de Juan Rulfo se limita a una colección de cuentos, una novela y algunas notas dispersas. Comienza a elaborar *El llano en llamas* durante los años cuarenta, algunos textos aparecen en revistas y recién se publica en 1953, con quince relatos, los dos restantes se agregan en 1955. Sus cuentos, como toda manifestación artística, se desprenden del marco social en

que se inscriben. Por eso no está de más recordar que el lugar de origen del escritor fue escenario de la más encarnizada resistencia a la secularización durante el régimen post-revolucionario del general Calles. Como se sabe, Calles puso en práctica los artículos de la Constitución de 1917 por los que se prohibía a los sacerdotes la actividad política, el voto, tener propiedades o enseñar, decisión que provocó las luchas civiles conocidas como la Guerra Cristera (1926 y 1928). Las prolongaciones de los cruentos enfrentamientos de la Revolución Mexicana forman parte de la historia de Rulfo, de su familia, de su pueblo.

Sus cuentos reintroducen la mirada y la voz de quienes pertenecen al mundo subyugado y son una forma de memoria popular: hablan de esa historia y de las injusticias del presente, injusticia que es miseria en “Nos han dado la tierra” y en “Es que somos muy pobres”, que es violencia en “¡Diles que no me maten!” y en “La Cuesta de las Comadres”, que es derrota en “No oyes ladrar los perros”, que es soledad en “Macario” y en “Luvina”, que es muerte en “Paso del Norte”. Los personajes que dialogan o monologan en el primer plano son todos campesinos pobres, hablan de su destino, de la desolación, de la condena a morir de hambre o a salir desterrados para sobrevivir. Se presentan como testigos y protagonistas de la injusticia social o como descendientes de los revolucionarios alistados en los ejércitos de Zapata y de Villa: en algunos cuentos –“La cuesta de las Comadres”, “Acuérdate”, “Luvina”, “La herencia de Matilde Arcángel”, “El día del derrumbe”– los narradores parecen cronistas de la historia de sus pueblos. “Nos han dado la tierra” y “Es que somos muy pobres” remiten al momento de la constitución del sistema de ejidos organizado por el general Calles y ponen de manifiesto las nefastas consecuencias del debate ideológico que siguió a la revolución. Varios cuentos colocan en escena el enfrentamiento de los campesinos pobres con los hacendados o con los nuevos caciques surgidos del sistema ejidatario, como los Torricos

en “La Cuesta de las Comadres”, Juvencio Nava con don Lupe en “¡Diles que no me maten!”, el viejo Esteban con don Justo Brambila en “En la madrugada”.

En 1955 publica *Pedro Páramo*. En la novela, el desarrollo de un particular uso de la técnica literaria (exhaustivamente estudiada por la crítica) permite el ingreso de Comala a los ecos de la muerte, tierras y hombres abandonados y marginados del desarrollo de la historia: “Y nosotros aquí tan solos. Desviviéndonos por conocer aunque sea un tantito de la vida” murmura una pareja de hermanos incestuosos; “Tuve que sorber el mismo aire que salía de mi boca, deteniéndolo con las manos antes de que se fuera” cuenta Juan Preciado, el protagonista, que se encuentra privado hasta del aire. Comala es un pueblo de muertos, un pueblo fantasma donde los personajes vagan espectrales, conviven en el incesto, se confiesan desde sus tumbas y donde el protagonista halla su identidad en un sepulcro compartido. La pobreza y el abandono sumió a este pueblo en la muerte, los únicos sonidos son los ecos, los murmullos, los susurros de voces que no encuentran respuestas y por eso entretejen otras voces que desde las tumbas configuran otro mundo: el de los muertos.

Cuando en una entrevista le preguntaron a Rulfo si está orgulloso de su novela, masculla “La he olvidado” y luego reconoce que está construida sobre las bases de una compleja técnica literaria porque su intención fue que se necesitaran tres lecturas para entenderla. La técnica es quizá lo que más y mejor se conoce de él: la expresión despojada de adjetivos, el fragmentarismo, el humor apagado, la articulación de diferentes planos temporales, etc. Lo llamativo es que estas características exceden la narrativa y se manifiesta en su hablar: basta revisar las escasas apariciones públicas, las breves entrevistas y su constante incomodidad. En este sentido, es muy gráfica una entrevista realizada en 1977 por un periodista español: ante el bombardeo con datos, anécdotas y detalles íntimos de su vida, Rulfo no puede ocultar el desconcierto que esto le provoca, mira azorado y lo

interpela: “¿Cómo sabe usted todas esas cosas?”.

Creo que la intención de Rulfo siempre fue despistar y burlarse de las preguntas de sus interlocutores, ávidos de hallar una respuesta para encontrar la fórmula del éxito. Por ejemplo, en un texto publicado en 1980 dice: “Desgraciadamente yo no tuve quién me contara cuentos; en nuestro pueblo la gente es cerrada, sí, completamente, uno es extranjero ahí. Están ellos platicando; se sientan en sus equipales en las tardes a contarse historias y esas cosas; pero en cuanto uno llega, se quedan callados o empiezan a hablar del tiempo. En fin, yo no tuve esa fortuna de oír a los mayores contar historias: por ello me vi obligado a inventarlas”. Mientras que en otra oportunidad comenta: “Ya no he vuelto a escribir más porque la gente que me contaba las historias ya se murió”.

Esta contradicción flagrante y deliberada deja de lado aquellas lecturas que han insistido en encuadrarlo dentro del regionalismo. Su obra trasciende el simple pintoresquismo regionalista porque a Rulfo no le interesa idealizar lo rural sino mostrar al hombre de pueblo como ser concreto, bajo el peso infame de las reglas de juego impuestas y sostenidas por otros. En los denodados intentos de clasificación, también se han buscado en su obra mitos y temas “universales”, por ejemplo, la venganza y el paraíso perdido en *Pedro Páramo*. Otros han tratado de ver mitos latinoamericanos y temas asociados a la literatura indigenista. Considero que clasificarlo e incluirlo ya sea dentro del canon modernista, regionalista o emparentarlo con la tradición clásica no es más que una manera de aprisionarlo; resulta más productivo dejar que cada nuevo lector bucee en su narrativa ya que siempre se resignifica y no admite interpretaciones definitivas, lo cual obliga a una constante relectura.

Para finalizar es importante señalar que Rulfo sigue la tradición de valorar críticamente el estado y la función social de la literatura de América Latina. Al respecto escribe en sus apuntes autobiográficos:

La tendencia era leer literatura de otros países. En las escuelas, la literatura española. Pereda, la generación del 98... Sabía que ese era el retraso de la literatura latinoamericana: el que estábamos absorbiendo una literatura que era ajena a nuestro carácter, a nuestro modo de ser. Una de las razones de que no haya literatura en Hispanoamérica es porque aquí el escritor no tiene resueltos sus problemas elementales. La gran novela de acá no podría hablar de otra cosa que no sean la miseria y la ignorancia.

En sus palabras se escuchan los ecos de lo que dijera José Martí a fines del siglo XIX en cuanto a los dilemas esenciales que aún afronta la literatura en América Latina. Qué mejor que cerrar este esbozo tal como lo hiciera Rulfo en una larga conversación con estudiantes y profesores de la Universidad Central de Venezuela en marzo de 1974: “Me siento, no digo conmovido, pero sí muy agradecido. Efectivamente, como dice Ángel Rama, es la única vez que he hablado tanto. Pero dicen que los silencios son más emotivos que las palabras, así que... vamos a quedarnos callados ¿no?”.

(n° doce bis, julio de 2005)

El dolor paraguayo

Jorge Warley

“Aquí no hay más Dios que yo”, dice al nuevo peón
de una vez por todas el capataz.
¿A qué mencionar los grillos y el cepo? Son clásicos
en el Paraguay, y no sé por qué no constituyen el
emblema de la justicia en vez de la inepta matrona
de la espada de cartón y la balanza falsa.

Rafael Barret, *Lo que son los yerbales*

Augusto Roa Bastos nació en el Paraguay en 1917, y siendo muy joven, a los quince años, se apresuró a participar en la guerra boliviano-paraguaya por el Chaco, que se desarrolló entre 1932 y 1935. Poco después trabajó como periodista, tarea que continuó como corresponsal durante la Segunda Guerra Mundial. Tuvo que exiliarse de su país natal desde el momento mismo en que se impuso el golpe militar encabezado por Alfredo Stroessner; y recién con la caída del dictador, en 1989, pudo volver a poner los pies en Asunción, ciudad en la que falleció el pasado 26 de abril. “Cuando el gran éxodo paraguayo comenzaba”, según escribió el propio Roa Bastos, allá por 1947, el exilio lo había traído durante un buen tiempo a la Argentina y luego lo llevó a otras ciudades y países, europeos y americanos, principalmente París y España.

Sus inicios literarios estuvieron dedicados a la poesía, cuando este género, hacia la década del cuarenta, estaba sacudiéndose del lomo las últimas resonancias del modernismo para perderse en el triángulo de la renovación que trazaban las líneas

del neoromanticismo, la propensión vanguardista y la crítica social. *El ruiseñor de la aurora* es su primer libro de poemas, publicado en 1943; de 1960 data *El naranjal ardiente* y de 1970 *El génesis de los Apapokuva*; *Silenciarlo* es de 1983.

Un poco después llegaron los cuentos. Entre sus libros de relatos se pueden citar *El trueno entre las hojas* (1953), *El baldío* (1966), *Los pies sobre el agua* (1967), *Moriencia* (1969), *El pollito de fuego* (1974) y *Lucha hasta el alba* (1979); y finalmente las novelas: *Hijo de hombre* (1960), *Yo el Supremo* (1974), *Vigilia del Almirante* (1992), *El fiscal* (1992), *Contravida* (1995) y *Madame Sui* (1995).

Si bien a lo largo de su vida Roa Bastos nunca abandonó ninguno de estos géneros –a los que habría que sumar el ensayo, los guiones cinematográficos y el artículo periodístico–, los críticos e historiadores de la cultura suelen enfatizar como significativo el movimiento que va desde sus poemas iniciales hasta llegar a la novela, donde Roa Bastos encuentra su madurez creativa. Se puede conjeturar que, en el contexto de los vientos estéticos que comenzaron a sacudir a Europa y América hacia los años cincuenta, la novela se ofrecía como la forma más adecuada para desarrollar una perspectiva iluminadora sobre la historia y la actualidad americanas. En ese marco, Roa Bastos comparte la aspiración de buena parte de los escritores que dieron vida a la llamada “nueva novela” latinoamericana: Gabriel García Márquez, Julio Cortázar, Carlos Fuentes, Mario Vargas Llosa, Juan Carlos Onetti, Alejo Carpentier, entre los más conocidos y más allá de algunos matices de edad y voluntad. En este sentido, su novela *Yo el Supremo*, que describe el Paraguay de 1840 y ubica a un gobernante mítico que ha superado los ochenta años de cara al dictado de su circular perpetua que pretende ordenar la vida y las almas de sus hombres, con la escenografía de fondo del penal de Tavegó, se coloca en la ristra de relatos hispanoamericanos dedicados a esculpir con ángulos y contrastes diversos la figura del dictador, como lo han hecho *Tirano Banderas*, *El señor presidente*, *El recurso del método* o *El otoño del patriarca*.

Para Roa Bastos la materia por narrar ha sido siempre la historia del Paraguay, aunque su presencia pueda ser más o menos inmediata de acuerdo con las obras consideradas. Esa historia dramática que empieza a mostrarse de manera más directa a través de sus relatos, en particular con *El trueno entre las hojas*, y que se despliega más tarde en *Hijo de hombre*, para ir pintando el fresco de la guerra entre Paraguay y Bolivia por los territorios del Chaco. De a poco su ambición narrativa fue creciendo y fortaleciéndose; va en busca, entonces, como si se tratara de una cifra explicativa que se esconde en las raíces, de la dictadura del doctor José Gaspar de Francia, que se extendió de 1814 a 1840, su caída, el período en que un consulado se hace cargo del gobierno hasta que llega a la presidencia Carlos Antonio López; su hijo, Francisco Solano López, lo sucederá y será durante su gobierno que el Paraguay deberá combatir contra los ejércitos de Argentina, Uruguay y Brasil en la terrible guerra de la Triple Alianza que, entre 1865 y 1870, segó la vida de un tercio de la población de ese país. Aquella matanza increíble, sin embargo, se continuará en nuevos gobiernos que tendrán como único objetivo mantener a los campesinos y trabajadores paraguayos en el nivel de la servidumbre más despreciable, como a comienzos del siglo XX lo denunciara en sus espléndidos artículos el pensador anarquista Rafael Barret. Ese ciclo trágico que Roa Bastos ha bautizado “el dolor paraguayo”.

Escribir sobre la historia supone confrontar, implícita o explícitamente, versiones y definiciones. Una predisposición que Roa Bastos animó hasta el final, como lo prueba su *Vigilia del Almirante*; esta novela fue su manera de salir al ruedo polémico que se generó en torno a los 500 años del “descubrimiento” de América, a través de una particular reescritura de los diarios de viaje de Cristóbal Colón, tarea para la cual este “latinoamericano de dos mundos” (tal su expresión) juntó, organizó y pulió papeles que había ido acumulando a lo largo de su vida.

En el cierre de esta obra Roa Bastos cita la frase del filósofo rumano Émile Cioran que describe con angustia esa “obnubilación en marcha que es la historia”; la frase seleccionada nada tiene de inocente si lo que se tantea es el ángulo particular desde donde el arte puede hablar los fenómenos históricos.

Con respecto a su novela más célebre, aquella que gira en torno a la figura mítica del ya mencionado José Gaspar de Francia, y que lo lanzó a la fama internacional, *Yo el Supremo*, Roa Bastos mencionó repetidas veces que él no había intentado hacer una novela histórica. La frase debe ser entendida, claro, no en el sentido del “alejamiento” de la historia, todo lo contrario, sino en su pretensión de dejar explícitamente sentado que la búsqueda literaria, o artística en general, solo puede tomar los marcos genéricos como una indicación vaga y prescindible. Precisamente es esa convicción la que da cuenta de la obra de Roa Bastos como expresión madura del arte latinoamericano.

Su paso por Buenos Aires se dio en un momento en que esta ciudad era una suerte de centro de debate intelectual y artístico que atraía como un imán toda novedad que tuviera que ver con la transformación estética. Se puede conjeturar, en consecuencia, que el contacto con estas ricas polémicas alimentó el desarrollo de Roa Bastos como escritor. Así, la elección del género novela por sobre la poesía o el cuento no suponía una pérdida, puesto que esa nueva novela ya no era pensada con los límites de la novela realista tradicional o del naturalismo regionalista, sino como un espacio de experimentación donde todos los géneros, tonos y modos expresivos parecen ser posibles, al igual que su síntesis en un cuerpo único. Esa riqueza –por otra parte, la propia de un clásico– es la que le da actualidad permanente a *Yo el Supremo* a la vez que sigue condenando al lector a una lectura difícil y trabajosa.

El “saber histórico” de *Hijo de hombre* y *Yo el Supremo* es un modo de designar la materia que la forma literaria usa, por un lado como pretexto, por el otro como límite o necesario

contrapunto. En medio de esa tensión el artista reclama, o mejor, lucha por aquello que es lo único que le es propio, su libertad. En ese sentido, es paradigmática la figura del escriba de *Yo el Supremo*, que a la vez cumple y traiciona los dictados del poderoso: “Yo dicto, tú escribes”, es la sentencia con que el dictador de la ficción encadena a Patiño, el escritor, quien, si debe ser vigilado, es porque todo el tiempo, y siguiendo su propia naturaleza, desobedece y reordena la memoria de aquel que dicta.

Hay allí, como en el conjunto de la obra de Augusto Roa Bastos, y para quien quiera leerlo, un desafío moral y político hacia la tarea intelectual.

(n° quince, septiembre de 2005)

Onetti, el titiritero

Nicolás Bompadre y Damián Repetto

Brausen. Se estiró como para dormir la siesta
y estuvo inventando Santa María
y todas las historias. Está claro.

Onetti, *Dejemos hablar al viento*

De los 85 años que duró su vida, Juan Carlos Onetti pasó la mayor parte de ellos con una lapicera en la mano: escribió novelas, cuentos y un sinnúmero de notas y colaboraciones para diversos medios gráficos. Había nacido en Montevideo en 1909 y muy joven –a los 20 años– se trasladó a Buenos Aires, donde trabajó en el ámbito periodístico, labor que lo acompañará gran parte de su vida. Una anécdota cuenta que en las postrimerías de la Década Infame existía una prohibición que impedía la venta de cigarrillos los fines de semana. Un viernes, Onetti olvidó comprar reservas y, para calmar sus ansias, acometió la escritura de su primer libro, *El pozo* (1939); le siguieron *Tierra de nadie* (1941) y *Para esta noche* (1943).

En 1950 publica la obra que lo posicionaría en el ámbito de la narrativa latinoamericana: *La vida breve*. Allí se cuenta la historia de Luis María Brausen, un publicista desempleado que por encargo de un amigo comienza a escribir un guion para cine. Se ha insistido en que Onetti es un escritor de la ausencia, un escritor que busca llenar con palabras vacíos que ellas mismas crean. En esta novela, Brausen no solo escribe por la falta de dinero sino también para “llenar” –es un decir– la ausencia de la teta

izquierda de su mujer, Gertrudis, quien ha sido recientemente operada; teta que simboliza no solo la pérdida material, física, sino la de un tiempo anterior dichoso. Se escribe, entonces, para tapar, acallar la angustia que provocan la ausencia irremediable, la finitud, el fracaso, el deterioro...

Más allá de la fábula, *La vida breve* (considerada por Onetti su mejor libro por ser el más logrado y el que más derechos de autor redituaba) es capital para el desarrollo de su obra posterior. Allí ocurren el nacimiento –la fundación por la palabra, demiúrgica– de la ciudad de Santa María y de su personaje más importante: el inevitable Díaz Grey, “un borroso médico de cuarenta años, habitante lacónico y desesperanzado de una pequeña ciudad colocada entre un río y una colonia de labradores suizos”. La ciudad será el escenario de la mayor parte de la obra que Onetti escriba de allí en más. Y el médico, a veces como protagonista, a veces como inevitable telón de fondo, deambulará por los cientos de páginas que contarán la historia sanmariana que persiste hasta su última novela, *Cuando ya no importe*, un año antes de la muerte del autor.

Gran parte de la narrativa onettiana está ligada, relacionada. Toda ella configura una arquitectura perfecta, sistema cerrado en el que cada pequeño detalle, por ínfimo que parezca, tiene su explicación; donde la historia de cada personaje, desde los más inútiles a los más elocuentes, merece ser contada. Todos los textos pueden ser leídos como un único manuscrito, fragmentado por tiranías cronológicas o editoriales. Trabajo de obseso, como si no soportase cabos sueltos, Onetti nos narra la vida de todos los personajes que nacen de su pluma, tapa los vacíos que pudieran haber quedado para darnos la Historia –ahora con mayúscula– completa.

La vida breve pone en marcha un proyecto de escritura que persistirá durante casi 45 años. Pero además de los elementos señalados, allí establece una poética, una concepción particular y acaso intransferible de la escritura. Escribir equivale a refugio,

a salvación. Y esta poética, en Onetti, no se limita al lugar del escritor; antes bien, involucra de manera directa al lector: requiere que sea activo y permanezca atento a los vaivenes y a los detalles que se perfilan; el lector “macho” de la equívoca categorización cortazariana, que se compromete con el libro que está leyendo y busca también él desandar el camino que han recorrido los personajes y el narrador, colmar los huecos, los vacíos con el material que la palabra de Onetti ha dispersado. Tal vez sea en el relato “La novia robada” donde Onetti haga más explícita (y compleja) esta poética. Allí está enunciada la relación vida-literatura; allí remite a una supuesta referencialidad externa a la escritura (el tramposo seudónimo “J. C. O.”), tal como en *La vida breve* aparece un personaje llamado Onetti; allí el narrador (¿Díaz Grey?) anuncia las diferentes estrategias narrativas (al punto de insinuar que ha inventado a un tal J. C. O.) para luego disfrazarse y perderse lentamente en el laberinto de la escritura, de la narración. En más de un pasaje de sus obras o de las entrevistas, Onetti anota cierta preeminencia de la escritura por sobre la vida. Mejor: escritura y lectura, literatura, equivalen a vivir. Leer y escribir son actos complementarios y tan necesarios como comer y respirar. Hay una búsqueda de la perfección: el libro perfecto –escrito o leído–, el polvo perfecto, la borrachera perfecta: a eso debe aspirarse, porque esos son, en definitiva, los actos vitales.

Tras haber permanecido un tiempo en las cárceles de la dictadura uruguaya por “pornógrafo”, Onetti parte en 1975 hacia España y pasará, salvo contadas interrupciones, los casi 20 años que le restan de vida tirado en su cama, tomando whisky o vino, leyendo, escribiendo, amando. Sin embargo, Onetti no se aísla en una torre de cristal: al mismo tiempo que ‘niega’ el exterior, la prosa de Onetti pone en tela de juicio las categorías con las que construimos y medimos la realidad, sobre todo aquellas que atañen a las conductas más íntimas. Onetti, como Arlt, indagó con insistencia las maneras en que los hombres organizan sus

relaciones sociales, cómo es el mundo del trabajo, cómo se relacionan con las mujeres, cuáles son sus vínculos con el dinero, con el amor, con la muerte, con el sexo. Su obra está atravesada por un erotismo tendiente a desacralizar ciertas instituciones tales como el noviazgo, el matrimonio, la virginidad, la relación con las prostitutas o con la mujer del prójimo, el ultraje de los años.

Todos los personajes de Onetti son ambiguos, lo que aquí equivale a decir humanos, porque todos son capaces de los gestos más nobles y de bajezas innombrables. Todos son, en algún momento, grandes triunfadores o verdaderos perdedores, que sufren las penas y las dichas, que deambulan por Santa María como títeres; fanticos, caricaturas de sí mismos, a medida que pasan las páginas se van convirtiendo en sombras que ocultan su desazón tras una máscara de cinismo desangelado. Desamparados, se distraen en esa otra forma de la soledad que es hablar con los desconocidos, hablar y beber y esperar que el tiempo pase sin que nos demos cuenta. La misma Santa María, que poco a poco irá sufriendo, como todas las ciudades, el avance de eso que llaman progreso, será, en el último gesto de los 'notables' –entre ellos Díaz Grey–, incendiada, para resurgir más tarde de sus propias cenizas a intentar infructuosamente recuperar el pasado esplendor.

El viejo y cansado hábito de contar historias. De narrar.

Juan Carlos Onetti entró en la muerte allá por mil novecientos noventa y cuatro.

(n° xx, abril de 2006)

Sesar bayejo no a muerto

Nicolás Bompadre y Damián Repetto

de César Vallejo caen caminos
para que los pies de la poesía caminen

Gelman

César Vallejo nació un día en que Dios estuvo enfermo, 16 de marzo de 1892, en Santiago de Chuco, y murió un viernes santo de 1938, en París, día del cual ya tenía el recuerdo, según se dice por ahí. César Vallejo era poeta, era peruano. El mejor del siglo pasado.

César Abraham Vallejo Mendoza (Abrahancito para la familia) nace en la sierra norteña, en un “hogar de raigambre andina, mestiza, religiosa, modesta, de austeridad moral y económica”, al decir de algún biógrafo. Era el menor de doce hermanos. Entre 1910 y 1916 Vallejo realiza en Trujillo y Lima estudios universitarios discontinuos debido a problemas económicos (empieza Medicina, luego Letras y, finalmente, Derecho), tiempo en que trabaja en diversas tareas administrativas y como preceptor. Finalmente, se gradúa de Bachiller con una tesis sobre el Romanticismo en la poesía castellana. Durante estos años se vincula al grupo de artistas Norte, dirigido por Antenor Orrego, y escribe y publica muchos de los poemas de *Los heraldos negros* (1918) en periódicos de Trujillo.

En 1922 edita, gracias al dinero de un premio literario, un libro raro, difícil de leer, de aprehender. Un libro que aún hoy, ochenta años después y montañas de páginas explicativas

mediante, sigue desconcertando. Ya desde el principio su título, *Trilce*, nos indica que estamos ante algo nuevo, puesto que el nombre es un invento del poeta y no significa nada conocido. Esta postura se sostiene, además, en la decisión de borrar las referencias que puedan guiar el sentido de la lectura: no hay epílogo, ni dedicatoria o epígrafes; solo unos 77 poemas sin nombre ni notas, señalados con números romanos. El poeta no quiso domesticar el sentido de esta poesía. Vallejo ha querido así, digamos, ocultarse para no opacar las posibilidades poéticas de *Trilce*: significación, musicalidad, simbologías y un largo etcétera. Y nosotros, lectores, se lo agradecemos. Porque nos exige. Porque nos otorga un lugar activo, protagónico. Porque estos poemas, que exasperan la paciencia, nos interpelan de manera novedosa, incómoda, acerca de lo que poesía y lectura son.

Decíamos antes la importancia de la elisión, de la borradura de indicaciones por parte de Vallejo. Sin embargo, nosotros no somos el poeta, y luego de tantas recetas para abordar *Trilce*, nos podemos permitir recordar algunas sin pecar de exegéticos. Tal vez habría que comenzar por situar este poemario en los años de la vanguardia latinoamericana y señalar algunas de sus características: glorificación de la juventud, rechazo de las instituciones y de la racionalidad, el gesto rebelde de ruptura, de negar el canon anterior, de ‘matar al padre’ y, fundamentalmente, el predominio de la experimentación y de las búsquedas formales, tales como cambiar la disposición gráfica del poema y jugar con el espacio de la página y la tipografía, rechazar la ortografía establecida, quebrar la sintaxis... El mismo Vallejo, desde París, cruzó discusiones con los poetas americanos que solo se preocupaban por esta clase de innovaciones y les reprochó que esas piruetas eran estériles porque no expresaban ese nuevo espíritu que anunciaban las vanguardias.

Lo anterior no implica que Vallejo dejara de indagar en las posibilidades formales del lenguaje, todo lo contrario: *Trilce* es un poemario que rompe de un modo radical la representación

poética, ya se trate de los significados y los sentidos como de la manera en que aparecen materializados. *Trilce* quiebra la coherencia discursiva, desobedece y subvierte la norma lingüística no por simple capricho sino porque el mundo representado ya no acepta los códigos de clasificación habituales: es que la misma sensibilidad del poeta ha mutado drásticamente y requiere, para expresarse, de formas nuevas y, más importante aun, propias (Vallejo es el poeta vanguardista más coherente en este punto). Por ello, para abordar sus poemas es preciso despojarse de los modos habituales de leer poesía: ya no se trata de declamar o recitar a 'viva voz' sino que cobra un papel principal la lectura visual, de lo contrario se pierden importantes zonas de sentido.

Dijimos al comienzo que Vallejo no concede indicios – aparte de un título enigmático– que orienten la lectura, y es cierto. En parte. Porque bien mirada esa ausencia de pistas debería funcionar como un alerta que nos ponga sobre aviso. Pero más aun. Lo que Vallejo tal vez estaría indicando es, precisamente, que *Trilce* no puede ser domesticada, que la poesía es una fuerza centrífuga intermitente que significa en variadas direcciones, que no se la puede agotar así tan fácil. Nos dice que la poesía –a esta altura lo podemos reconocer– no siempre es del orden de lo racional y que para experimentarla hay que echar mano de otras herramientas.

Es sabido que Vallejo fue falsamente acusado de incendiario en un amotinamiento en su ciudad natal en 1920. Lo detienen en noviembre y, a pesar de la campaña organizada en su favor por artistas e intelectuales en varias ciudades del país, no recuperará la libertad sino después de 112 días de cárcel, durante los cuales escribirá parte de *Trilce*. De esta dura experiencia también podemos encontrar ecos en los relatos de *Escalas melografiadas* (en particular, la serie de los muros), libro publicado en 1923 y especie de correlato en prosa de *Trilce*. A mediados de este año partirá hacia Europa, de donde no regresará.

La poesía posterior dejará de lado gran parte de las innovaciones anteriores y retomará algunos de los temas de *Los heraldos negros* y *Trilce*, tales como el dolor, la angustia, la desesperanza, la injusticia, ahondados por la experiencia carcelaria. Además, desde 1927 Vallejo comienza sus estudios de marxismo y viaja varias veces a Rusia y a otros países europeos y se compromete en diversas luchas sociales, tal vez la más paradigmática sea la que realiza en los frentes republicanos de la Guerra Civil Española.

(n° xx y 6, octubre de 2006)

Altazor, un viaje en parachute

Nicolás Bompadre y Damián Repetto

Las visiones más tradicionales, contaminadas de cierta dependencia intelectual, insisten en asegurar que el fenómeno de las vanguardias en Latinoamérica no ha sido más que un mero epigonismo, el reflejo un tanto distorsionado de lo que sucedía en las más importantes ciudades europeas. Sin embargo, la crítica literaria local ha demostrado con sobrados argumentos que, más allá de la influencia que los movimientos europeos ejercieron sobre los productores locales, las vanguardias en nuestro continente –es preciso hablar en plural– han sido movimientos originales y creativos, producto de las particulares condiciones socioeconómicas y culturales por las que atravesaba la región en las primeras décadas del siglo XX. Habida cuenta de las divergencias existentes hacia el interior de Latinoamérica, las respuestas artísticas suscitadas fueron muchas y dispares, tanto por sus logros estéticos como por la fuerza de su propuesta renovadora y su persistencia en el tiempo. En este contexto, uno de los aportes más importantes lo constituye la obra del poeta chileno Vicente Huidobro.

Nació en Chile en 1893, hijo de madre escritora, y estudió en su ciudad natal, Santiago. Escribió sus primeros poemas a los doce años. Tiempo después se traslada a París, donde entra en contacto con la literatura de los poetas surrealistas Guillaume Apollinaire y Pierre Reverdy, con quienes fundaría la revista Nord-Sud. Se distanció poco después del surrealismo y, del mismo modo, rechazó el futurismo. Su respuesta a estos

movimientos de comienzos del siglo XX fue el creacionismo, una corriente revolucionaria que concebía al poeta como un pequeño dios vidente, destinado a crear un nuevo tipo de poesía que compitiera con la naturaleza en lugar de reflejarla. Este concepto constituyó el eje de su obra poética. Los principios del creacionismo se encuentran expuestos en el manifiesto “Non serviam” (1914), considerado por muchos como el puntapié inicial de la vanguardia latinoamericana.

A lo largo de toda su vida poética, Huidobro experimentó y forzó todas las posibilidades del lenguaje que creyó posibles. Esta búsqueda se encuentra ilustrada en *Altazor*, poema en el que, en palabras del poeta, “están marcados todos los caminos que yo he seguido y tal vez nunca podré salir de alguna de sus rutas”. Según parece, comenzó a escribir el poema 1919. Fue un proyecto de larga duración, concebido en francés y trabajado esporádicamente en francés y español. Las primeras muestras del texto datan de 1925 o 1926, y emergen en medio de un conflicto personal: el fracaso de Huidobro como candidato presidencial y su encuentro con Ximena Amunátegui, joven estudiante de liceo por quien abandonó a su esposa e hijos.

En la 1^o edición, en 1931, aparece una nota que fuera suprimida en las ediciones posteriores: “Este poema ha sido publicado en diferentes diarios y revistas en fragmentos dispersos y sin orden. Es la primera vez que se publica en libro y completo”.

Como sucede con *Trilce*, de César Vallejo, el nombre del libro se ha prestado a muchas especulaciones, pero sin ninguna certeza. Digamos, simplemente, que *Altazor* es el nombre del protagonista del poema. *Altazor, o el viaje en paracaídas* (tal el título completo) se propone temáticamente como un viaje ordenado en siete cantos, que se inicia con la caída del personaje, *Altazor*, hasta “el último abismo del silencio”.

El libro se abre con un largo prefacio donde *Altazor* cuenta su vida, sus orígenes y las razones de su caída. El Canto I, el más largo con casi 700 versos, es también el más sólidamente

construido. Comienza con una serie de preguntas especulativas que Altazor se plantea a sí mismo. La preocupación central es metafísica: la urgencia de alcanzar el significado de la vida, metaforizada a lo largo del poema como la caída temporal y espacial hacia el olvido. Una vez expuestos estos asuntos, el planteo del yo lírico se intensifica: cuestionar el destino, dice, es querer cambiarlo, imponer una ruptura con las fórmulas culturales establecidas (en especial las provenientes del cristianismo). Enfrenta así dos grandes pilares de la cultura occidental: la necesidad de sufrir y la de aceptar la vida como preparación para la muerte. Llevado por cierto optimismo, la voz lírica apunta a un cierre trascendental, resaltado por el estribillo: “Silencio la tierra va a dar a luz un árbol”.

El Canto II es una oda a la mujer que poco o nada tiene que ver con el primero, aunque se relaciona con otros libros de Huidobro donde se abordan líricamente las relaciones amorosas. Sea como fuere, muchos críticos se basan en esta disparidad para ilustrar el azaroso proceso de construcción del poema por parte de Huidobro. Sus detractores, sin embargo, utilizan estos saltos para criticar la falta de unidad del poema (en todo caso, más interesante sería ver hasta qué punto es necesario que un poema tenga esa unidad).

El Canto III retoma los planteos del primer canto, e incluso llega a cuestionar la eficacia del instrumento poético. A partir de aquí, los versos de *Altazor* asumen una dirección de progresiva desarticulación del lenguaje que culmina en el Canto VII. Es un viaje en que el poeta utiliza nuevos recursos expresivos y los va dejando atrás tan pronto como su limitación se torne evidente. El propósito es crear un espacio literario propio, desechando los procedimientos “vanguardistas”, alguna vez considerados extraordinarios y que, según la visión de Huidobro, han ocasionado la muerte del lenguaje y el entierro de la poesía.

El Canto IV presenta la otra cara de la moneda: la renovación del arte. De ahí la repetición (15 veces) del leitmotiv: “No

hay tiempo que perder”. Este canto ensaya la de-construcción de palabras en sus componentes para luego sugerir otras nuevas con nuevos significados.

El Canto V antepone una advertencia: “Aquí comienza el campo inexplorado”. *Altazor* transitará un terreno lingüístico inexplorado donde las reglas del bien decir se ignoran o se violentan. En general, Huidobro establece una cierta tensión poética desfamiliarizando lo familiar: sustantivos convertidos en verbos y viceversa. El acento de todo el canto es la poesía entendida como juego, pero juego intrascendente cuando es solo formal.

Si los cantos IV y V allanan el pasado y el presente de la poesía de vanguardia, nivelándola en un formalismo carente de sentido, el sexto y el séptimo preconizan un futuro igualmente vacío. En el Canto VI el léxico es todavía reconocible, aunque no el sentido. Es un canto que no se lee: se pronuncia, y al hacerlo se advierten ritmos de la poesía tradicional. De esta falta de significación con un léxico familiar se pasa, en el Canto VII, a un lenguaje inventado, en que lo único reconocible es el sistema fónico castellano.

El viaje de Huidobro terminó en 1948, a los 55 años.

(n° 43, julio de 2008)

¿Todavía lee a Ovidio al amanecer?

Eugenio Conchez

Gonzalo Rojas está vivo desde 1917. Nació en Puerto Lebu, Chile. Es poeta. Y yo agregaría que es asmático y es pagano.

Asmático desde su niñez, el aire se vuelve fascinación para Rojas. El aire que no entra, que se va; la vida que permite o se lleva. Por esta misma razón la palabra se vuelve goce. Rojas ama cada palabra, porque sabe que decir las es morir un poco, es modelar un aire que no sabe si volverá a entrar. Debe valorar las palabras, elegir las con el peso de lo que pierde por ellas.

Cada vez que lo releo me da la sensación de que escribe con todo el diccionario, como Borges dice de Shakespeare y de Kipling. Y me da a entender que ha viajado por los confines de un idioma que apenas entreveo, donde conviven la jerga actual y el español del siglo XVI, Cortázar y su divino Arcipreste de Hita. En algunos poemas de Rojas, el amor por las palabras parece volverse un éxtasis del significante, como si las palabras no estuvieran ahí para significar sino para ser dichas, entredichas, mordidas como cosas.

La dificultad para decir se hace física tanto en el asma como en la tartamudez, afección que el poeta tuvo durante gran parte de su vida. Es por eso que en sus entrevistas siempre habla de las “sílabas”. Las sílabas se vuelven significativas en tanto que son elegidas para ser degustadas, recitadas con lentitud hasta llegar a la palabra; configuran un tono, esa respiración inconfundible del poema de Rojas. “Soy un fisiológico poeta más bien.

Entonces lo que yo he hecho es SI-LA-BEAR el mundo”, dice en una entrevista para Ñ.

En cuanto a sus lecturas e influencias, Rojas confiesa haber sido siempre de afición latina; relee y reelige a sus romanos “por cómo respiraban los tipos”. Y yo creo que por algo más. Es pagano como ellos. Saquémosle acá todo valor peyorativo a esta palabra. Es pagano por no cristiano en su forma de concebir el amor y la muerte. Una circunstancia central define esta visión: la inminente presencia de la muerte. El asma se la hacía tan cotidiana como el pan o las lluvias. Esto le hace abrazar esencialmente el *topos* clásico de “la fugacidad de la vida” y su consecuente, el *carpe diem*; que en un Rojas enfermo se vuelve obsesivo. Se transforma en lujuria. Con esta palabra no significo a un pecado sino a la persistencia, intensidad y variedad del deseo. “No me canso de amar a las mujeres”, dice uno de sus versos; “Me alimento de abrir el mundo en ellas”, dice otro. Podría decirse que las amó a todas las que tuvo, por media hora, una noche o muchos años. Porque amándolas se amó, como aferrándose en besos a la vida. Vivir es su única experiencia de lo divino, de lo místico. Y vivir es entrar en mujeres para él.

Salvarse de la muerte es su única salvación. Y entrar en mujeres es salvarse de la muerte. Rojas vive y se salva en este mundo, quiere perseverar en él, porque no cree que haya otro, o podría en él no tener cuerpo, ni sentidos, ser eternamente una sombra ambulante, como creían sus romanos. Ser eternamente un cuerpo parece ser su única religión. Por eso lo que goza el cuerpo no puede ser pecaminoso para él. Afirmarse en la vida no puede ser condenable. “¡La adoro! La adoro a ella, la hermosa”, dice en esa entrevista, y uno se lo imagina gritándolo.

Una vez lo vi en Chillán; me lo presentaron, se disculpó por no poder ir a escucharme esa tarde al Encuentro de poetas. Al otro día se iba a España y todavía tenía cosas que arreglar. Lo vi como se lo ve en las fotos, con sus labios grandes, llenos, que parecen haber sido hechos para comer, para besar, para gozar

palabras, o estar hinchados de hacerlo, como los de cualquier Trimalción; llevaba ese traje azul, la gorra de marinero, que es su símbolo, el del que tiene una mujer en cada puerto, del que va de mujer en mujer, de país en país, de palabra en palabra, para estar vivo, en movimiento. Me dijo que pasara por su casa a la tarde. Y sí, por supuesto, inocentemente, fui. Una señorita me dijo por el portero que Gonzalo estaba comiendo y que después iba a descansar, que se sentía cansado. Y sí. Lo imaginé o lo supe cansado y feliz, de haber amado esa voz de señorita que me despidió desde el portero, u otra; de haber comido, y respirado, tantos años; de haber mirado muchachas esa mañana en la plaza, mientras me decía que lamentaba no poder escuchar mi lectura; feliz y cansado de estar en el mundo, y de haber sido siempre Gonzalo Rojas.

En un poema se pregunta a sí mismo: “¿Todavía lee a Ovidio al amanecer?”. Y yo creo que sí. Que asmático y pagano desde hace 91 años, Gonzalo Rojas, con ese sol colorado que es su sangre furiosa, todavía lee a Ovidio, con largos cabellos de muchacha en su pecho, para aprender y enseñarnos el arte de amar, la respiración, los cuerpos, la vida, las bellas palabras que tanto cuesta decir.

(n° 46, octubre de 2008)

Las muertes de la Bombal

Nicolás Bompadre y Damián Repetto

La crítica académica, en su afán de clasificar (siempre tranquilizador y disciplinante), etiqueta de raros, excéntricos, anómalos o atípicos a aquellos escritores que se salen de los moldes previstos: Macedonio Fernández, Pablo Palacio, Lascano Tegui, Osvaldo Lamborghini, por citar de memoria apenas un puñado. Entre las escritoras, y desde los estudios de género, se rescata a aquellas que supieron abrirse paso en un ámbito exclusivamente masculino, en particular las que vivieron en la primera mitad del siglo XX.

La chilena María Luisa Bombal (1910-1980) bien podría incluirse en alguna de aquellas categorías: es una de las escritoras que en América se ocupó por primera vez de ciertos temas tabú, como el sexo explícito, sensual y gozoso, y eso desde la propia subjetividad de la mujer. Sin embargo, nunca reivindicó para sí o para su literatura una mirada feminista; por el contrario, renegaba de esta postura.

Pero la obra de la Bombal no solo se destaca por los temas pocos ortodoxos que trata, sino también por la renovación narrativa (de su país y del continente) que su obra realizó en abierta ruptura con las formas tradicionales del naturalismo y el criollismo. Su interés se desplaza de la representación de ambientes o situaciones hacia la indagación psicológica. Y ello acompañado de un lenguaje inusualmente poético en la narrativa, lenguaje cargado de imágenes y metáforas sutiles y de gran elaboración. Así, en ciertos pasajes, su prosa alcanza momentos líricos de gran intensidad.

Su obra ha sido comparada con la de Juan Rulfo, ya que ambos escribieron una obra mínima pero revolucionaria y luego se dedicaron a prometer la publicación de novelas que o nunca se escribieron o nunca se terminaron. En el caso de la Bombal, su obra se circunscribe a dos novelas breves (*Última niebla*, de 1934; *La amortajada*, de 1938), un puñado de cuentos y un par de crónicas poéticas. También escribió algunos guiones para el cine argentino.

La Bombal, que pertenecía a una rica y aristocrática familia, que estudió en la Sorbona y adoptó el idioma francés, tuvo una vida novelesca, o mejor dicho, melodramática: un malogrado amor de juventud que marcó toda su vida (se pega un tiro infructuoso en 1931, se traslada a Buenos Aires para huir de esa pasión no correspondida y, diez años después, de vuelta en Chile, encuentra a su ex amante en la calle y le dispara tres tiros por la espalda); un casamiento por conveniencia con un amigo homosexual para salvar las apariencias, matrimonio que la hizo igualmente desdichada; una relación tormentosa con su hija, quien a la muerte de su madre no quiso siquiera recoger los manuscritos que aquella guardaba celosamente.

En los '30 se vinculó con el grupo de la revista *Sur* y otros intelectuales. En particular trabó amistad con poetas como Oliverio Girondo, Federico García Lorca y Jorge Luis Borges, quien en agosto de 1938 reseñó de una manera impecable *La amortajada*:

Yo sé que un día entre los días o más bien una tarde entre las tardes, María Luisa Bombal me confió el argumento de una novela que pensaba escribir: el velorio de una mujer sobrenaturalmente lúcida que en esa visitada noche final que precede al entierro, intuye de algún modo –desde la muerte– el sentido de la vida pretérita y vanamente sabe quién ha sido ella y quiénes las mujeres y los hombres que poblaron su vida. Uno a uno se inclinan sobre el cajón, hasta el alba confusa, y ella increíblemente los reconoce, los recuerda y justifica... Yo le

dije que ese argumento era de ejecución imposible y que dos riesgos lo acechaban, igualmente mortales: uno, el oscurecimiento de los hechos humanos de la novela por el gran hecho sobrehumano de la muerte sensible y meditada; otro, el oscurecimiento de ese gran hecho por los hechos humanos. La zona mágica de la obra invalidaría la psicología, o viceversa; en cualquier caso la obra adolecería de una parte inservible. Creo asimismo que comenté ese fallo condenatorio con una cita de H. G. Wells sobre lo conveniente de no torturar demasiado las historias maravillosas... María Luisa Bombal soportó con firmeza mis prohibiciones, alabó mi recto sentido y mi erudición y me dio unos meses después el manuscrito original de *La Amortajada*. Lo leí en una sola tarde y pude comprobar con admiración que en esas páginas estaban infaliblemente salvados los disyuntivos riesgos infalibles que yo preví. Tan bien salvados que el desprevenido lector no llega a sospechar que existieron.

Lo dicho: esa historia no podría haber sido contada de otra manera. Nada sobra, nada falta. Como lectores nos acercamos, a través de la muerte, a la vida de Ana María, la amortajada, quien por primera vez, acaso, puede comprender su pasado, su vida. La muerte, lejos de adormecer los sentidos y la inteligencia, despierta e intensifica cierta sensibilidad, tal vez la última oportunidad para encontrarle un sentido a nuestra vida. Lo dicho: tal vez.

(n° 51, mayo de 2009)

Nicanor Parra: “ángel y bestia”, poeta y ciruja

Diana Moro

Nicanor Parra, nacido en 1914 en el Sur de Chile cerca de Chillán, hermano mayor de Violeta; profesor de matemática y física, también ha enseñado mecánica en la universidad y construye artefactos mecánicos, además de poéticos. En la actualidad, tiene 96 años y se ha sabido que el 14 de septiembre último se sumó, junto a Pedro Lemebel, entre otros, a la huelga de hambre que un grupo de presos políticos mapuches mantiene desde junio, con el fin de reclamar la despenalización de la lucha por la tierra y la no aplicación de la Ley antiterrorista.

Como poeta, Nicanor ha tenido que vérselas con antecedentes de mucho peso y envergadura poética. Chile ha sido testigo y cuna de poetas como Gabriela Mistral, Pablo de Rokha, Vicente Huidobro, Pablo Neruda. En consecuencia, su poética no puede menos que ser de una radicalidad muy particular; la cual se expresa aun desde el título de su segundo libro publicado: *Poemas y antipoemas* (1954), que no es sino una provocación, porque no se percibe la diferencia entre los poemas y los antipoemas del volumen, pero sí anticipa una de las claves de lectura de la obra: la antinomia, la contradicción. La acción pragmática de ruptura se expresa, además, en la publicación de *Artefactos* en 1972, pues el objeto publicado no es un libro sino una caja que contiene 242 tarjetas postales con ilustraciones y textos: epigramas, graffitis, dichos populares, inscripciones

en pancartas, recogidos de la calle, en fin, “artefactos”, como él mismo lo ha titulado. En el último tiempo, entre el 6 y el 31 de marzo de 2002, Parra realizó en Chile una muestra denominada *Artefactos visuales. Dirección obligatoria*, que luego se trasladó a España, donde causó un gran revuelo. Se trata de una exposición de objetos contruidos a partir de desechos, basuras que deja la sociedad de consumo (una botella, un matamoscas, bandejas descartables...) con algunas frases tomadas de por ahí (slogans publicitarios, frases hechas, fragmentos de periódicos, etc.) recicladas también para darle un tono crítico a la simbología de la sociedad burguesa.

Así, entonces la carta de presentación de Nicanor-poeta es la ruptura con lo consolidado en poesía tanto a través de la forma externa de sus productos artísticos, como a través de la deconstrucción de lo poético en la escritura misma y del sujeto que dice yo en los poemas. En su poema “Epitafio” ironiza su propia existencia: “ni muy listo ni tonto de remate/ fui lo que fui: una mezcla/ de vinagre y de aceite de comer/ ¡un embutido de ángel y bestia!”.

La antinomia no solamente resiste como clave de lectura de los propios textos sino como modo en que dialoga con sus predecesores: Huidobro construye el poeta mago en *Altazor*. En cambio el sujeto enunciador en la poesía de Nicanor no es el de un mago. El lugar social de poeta en sus poesías es ocupado por un sujeto a quien le interesa la artificialidad, la artefactualidad, recordemos que Parra es matemático y enseña mecánica. Ser mago implicaba un componente esotérico, precientífico y hasta trascendente.

A Parra le interesa el hombre como realidad psicológica y toma de los surrealistas la idea del cadáver exquisito, la mezcla de elementos para construir un artefacto. El propio ser humano es un objeto para la “mesa de disección” surrealista. En este sentido, otra oposición podría establecerse con el sujeto nerudiano: con el sujeto heroico que dice la palabra sagrada

y épica de la lucha popular, en el *Canto general*, por ejemplo. A ese sujeto Parra opone, desde su poética, el sujeto común, “el individuo”; porque para él no hay diferencia entre el hombre común y el poeta: “el poeta es un hombre como todos/ un albañil que construye su muro” y a esa palabra épica y grandilocuente le opone la palabra del habla oral, la palabra de la conversación cotidiana: “Nosotros conversamos/ en el lenguaje de todos los días”. La poesía de Parra desoculta la realidad inmediata a través de lo banal, lo descartable, la basura, el resto. Ironiza el yo poético de raíz romántica que, de alguna manera, estaba presente en Neruda, pero también pelea con la noción, en cierto modo, aristocrática de poeta, construida a través de la tradición literaria, aunque ese aristocratismo haya estado respaldado por la palabra “revolucionaria”: “Nosotros denunciarnos al poeta demiurgo/ al poeta Barata/ al poeta ratón de Biblioteca”. Esa tensión puede verse con claridad en el poema “Manifiesto”, incluido aquí.

La aspiración de la vanguardia histórica, aquella del período de entre guerras, de gran relevancia radical en Europa y en todo el continente Sur era integrar el arte y la vida; al mismo tiempo que pretendía quebrar la institucionalidad artística, provocar al espectador y romper con su horizonte de expectativas. Ya allí se expresa, como lo han manifestado los teóricos de la Escuela de Frankfurt, una dialéctica de la negatividad: lo negativo se vuelve potente a través del arte. Luego la institución arte absorbe a la vanguardia, tanto a la literatura como a la visual: la integra al canon y al museo. Sin embargo, en los años ‘50 y ‘60 surge una renovada necesidad de recuperar la calle y la manifestación popular para el arte (*Poemas y antipoeemas* es de 1954). Parra forma parte de ese movimiento, también continental, de confianza en el cambio y de auge de las expresiones subversivas del orden existente, tanto en el arte como en la vida. Para Parra esa ansia de sacarle el jugo a la negatividad del capitalismo y convertirlo en una expresividad

de gran potencial crítico, hoy en día sigue vigente; sigue sacándole punta al lenguaje incisivo, despiadado que no tranquiliza, que inquieta; a pesar de que sus (anti) instalaciones sean realizadas en la Fundación Telefónica.

(n° 66, octubre de 2010)



GÉNEROS

Al tal vez lector

Nicolás Bompadre y Damián Repetto

... las cartas son como letras que se deben y reciben.
Uno siempre tiene algún remordimiento por algún amigo
al que le debe una carta y no siempre la alegría de recibir las
compensa la obligación de contestarlas.

Ricardo Piglia, *Respiración artificial*

Cartas hay de todos los tamaños y de todos los colores, por eso resultaría arduo y cansador explicar el sentido que tiene escribir una; explicar tal sentido como si existiera una especie de norma o regla general, poderosa e inapelable, que guíe la escritura de todas las cartas; como si hubiera una norma que guíe la escritura, en definitiva. Error. No se trata, entonces, de decir cómo escribir una carta. Se trata de volver a pensar en ese artefacto que hasta no hace mucho tiempo producía cierta magia. Ahora, las nuevas tecnologías de la comunicación nos dicen que las cartas son un anacronismo, algo remoto que, con suerte, despiertan curiosidad o nostalgia.

Es claro que por más que el mensaje se crea idéntico a las palabras, por más que las frases y los silencios sean los mismos, un abismo separa a la carta “tradicional” de los soportes virtuales. Escribir un mail puede resultar complejo al principio, pero una vez que uno se ha desvirgado, digamos, todo se hace mucho más simple y automático. Escribir una carta, en cambio, siempre es un trabajo peliagudo. Y por muchos motivos. No es lo mismo tipear un texto que transcribirlo a mano; aun cuando seamos

de tecla lenta, escribidores de dedo índice, la posibilidad de corregir, de hacer saltos en la escritura sin tener que reescribirlo todo es una cómoda ventaja frente al insoportable trabajo que implica el reescribir a sudor y tinta porque, a mitad de camino, cambiamos de opinión o nos equivocamos o el mate se volcó o vaya uno a saber qué cosa. Pero esta aparente desventaja es, si se mira desde otro lugar, uno de sus grandes atractivos: supone pesar las palabras, medirlas; supone, también, dejarnos arrastrar hacia otro tiempo menos vertiginoso o paranoico o estúpido que el actual; un tiempo en el cual nos relacionamos de un modo más material con la palabra, más difícil, pero estimulante.

Por supuesto, no todas las cartas se escriben igual y no todas tienen el mismo sentido. Están las de amor adolescente y las del amor maduro; las que el viajero escribe a la familia o a los amigos; las cartas anónimas o misteriosas y las terribles cartas documento; las cartas abiertas y las de denuncia, las de miedo y los llamados de auxilio; las que son simplemente una afirmación de quien escribe, sin que importe demasiado el receptor. Pero todas son un género perverso, porque necesitan de la ausencia y la distancia para prosperar.

La espera dilatada o ansiosa, en los métodos modernos, fue reemplazada por la inmediatez y la velocidad. Pero al mismo tiempo la fugacidad de lo dicho es mucho mayor, porque el papel garantiza a la carta una persistencia en el tiempo que el mail diluye con facilidad. Y esa persistencia de la escritura convierte a la carta en algo más, en algo que sus autores seguramente no tuvieron en cuenta: puede que se transformen en un documento histórico, testimonio de un pasado que es muchas veces difícil de aprehender o en un espacio para la reflexión o en un objeto estético.

Además, la carta es, por mucho, el texto privilegiado del lector. Mejor: la carta es el único género donde el privilegio del sentido recae sobre un lector palpable, tangible. Porque si bien cada texto construye un tipo particular de lector, rara vez esta

figura tiene un referente real; más bien se trata de una figura ideal, una aspiración del escritor que desea 'ser leído' de determinada manera. Pero la multitud de acercamientos al texto arroja múltiples lecturas que son, también, múltiples concepciones de la literatura. Esta situación –nunca un problema– encuentra en las cartas una simplificación aparente: el destinatario del texto está identificado; de allí la riqueza de muchas cartas y, también, a veces, su pobreza. Pero la simpleza es aparente, porque las cartas a veces sobreviven el paso del tiempo y se hacen públicas y se resignifican y amplían sus sentidos, más allá de aquel a que las tenía atadas la esfera privada de su destinatario original. De allí también el carácter *voyeurístico* que encierra la lectura de las cartas de otros: leerlas es asomarse a un universo que nos está vedado y que ahora observamos por el agujero del buzón. Como un chisme, como un susurro, siempre es una lectura en sordina, a media luz y media voz. Leer, por otro lado, puede equivaler a eso: espiar, asomarse a las vidas de otros, con nuestros valores y nuestras lecturas previas.

Como sucedió con los diarios íntimos, la correspondencia de los escritores y artistas se convirtió en objeto de admiración y estudio. Por un lado, por una perversa curiosidad por saber qué es lo que han dicho y a quién y cuándo y cómo. Por otro, se leen esas cartas ajenas con ojos investigadores, buscando en el entramado de las palabras una pista, una clave que revele el sentido de la obra del artista en cuestión. Por último, la riqueza en la construcción de muchas de esas cartas ha llevado a que se las considere como literatura, a secas.

Esta selección no requiere mayor elucidación. Apunta, sí, a dos lugares: por un lado, intenta reivindicar a partir de casos "ejemplares" un género que hoy se presenta fatalmente anacrónico; por otro, reflexionar sobre los contenidos y las formas de estas cartas, sobre el diálogo que establecen con la vida de sus autores y receptores y con el contexto histórico que las vio nacer. Reflexionar, en definitiva, sobre si una carta puede llegar a

ser algo más que eso. Porque, más allá del contenido específico o del valor documental que pudiera tener, nos guía la certidumbre de que, desde el momento en que una idea pasa por el tamiz de la palabra, la expresión ya no puede “leerse” desde el criterio de verdad y se convierte en un propagador de sentidos probables.

(n° 21, mayo de 2006)

Cuentos cortitos así

Nicolás Bompadre y Damián Repetto

A pesar de que el microcuento es un género antiquísimo, está muy poco estudiado y sus fronteras no son fáciles de establecer.

El microrrelato hunde sus raíces en la tradición oral, en forma de fábulas y apólogos, y va tomando cuerpo en la Edad Media a partir de la literatura didáctica, que se sirve de leyendas, adivinanzas y parábolas. Pero será varios siglos después, con el desarrollo del cuento como género literario independiente, cuando el microcuento se populariza por la concurrencia de dos fenómenos: la explosión de las vanguardias con su renovación expresiva y la proliferación de revistas que exigían textos breves.

El escritor Raúl Brasca ha intentado caracterizarlo en varias antologías (*Dos veces bueno*). El primer límite que señala es el carácter narrativo; el microcuento, antes que nada, es una narración. Este escritor lo ejemplifica con un texto de Augusto Monterroso, considerado el más breve de la lengua española: “Cuando despertó, el dinosaurio todavía estaba allí”. El momento de la acción (cuando despertó) tiene un antes, un lugar (allí) y un personaje (él) a quien le sucedió lo que se cuenta.

Por su parte, la investigadora venezolana Violeta Rojo propone llamar minicuento a la narrativa que tiene “brevedad extrema, economía de lenguaje, juegos de palabras, representación de situaciones estereotipadas que exigen la participación del lector y un carácter proteico”. Esta última característica se aprecia en la parodia de géneros literarios o extraliterarios, o

bien en la “hibridación con géneros arcaicos o desaparecidos”, tales como la fábula, el aforismo, la alegoría.

Respecto de la diferencia entre el microcuento y el cuento breve, Brasca señala que la brevedad no es el criterio decisivo. Lo importante es la concisión, y aclara:

No se trata de apretar la historia para que quepa en diez líneas, se trata de ajustar la expresión para contar la historia en la menor cantidad de líneas posible. Hay microcuentos de cinco líneas que están “alargados”, y otros de una página que son irreductibles. La extensión dependerá de lo que se quiere contar. Algunos materiales narrativos no pueden tomar la forma de cuento brevísimo. Son aquellos que, como la descripción de psicologías complejas, exigen un desarrollo minucioso, y con frecuencia, más de una situación narrativa.

Si bien los cuentos breves son tan concisos como los microcuentos, se diferencian por la complejidad del material narrativo y por el tratamiento: un microcuento no soportaría las observaciones imprescindibles para crear el clima de un cuento, ni esta la escritura casi telegráfica de aquel. Ambos son concisos, pero de distinto modo, porque persiguen efectos estéticos diferentes.

Algunos críticos agregan otra característica fundamental: su final abrupto, impredecible, abierto a múltiples interpretaciones, que exige un lector no solo atento a desentrañar el diálogo intertextual, sino también un lector capaz de recrear el contexto del microcosmos narrativo. Su carácter incompleto, las secuencias narrativas abiertas, hacen que el microcuento sea un género de lectura abierta que “hace que el receptor suponga y reconstruya más allá del texto que lee”.

El carácter fragmentario del microcuento ha llevado a algunos críticos –como el mexicano Lauro Zavala– a considerarlo como un género del tercer milenio. Este autor lo asocia al ritmo vertiginoso de la vida cotidiana urbana, a la brevedad de los

espacios marginales en las revistas y los suplementos culturales, a la naturaleza fragmentaria de la escritura en los medios electrónicos. En este sentido, Francisca Noguerol afirma que “los microcuentos aparecen como una nueva forma de entender la realidad, expresión de una nueva episteme: el pensamiento posmoderno con su preferencia por la disyunción, la apertura, el proceso, lo lúdico y la fragmentación”. Desde este punto de vista, se caracterizan por su escepticismo frente a las grandes obras y los grandes relatos de la Modernidad (sujeto, Estado, progreso, nación) y “privilegian los márgenes, la fragmentación, la parodia, el humor, la ironía, con el fin de carnavalizar la tradición”.

El género no carece de sus detractores. El argumento más común es la incapacidad: incapacidad para las formas poéticas, incapacidad para obras de mayor envergadura cuya escritura, al parecer, requiere más trabajo. Frente a estas críticas, Augusto Monterroso ironiza:

Lo cierto es que el escritor de brevedades nada anhela más en el mundo que escribir interminablemente largos textos en que la imaginación no tenga que trabajar, en que hechos, cosas, animales y hombres se crucen, se busquen o se huyan, vivan, convivan, se amen o derramen libremente su sangre sin sujeción al punto y coma, al punto.

(n° 44, agosto de 2008)

Escrituras íntimas

Nicolás Bompadre y Damián Repetto

Definir qué es la literatura, cuáles son los rasgos que permiten decidir cuándo un texto es o no literario constituye, aún hoy, un problema de difícil, cuando no imposible, resolución. El concepto ha cambiado su sentido a lo largo del tiempo, por lo que no existen definiciones transhistóricas. La idea de literatura, como la entiende la mayoría hoy en día, comenzó a tomar forma en los países industrializados de Europa a fines del siglo XVIII, cuando se independiza poco a poco de otros discursos sociales y de otras disciplinas.

De todas maneras, hay quienes sostienen que es posible determinar si un texto es literario o no a partir de algún rasgo inherente y apelan, en su argumentación, al carácter ficcional y a la función estética, indicativas de un uso particular del lenguaje. Otros, en clara oposición, niegan lo anterior y afirman que no hay ningún rasgo que por sí solo determine el carácter literario de un escrito. Dicho carácter es producto de ciertas relaciones que los textos tienen con determinadas instituciones socioculturales (en especial la academia y el mercado editorial) y con ciertos modos de ser leídos, esto es, una convención. En este sentido, “literatura” es un concepto dinámico, variable y abierto, lo cual implica una definición constante.

Esta postura permite leer como literarios determinados géneros o tipos de discursos que, de otro modo, no podrían formar parte del mundo de la literatura. El ejemplo más claro lo constituye la incorporación de la amplia gama de discursos de la

cultura de masas, como las novelas policiales, las historietas, la novela de aventuras, el folletín, la novela rosa, etc. (durante mucho tiempo llamados, no casualmente, *géneros menores*). En este caso, sin embargo, nos interesa apuntar algunas ideas acerca de uno de los géneros que más tensiona el concepto literatura y el status ficcional de la mayoría de sus productos: el *diario íntimo*.

El lector de diarios íntimos, como el lector de biografías, es, a qué negarlo, un *voyeur*: alguien que se asoma por una ventana, que espía por el ojo de la cerradura la vida del escritor. De esta manera, se establece una suerte de contigüidad entre la vida y la obra: se leen los diarios con la curiosidad de quien busca una clave, una cifra oculta que devele el sentido de esa existencia. Ahora bien, otra manera de acercarse a los diarios, acaso más significativa, es leerlos como la continuidad de la obra. Las páginas del diario, sus reflexiones, sus fragmentos, son pretextos para una escritura por venir, pueden leerse como un complemento, que no explica una vida pero otorga una versión más acabada de la tarea del escritor, del cotidiano trajinar con la palabra.

Un diario es una escritura privada que, también, es una apuesta al futuro. Alan Pauls señala que el escritor se dedica a retener nimiedades porque “hay un palpito secreto que lo mantiene en vilo y lo enardece: la sospecha de que alguna vez, cuando por fin las recupere, esas bagatelas se habrán convertido en las piedras preciosas que estaban llamadas a ser”.

Una de las características fundamentales del diario, al menos hipotéticamente, es la disciplina que implica: el escritor se compromete a la regularidad de la escritura cotidiana, aunque la mayoría pocas veces cumple este requisito. De todos modos, esta (in)disciplina no debe ser mal entendida. Como destaca Maurice Blanchot, el diario es un género capaz de todas las libertades, estilísticas y de las otras, aunque esta docilidad no invalida el contrato que ha firmado, único pero inapelable, con el calendario.

Por otro lado, el diario siempre incluye una declaración de principios, un eje programático. Es imposible, dice Pauls, escribir un diario íntimo sin hacer constar entre sus páginas para qué, por qué, con qué esperanza se escribe: como examen de conciencia, para calmar la ansiedad, para dar cuenta de una época, como experimento estilístico, como catálogo de ideas o de angustias. Entre algunas de estas razones o excusas se encuentra el origen de los diarios más célebres.

La paradoja del diario está contenida en la materialidad de su escritura. Porque, si bien se concibe desde afuera como una escritura *privada*, en su apuesta futura, en sus pudores y exhibiciones, está inscrita la posibilidad de la lectura. Y no solo la lectura revisionista del autor, que busca el fruto de lo que ha dejado madurar por mucho tiempo, sino la otra, la nuestra. Toda escritura, por más secreta que se conciba, lleva implícita la marca indeleble de la lectura; son dos caras de una misma moneda, y esa lectura es, siempre, otra, ajena, pública, distinta a la que realiza el autor.

Es verdad que el lector de diarios íntimos, biografías y cartas es un *voyeur* medio timorato, amparado en la seguridad y comodidad del sillón, pero no menos cierto es que todo escritor de diarios es un exhibicionista con diferentes grados de conciencia y aceptación.

(n° 56, octubre de 2009)

No hay lugar para los tibios

Jorge Warley

El verbo ‘manifestar’ supone una acción lingüística en particular o comunicativa en general: la de dar a conocer de manera pública alguna cuestión cuyo contenido se juzga importante. El sustantivo que se deriva agrega al esqueleto desnudo la carne de la retórica; la forma arrastra y nutre el contenido, y a la vez le otorga para siempre una inscripción identitaria que se vuelca en el molde de una época, los tiempos modernos. Lo importante se vuelve dramático, hiperbólico y decisivo. Aquí, ahora. Porque lo que se manifiesta es la novedad, la buena nueva, aquella que viene a desafiar al discurso dominante y de la dominación con la lengua que por hablar la libertad tiene el filo de la espada. Amanecer, parto, develamiento, revolución; el grito de guerra con que se toma el cielo por asalto: “Los comunistas no tienen por qué guardar encubiertas sus ideas e intenciones. Abiertamente declaran que sus objetivos solo pueden alcanzarse derrocando por la violencia todo el orden social existente. Tiemblen, si quieren, las clases gobernantes, ante la perspectiva de una revolución comunista. Los proletarios, con ella, no tienen nada que perder, como no sea sus cadenas. Tienen, en cambio, un mundo entero que ganar. ¡Proletarios de todos los países, uníos!”, escribieron Karl Marx y Friedrich Engels en el cierre heroico del *Manifiesto comunista* de 1848, cuando fundaron, entre otras cosas, el arquetipo incandescente del género.

Especie discursiva de la contemporaneidad, el manifiesto traduce los vientos tempestuosos de la actualidad: la sociedad

civil contra el mandato monárquico y la loza eclesiástica, la revuelta republicana, el pronunciamiento nacionalista, la batalla por la independencia de las colonias, el surgimiento de los sindicatos y de la lucha socialista, la aspiración romántica, la celebración de la libertad y autonomía del arte y de los artistas frente al dinero manchado del príncipe y el mercado...

El manifiesto es el territorio que da vida y nutre a un nosotros fuerte, el del movimiento estético o el partido político que persigue la transformación. Si para el 'afuera' es un grito que desgarrar, de lo que se trata, hacia 'adentro', es de construir una identidad de una vez y para siempre. El escritor italiano Filippo Tommasso Marinetti redactó hace exactamente un siglo, en 1909, el Manifiesto futurista; en sus frases cobra vida un uso épico de ese nosotros que reúne a los poetas en los términos de una clase bien delimitada, por su particular naturaleza social y el lugar y la función que ocupen en el mundo: "1. Queremos cantar el amor al peligro, el hábito de la energía y de la temeridad. 2. El coraje, la audacia, la rebelión serán elementos esenciales de nuestra poesía"; que se trate de una pretensión ilusoria o que debajo de ella de manera consciente o inconsciente se contrabandeen una cantidad de cosas, nada quita a la construcción de la autoimagen avasalladora que caracterizará al artista moderno, le brinda una identidad.

En el cruce de la novedad y el nosotros de la autolegitimación, el manifiesto adquiere un carácter 'juvenilista', sostiene una determinación generacional que caracteriza a la mayor parte de sus ejemplos conocidos, ya sea estéticos o políticos. Basta mencionar como ilustración mayor el célebre *Manifiesto Liminar. La juventud argentina de Córdoba a los hombres libres de Sud América*, la proclama de la Federación Universitaria de Córdoba, difundida originalmente en 1918, y que hasta el día de hoy truena como un eco en toda movilización y protesta estudiantil de cualquier lado del mundo: Praga, París, México, Estados Unidos, Buenos Aires, Atenas...

Su carácter fundacional empuja al manifiesto al territorio de las definiciones tajantes, las que, en el reverso de la identidad, aclaran la diferencia:

Indica muy mala fe discutirnos el derecho a emplear la palabra surrealismo, en el sentido particular que nosotros le damos, ya que nadie puede dudar de que esta palabra no tuvo fortuna antes de que nosotros nos sirviéramos de ella. Voy a definirla de una vez para siempre. Surrealismo: sustantivo, masculino. Automatismo psíquico puro, por cuyo medio se intenta expresar, verbalmente, por escrito o de cualquier otro modo, el funcionamiento real del pensamiento. Es un dictado del pensamiento, sin la intervención reguladora de la razón, ajeno a toda preocupación estética o moral.

Tal la proporción del combate por el significado del término decisivo dada por el propio André Breton –bajo la mirada atenta de Philippe Soupault– en el *Primer Manifiesto Surrealista* fechado en 1924. Los menores brillos del *Segundo Manifiesto Surrealista*, el de 1930, quizás tengan que ver con su carácter exculpatorio, dado que fue escrito como defensa ante los ataques del Partido Comunista de Francia que juzgaba a los surrealistas como anti-marxistas y anticomunistas. La revancha de Breton, y la evidencia de que no se trataba de ignorar las definiciones políticas transformadoras, llegaría poco después, cuando estampara su firma junto a León Trotsky y Diego Rivera al pie del bien impresionante *Manifiesto por un arte revolucionario independiente*, de 1938.

Así, el manifiesto es literatura de combate. Simple, clara, maniquea. “Frente a la impermeabilidad hipopotámica del honorable público, frente a la funeraria solemnidad del historiador y del catedrático que momifica cuanto toca; frente al refractario que inspira las elucubraciones de otros más ‘bellos’..”, proclamó Oliverio Girondo en el *Manifiesto de Martín Fierro* (publicado en el número 4 de la revista por antonomasia de la vanguardia estética criolla el 15 de mayo de 1924). Es un contradiscurso, un

enfrentamiento urgente, polémico, blanco y negro. “Porque a los tibios los vomita Dios”, recordó alguna vez Carlos Menem citando de memoria la santa palabra.

(n° 57, noviembre de 2009)

De cuartetos y tercetos

Marisa Elizalde

En una entrevista, Joaquín Sabina declaraba: “Los sonetos son una forma tal que cuando coges el tranquillo, piensas en endecasílabos”. La frase resalta la unión casi indisoluble entre forma y expresión que lo caracteriza y que tal vez explique, en parte, su perdurabilidad en el sistema literario, más allá de los cambios estéticos y culturales.

Nacido en Italia, en la corte de Federico II de Sicilia a mediados del siglo XIII, su origen se vincula con la poesía amorosa y, a la vez, su carácter culto y cortesano permite recuperar y vivificar los tópicos del amor cortés trovadoresco. De allí pasó a la península, donde fue cultivado por los poetas del *Dolce Stil Nuovo*, quienes mantuvieron su carácter amoroso y erótico, aunque con ellos la visión de la mujer se idealiza y adquiere rasgos más espirituales que humanos.

Fue Petrarca, en el siglo XIV, quien recobró para el soneto la esencia erótica plena de humanidad, despojando a la figura de la amada de su aura espiritual para configurar la imagen de un amor terrenal, pleno de contradicciones. Este carácter contradictorio constituye un signo casi excluyente de la composición del soneto; su forma particular trabaja con predilección la contradicción entre opuestos como matriz semántica. Además, su particular composición vehiculiza un nuevo modo de subjetividad que comienza a moldearse durante la transición del medievo a la modernidad, expresando las tensiones que acarrea este cambio de paradigma.

La importancia de Petrarca no se debe solo a la construcción de una imagen de la mujer y del amor, sino que su producción lírica codificó una retórica amorosa que perdurará, casi sin modificaciones, hasta entrado el siglo XVII. En las raíces petrarquistas se nutren los escritores europeos que multiplicarán los sonetos a partir del Renacimiento: Shakespeare, Spencer, Ronsard, Du Bellay, Tasso o Bembo son algunos de los principales autores y difusores del soneto, que se consolida como una de las formas líricas más representativas del período.

La transmigración de las formas literarias de una literatura a otra suele adoptar diversos modos: imitación, adaptación o reelaboración, pero pocas veces en la historia de un género existe una fecha y un lugar de nacimiento casi documentados, como ocurre con el origen del soneto en España. Si bien es cierto que en el siglo XIV el marqués de Santillana había intentado con escaso éxito hacer sonetos en lengua española, la introducción triunfal y definitiva del género tendrá lugar a comienzos del siglo XVI, a partir de un diálogo mantenido en 1526 por el poeta Juan Boscán con el embajador español en Venecia, quien, a instancias de este, decide incursionar en la escritura de la nueva forma. Más allá de lo anecdótico, fueron las producciones de Boscán y en particular las de su compatriota Garcilaso de la Vega las que sentaron las bases de la fecunda trayectoria del soneto en lengua española.

Un segundo momento clave para el devenir del soneto fue el Barroco, ya que su particular estructura constituyó un escenario privilegiado para dar cuenta de las tensiones y exploraciones lingüísticas propias de la época. La inclinación estética de los autores barrocos por la metáfora conceptista halla en el soneto una forma que permite desafiar al lenguaje para que despliegue los conceptos en el breve cerco de catorce versos endecasílabos. De allí que no sea casual que los poetas españoles del Siglo de Oro hayan sido eximios y prolíficos sonetistas: Lope de Vega, Góngora, Quevedo y hasta el mismo Cervantes cristalizaron

y llevaron al soneto a su máxima expresión y lo consolidaron como género.

A la desmesurada e hiperbólica producción de sonetos durante el Barroco sucedió un período de menor presencia; durante los siglos XVIII y XIX el soneto se vio opacado por otras formas, más acordes con las estéticas imperantes. Pero los movimientos vanguardistas de comienzos del siglo XX volvieron a colocarlo en una posición privilegiada; el Modernismo latinoamericano primero y los poetas de la generación del 27 española después (García Lorca, Rafael Alberti, Gerardo Diego...) recuperan para el repertorio lírico el soneto, al que, con gesto propio de las vanguardias, introducen algunos cambios en su métrica. De esta manera, la renovación estética del siglo XX retoma este género y lo vivifica, abriendo las posibilidades semánticas de su forma a temas que exceden el cuño erótico de sus inicios.

Este itinerario nos trae hasta nuestros días; en la producción de poetas y cantautores, el soneto sigue vigente; imitado, parodiado, resistido, su particular relación entre forma y contenido ofrece una disposición novedosa y siempre renovada que, más allá de los vaivenes estéticos de las diferentes épocas literarias, aún hoy le permite seguir siendo un lugar privilegiado del “decir” poético.

(n° 65, septiembre de 2010)



OTRAS VOCES,
OTROS ÁMBITOS

Nosotros y Hemingway

Jorge Warley

Pensadas desde hoy es difícil agregar algo a la obra y la figura de Ernest Hemingway –un premio Nobel que ha conocido innumerables reediciones de sus obras, muchas de ellas verdaderos clásicos del siglo XX–, que han generado una catarata de artículos críticos especializados, además de infinitas coberturas periodísticas, adaptaciones cinematográficas y televisivas, amén de páginas y foros en internet que a diario se multiplican. Frente a tanto barullo poco queda por decir y que sea audible. Quizá lo único que valga la pena, frente a tal gigante, de tan monumental y tan monumentalmente galardonada producción, sea echar una mirada desde la acotada visión que estas humildes tierras permiten.

Tampoco en este caso estaríamos descubriendo nada, por el simple hecho de que son muchísimos los testimonios, desde Haroldo Conti y Rodolfo Walsh hasta Ricardo Piglia, que dan cuenta, antes de ponerse a trabajar con los textos mismos, de su influencia en nuestro medio.

El tamaño de este impacto parece seguir dos direcciones principales. En primer lugar, las resonancias emparentadas con la construcción mítica de un cierto tipo de escritor. El escritor-hombre de acción, aquel que solo puede escribir después de haber vivido y que mira por sobre el hombro y con desprecio todo lo que huele a elucubración experimental de gabinete o reivindicación del arte por el arte. Es cierto que Hemingway –macho que las tenía puestas sobremanera– exageró un poco al

respecto: participar en la Guerra Civil Española, ser camillero en la Segunda Guerra Mundial, intentar como espía de la CIA, matar toros a cabezazos y leopardos a mordiscones, además de las proezas sexuales más increíbles en su conteo y, por si esto fuera poco, un suicidio salpimentado de masa encefálica son niveles míticos difíciles de alcanzar. Las reverberaciones de esta leyenda pueden leerse en sordina en algunas de las mejores obras de Conti o incluso en el intrépido arriesgar la vida del periodista-narrador de *Operación Masacre*. Porque hay un punto (sobre el cual es imposible extenderse aquí) en el cual el “hombre de acción” se precipita hacia una dimensión política.

En segundo lugar, y tal vez hoy por hoy de una manera más interesante, aquello que tiene que ver con la escritura. Porque Hemingway –solo o “en patota”, es decir, acompañado por otras figuras de igual trascendencia– supo imprimir un aire renovador al relato de ficción desde las primeras décadas del siglo XX. En este sentido, él forma parte –junto con (conformémonos con citar otros dos nombres ilustres: Francis Scott Fitzgerald y William Faulkner)– del recambio generacional, histórico y estético que llevó a los narradores estadounidenses a tomar la posta dejada por sus antepasados europeos. Como muchos historiadores y críticos han subrayado, la historia de la novela, la historia de la narración, es en definitiva la pelea recurrente por definir qué es aquello que el realismo es; pues bien, dentro de este flujo que atraviesa por lo menos la modernidad toda, autores como Hemingway, aprendiendo de los maestros del siglo anterior, reclamando su herencia, sin embargo prefirieron pecar de escasez antes que de abundancia.

Hemingway es tal vez el mejor ejemplo de esta actitud, que se podría definir a partir de ciertos rasgos generales, que no competen, es cierto, a toda su literatura pero sí, sin duda, a la mejor. El rechazo visceral por el devenir psicológico en el tratamiento de los personajes (que a Hemingway, permítasenos la figura, debería parecerle casi una mariconada) lo llevó a tentar

un procedimiento de esquematización donde lo sugerido, lo no dicho, ocupan un espacio determinante en su estrategia de composición. Algo que, nobleza obliga, Piglia ha sabido subrayar. Se trata, entonces, de una economía novedosa donde, hacia atrás, la gran arquitectura del realismo clásico todavía está latente pero, hacia adelante, hacia lo que realmente importa, aquel pasado se muestra en ruinas.

Por esas cosas del destino, las normas literarias y la conformación del gusto popular, es cierto que alrededor de Hemingway se han tendido los malos entendidos. Es evidente que para una buena parte del público –empujado convencionalmente por la industria cinematográfica, es decir, por la forma hegemónica que la acción de narrar ha desplegado en gran parte de la última centuria– Hemingway es importante por haber pergeñado historias sensibles y emotivas, verdaderas “lecciones de vida”, como la del viejo porfiado que no quiere abandonar su pez espada y se juega la vida para llegar a la costa imaginando la fanfarronada frente a los vecinos. O la del amor, en medio de las bombas que están demoliendo Europa, entre un joven soldado y una joven enfermera que exorcizan el apocalipsis con los frutos de su pasión. O incluso bordeando la corrección política que, obligadamente, lleva a luchar en el bando de los republicanos frente a la barbarie falangista; o la incorrección del alcohol y la moderada decadencia que no pueden sino despertar las simpatías propias de la bohemia en el París de los años locos, o los safaris existencialistas y sin destino.

Sin embargo, el jugo nutricional de su obra parece haber sido muy otro para los jóvenes escritores argentinos, que tal vez lo leyeron en deficientes traducciones pero no por eso poco alimentarias; aquellos que empezaron a formarse y publicar más o menos en los años en que Juan Perón partía rumbo al exilio. Una generación nacida en el momento en que Hemingway moría, y que, si no en su totalidad sí en buena parte, tanto en lo que respecta a la ciudad de Buenos Aires como a la Argentina y más

allá, contribuyó pero a la vez, en contrapunto, se diferenció de esa zona del boom popularmente conocida como “realismo mágico”. Este otro realismo, “nuevo”, melancólico, matizadamente social, porteño, fiaca, contenido, cuidado, borgeano (aunque seguramente al autor de *Ficciones* no le gustaría verse asociado a sustantivo de esta laya), que con sus limitaciones y diversas modulaciones, y al calor de los requerimientos de las editoriales patrias (que, según cuenta la leyenda, entonces brotaban como hongos) y las revistas con propuestas renovadoras, encontró en Hemingway –aunque no solo en él, claro– una inspiración.

Acabamos de mentar tiempos en los que las aguas de la lectura estaban agitadas por propuestas editoriales que se multiplicaron y movieron en el delgado filo que separa la literatura del periodismo, y en definitiva supieron alimentar ambos bandos. Aquí también es importante la figura de Hemingway, la del novelista-corresponsal de guerra o la del simple “notero”. Buena parte de la obra del autor de *París era una fiesta* se mueve creativamente en ese límite. Es sencillo, por lo tanto, entender su funcionamiento como modelo para un conjunto de escritores argentinos un par de décadas más tarde, como el ya mencionado Walsh, Miguel Briante, Tomás Eloy Martínez y Osvaldo Soriano, entre otros muchos (alguno de ellos ha confesado que aprendió a escribir diálogos copiando a Ernest Hemingway). Aquellos que vivieron y se desvivieron entre las redacciones y el estilo.

(n° 24, agosto de 2006)

Carver, marca registrada

Nicolás Bompadre y Damián Repetto

Si fuéramos adictos a los absolutos, a lo categórico o tajante, diríamos que Raymond Carver (1939-1988) es el mejor escritor de relatos de las últimas décadas. Pero comienzos así mueven a sospechas y a falsas expectativas. Seamos cautos.

Podemos empezar, entonces, hablando de la familia. Un padre alcohólico, que trabaja cuando puede y una madre de mente inestable. Su infancia transcurre entre mudanzas, problemas económicos y los constantes abandonos paternos. A los 18 años Carver se casa y repite la saga familiar: tiene un hijo, luego otro; trabaja en lo que va saliendo y estudia cuando puede. Se vuelve alcohólico y su familia lo abandona. Sin adherir a biografismos explicativos, estas experiencias le servirán para una de sus poéticas: se escribe sobre lo que se conoce.

Además de unos cuantos libros de relatos (*De qué hablamos cuando hablamos de amor*, *Catedral*, *Tres rosas amarillas*), también escribió poesía, ensayos, reseñas de libros y crítica literaria. Como la mayoría de sus personajes, padeció durante años el infierno del alcohol, y cuando por fin lo había superado y vivía en paz consigo mismo, murió de un cáncer. Tenía 50 años. Y ahora sí el reconocimiento de su obra empezaba a ser unánime.

Carver no es lo que se dice un escritor prolífico, de esos que escriben compulsivamente. Al contrario, ha escrito poco y publicado menos, lo que habla muy bien de él. La mayoría de sus relatos aparecieron en revistas a partir de la década del '60. A su primer libro, *¿Quieres hacer el favor de callarte, por favor?*, lo

estuvo escribiendo y rescribiendo durante 17 años. Carver trataba sus relatos como si fueran poemas, por eso los trabajaba línea a línea, palabra por palabra, meticulosamente. Reconocía que siempre andaba “remedándolos después de escribirlos. Cambiando esto y aquello”. En esta especie de poética, decía que “quizá la reescritura sea un acercamiento gradual a la pulpa del relato”; y reconocía que tenía que seguir intentándolo para ver si podía extraerla.

Carver es norteamericano. Viene de la escuela de Hemingway, de Faulkner. Lo que no es poco. Del primero aprendió aquello de que lo importante no se dice, se insinúa; a través de la atmósfera, las situaciones y en especial con lo que callan los personajes. En esto, Carver, es de los mejores. Del segundo, que una buena historia no siempre está en las grandes aventuras o heroísmos, sino en lo cotidiano, acá nomás, a la vuelta. Y en esto sí que no tiene igual. A diferencia de Faulkner, Carver ubicará sus historias en las zonas urbanas medias o en los suburbios de las grandes ciudades. Sin negar estas influencias, Carver veía en Chéjov su maestro (“el mejor escritor de relatos de todos los tiempos”), a quien homenajeó en uno de sus textos más logrados, “Tres rosas amarillas”.

Debemos aclarar que Carver no escribe cuentos, esa forma narrativa cerrada sobre sí misma, donde la última oración impone el sentido a la totalidad del texto. Sus relatos tienen cualquier cosa menos un final sorprendente. Basta leer un par para saber que en sus historias no pasa gran cosa, como no pasa nada en especial en la vida de esas personas anónimas e intrascendentes. Nada que llame la atención. Porque sus historias se ocupan de los dramas silenciosos: las miserias caseras, las de todos los días. Esas que estamos acostumbrados a no mirar, a no querer ver, seguramente por cercanas. Tal vez sea por esto que un crítico señaló que Carver escribe “la tragedia tras lo cotidiano”, o algo así.

Su estilo es ya una marca registrada. Cuentan que en los talleres de escritura, durante años, los participantes no podían

dejar de copiarlo. Frases cortas y simples; despojadas, crudas. Tal era su influencia, el magnetismo de su prosa. Además, claro, del otro punto fuerte de su obra: los personajes, sus historias. Si los antiguos bardos de la *Ilíada* cantaban las grandes gestas guerreras de sus reyes con un lenguaje elevado, grandilocuente y vital, acorde con el tema de sus creaciones, entonces el lenguaje de Carver no es menos coherente; porque las historias que narra son las de una clase media empobrecida, desencantada hace rato del *American Dream*. Aunque sus relatos giran en torno a unos pocos personajes –camareras, oficinistas, vendedores, amas de casa; parejas jóvenes con poco futuro, matrimonios cayéndose a pedazos, familias sin vínculos–, Carver está contando siempre la misma historia, la historia de un fracaso. La historia de un gran fracaso colectivo: la desilusión de una clase social que creyó en el *American Way of Life*. Y vaya si perdió.

Y ese quiebre de un país, esa desintegración social, se percibe en la factura de unos relatos elaborados con retazos de historias, de diálogos; pequeñas partes de un drama que emerge de a poco, en un reproche, un odio exhumado, en el tedio y la monotonía. Allí están para atestiguarlo esos espacios en blanco que no solo imponen un silencio y una espera sino que, además, separan y fragmentan.

Carver es un maestro en eso de mostrar la tensión que viven esas parejas atormentadas por un presente poco prometedor y un pasado que nunca se explica demasiado, pero que se percibe aquí o allá, en un gesto, en una mirada furtiva, una copa de más, y siempre en lo que están callando. Además, esas historias suelen aparecer sobre un fondo desalentador: moteles de mala muerte, departamentos de dos ambientes, fríos y oscuros, habitaciones pequeñas, aisladas, vaticinando la ineluctable separación. En todo caso, personajes siempre atrapados entre cuatro paredes, metáfora de la angustia.

Aunque a él no le gustaba la etiqueta –y prefería la otra de Minimalismo–, dicen que era el padre del Realismo Sucio. No

dicen por qué, pero no es aventurado sospechar que la causa hay que buscarla en esas historias en que abunda la violencia doméstica de la que no se puede escapar (la peor, la que se naturaliza). O porque las cuenta sin ningún tipo de concesión; sin expectativas ni esperanza; en fin, sin trampas, porque en sus historias no hay redención posible. Ni por el amor, ni por la amistad, ni por el trabajo, nada. Aunque sus personajes persistan en intentar recomponer una familia, una relación, nos queda a veces la sospecha de que ellos ya saben que están condenados, que están cumpliendo un papel. De allí esa atmósfera de bronca, de tedio, de fracaso final; de allí que, pese a que intentan rehabilitarse (del alcohol, de la incomunicación, de la soledad), al final no tienen nada para decirse, no hay palabras. Hay, sí, la amargura, la impotencia de saber que siempre están cayendo, que nuevamente van a quedar solos. Solos y sin trabajo. Solos y con una maldita botella de whisky.

(n° 29, marzo de 2007)

J. M. Coetzee: el discreto encanto de la ideología

Patricia Malone

A John Maxwell Coetzee (Ciudad del Cabo, 1940) le gusta lo despojado, lo sobrio, la precisión en la palabra: el estilo acotado en las formas artísticas construye una mirada política sobre su aldea, perspectiva que sin embargo es sesgada, indirecta y, como cabría esperar, paradójicamente compleja.

Sudáfrica es un espacio de tensión, de virulentos enfrentamientos raciales, donde una amplia población negra (entre otras etnias) convive en paciente impaciencia con los hijos de los *boers*, descendientes de los colonos holandeses que se creían con derecho a la tierra y a la fuerza, y no vacilaban en usarla. La consecuencia de ello es bien conocida: el Apartheid, que durante mucho tiempo fue la infamia del país. Los textos de Coetzee, escritor poscolonial, dan cuenta de esos procesos de marginación y violencia.

El sudafricano es un mundo de violencia que encuentra su correlato y su fundamento en los ámbitos domésticos y en las instituciones, destinados a reproducir y perfeccionar los discursos del racismo y del desprecio por la cultura del Otro, que se naturaliza debido al uso de ciertas prácticas ideológicas. Pero además, deja intersticios para la palabra, para crear espacios de resistencia a todo el horror anterior. Veamos cómo funcionarían los ideogramas de lo testimonial y lo ético en la literatura de un hombre que confesaba que tanto la belleza del

mundo como los párpados de los condenados a muerte le cortaban la respiración.

Entre los escritores contemporáneos que han revitalizado las *mèmoires*, un género literario híbrido (puede combinar el ensayo, la semblanza, la crónica, el relato de viajes, la historia, la introspección psicológica) desde el instante en que se asume, quizá más que en otros, una posición “interesada” del sujeto enunciador, sin duda Coetzee ha ganado un lugar de privilegio.

Las memorias de Coetzee abarcan los textos *Infancia y Juventud*. *Infancia* (1997) es una exploración de un territorio dormido donde los sueños toman pronto la estructura de una pesadilla: el de la niñez. Antes existían los chicos; el siglo XX inventó la infancia como construcción, le dio el reconocimiento de una etapa autónoma más que de un tránsito hacia la adultez, buscó su impronta en el inconsciente, la convirtió en una prolepsis de hechos futuros, quiso la felicidad ingenua del niño.

Coetzee prefiere situarse bastante lejos de esa visión idílica sobre la infancia. Para él, la niñez es el descubrimiento de la angustia, del sino fatal que va tejiendo y destejiendo la verdadera condición humana. Esa angustia existencial tiene un marco: el de la familia, donde lo biopolítico va actuando en la disputa de los espacios de poder, en la producción de los discursos que revelan la lucha encarnizada entre lo instituyente y lo instituido, en los acuerdos implícitos que establecen el control y configuran una matriz de la afectividad. El niño que ha sido el autor, por ejemplo, no puede saber a ciencia cierta cuál es el lugar del padre en la familia. Está tan desdibujado como esa figura silenciosa que recorre una casa burguesa, que habla como un autómatas sobre su trabajo en una fábrica de conservas en Worcester, mientras oculta por qué nunca ejerció de abogado, para desilusión de una esposa que aspiraba a ocupar otro lugar social. En el padre puede haber contradicción, pero no le falta coherencia en el trato con los suyos: es anodino, desangelado, obstruido por cierta propensión a la melancolía.

Es interesante ver cómo funciona la madre en la producción de deseo y, por ende, en la producción de lenguaje. La madre encarna lo seguro en el mundo: hay una relación por momentos simbiótica entre ellos, velada por el temor del chico a perderla. Curiosamente, es una relación mediatizada no por la expresión del afecto, sino por las muchas expectativas que la mujer deposita en el hijo. Es en este sentido cuando decimos que lo ve al niño como productor: de objetos, de un nuevo lugar simbólico en la red social, de dinero e intercambio. El niño sufre esta “excentricidad”, desearía –como es común en los niños– una regularidad que no se observa: Él desearía que su madre fuera normal. Si ella fuera normal, él sería normal”. El pequeño Coetzee ya ha atravesado desde temprana edad, de manera profunda, la disociación esquizoide de nuestra época. No es extraño que una muerte en la familia sea el acontecimiento, el “pasaje al acto”, que lo vincule en forma definitiva con los libros.

Esta búsqueda de la literatura y, por consiguiente, acerca de cómo contar, de cómo perfilar su lugar como orfebre de la palabra, es un hilo conductor de la otra incursión importante de Coetzee en el terreno de las memorias: *Juventud* (2002). El joven Coetzee busca dilucidar (un camino es la pulsión erótica) si para la creación le conviene la soledad o el torbellino del mundo, la actitud recoleta o la opción por los otros. Esta es la nueva trampa que parece tenderle una vieja conocida: la pesadumbre, el dolor de vivir. Que se traduce en nuevos planteos, más allá de la exacerbación romántica propia de este tiempo vital.

Hay que mencionar que Coetzee evoca su vida utilizando la tercera persona, lo que produce un efecto de extrañamiento, de distancia hermenéutica con lo contado. Estas instantáneas son narradas desde una operación de escritura que separa al sujeto de la enunciación del sujeto del enunciado: Coetzee no busca entonces la justificación, no procura agradar, no elude necesariamente cuestiones espinosas. No quiere, por supuesto, una objetivación rigurosa de los hechos. La suya se transforma

en una reflexión universal sobre acontecimientos particulares, que además pretende ser política. Como lo es todo lo personal.

Esperando a los bárbaros (1980) es un alegato contra la tortura, la guerra y la negación del Otro. Parábola de una Sudáfrica assolada por el racismo y que prefirió ignorar una diversidad cultural posibilitada por las diferencias, pero que podría trasladarse a cualquier otro escenario. Es también una metáfora de cómo funciona el Imperio en su más exaltada perversidad.

Que cumplan con su obligación, aunque tengan que dejar de lado sus ideales, sus convicciones, sus creencias: he aquí la deconstrucción de la ideología cínica, aquella en la que los sujetos tienen conciencia de lo que hacen... pero lo hacen de igual manera. Ideología que necesita, paradójicamente, del ocultamiento como condición para asumir su desvergüenza, como aparece en otra gran novela de Coetzee, *Desgracia* (1999).

Sobreponiéndose a una visión de lo real que es despolitizada, “neutral”, resignada y restrictiva del lenguaje (al que no deja ir mucho más allá de lo instrumental), Coetzee nos asegura en sus textos que vale la pena recuperar la condición de posibilidad, aquella que nos permite imaginar, polemizar, no resignarse al estado de las cosas. Los caminos de la ideología, como los del Señor, siguen siendo infinitos. Allí reside parte de su encanto.

(n° 35, septiembre de 2007)

Peleando a la contra: Elfriede Jelinek

Patricia Malone

Gertie es una mujer que es “esposa de”. Gertie es una mujer que es esposa del director de una papelería. Gertie es una mujer, es decir, quizá algo, pero también muy poco. Y en el momento del coito, esa nada se vuelve un objeto, un receptáculo, un orificio, o dos, o tres, que puede ser vejado, abusado, violentado y reducido a la mínima expresión por ese hombre que quiere condensar en ella, su mujer, todos los recursos de la vileza y la explotación. Gertie es el personaje de *Deseo*, uno de los textos fundamentales de la escritora austríaca Elfriede Jelinek (Mürzzuschlag).

La prosa de Jelinek, premio Nobel de Literatura 2004, deja traslucir una escritura que es tan dura como cadenciosa, y tal vez incida en eso la formación musical de esta narradora que también ha escrito obras teatrales y se ha transformado en una ácida polemista. Capaz, entre otras cosas, de acusar a su país de reinventar el nazismo del pasado. Alguna vez ha dicho, a propósito de la crudeza de sus imágenes y la densidad ideológica de sus textos: “Forcejeo con las palabras hasta sacarles un nuevo sentido y develar al mismo tiempo el carácter ideológico que transportan, su falsa conciencia”. Allí reside sin duda una de las claves de la fuerza de su narrativa, que la autora ha nutrido de su experiencia como militante en el Partido Comunista Austríaco entre 1974 y 1991.

Desde la publicación de *Las amantes* (1975), Jelinek se ha abocado a desmontar las distintas formas de la explotación de la mujer, sexuales y de las otras. No ha habido cambios sustantivos

en la historia de las mujeres, parece decirnos esta prosa tan virulenta como delicada, tan poética como angustiante, tan demolidora como afanosa de la síntesis. A no hacerse ilusiones: aún siguen vigentes, aunque más refinados tal vez, y más ingeniosos también, los modelos androcéntricos que ven el mundo como una relación jerárquica entre dominador/dominada.

La escritura de Jelinek cuestiona, en realidad, los estatutos de género, de sexualidad y de la afectividad que han regido el discurso del poder desde tiempos pretéritos. Y que la burguesía ha adoptado, entre autocomplaciente y resignada, para fortalecer su pervivencia y asegurar su reproducción. Que es también la multiplicación, aunque desde la alcoba, del mundo del capital: las relaciones entre marido y mujer en *Deseo* (publicada en 1989) no son muy diferentes de las que se establecen entre el capitalista y los que no poseen los medios de producción. En una época que parece insistir en el planteo de las luchas de género como independientes de las luchas sociales contra el hambre, el esclavismo laboral y la exclusión, no parece ociosa esta mirada que insiste con particular brío en aquello de que todo lo personal es político. Es política entonces la reacción violenta de los adolescentes de *Los excluidos* (1980), seres marginados por una sociedad de consumo que los hace fluctuar entre la necesidad y la apatía; es política la reacción de histeria que muestra la mujer de *La pianista* (que Michael Haneke llevó con su personal mirada al cine en 2001), atrapada en una estructura familiar llena de odio e indiferencia.

Acusada de pesimista y de misántropa (arbitrios que la propia autora no ha rechazado), los textos de Jelinek proponen en verdad revisar el contrato de lectura, puesto que no va a entregar a sus lectores nada edulcorado; no los va a tentar con soluciones de compromiso ni con *tour-de-force* a medias que deje alguna luz hacia el túnel del patetismo; no los impregnará de esa atmósfera de sentimentalismo aderezado con historias que se vuelven simples ilustraciones de cuán buenas o cuán malas pueden ser

las féminas de todos los tiempos. Elfriede Jelinek, y aquí es tentadora la idea de parafrasear a Virginia Woolf en aquello de que escribe como escritora y no como mujer, no cede a las tentaciones que propone esa tradición tan vasta de la escritura hecha por mujeres, una tradición que –con una pizca de malicia– iría desde Carmen Martín Gaité hasta Marcela Serrano, y que busca resituar a través de distintos tópicos el “eterno femenino”. O de esencializar, de múltiples formas discursivas, lo que en realidad es una mirada fuertemente politizada, agonística y fluctuante de acuerdo a los cambios en los modos de producción. (¡Para eso, las mujeres teníamos ya a Corín Tellado!). Nada de eso puede encontrarse en Jelinek, y al menos las lectoras nunca se lo agradeceremos lo suficiente.

La prosa de Jelinek, que puede incomodar pero nunca suscitar indiferencia, se podría caracterizar como una nueva apelación al extrañamiento, como un modo de visitar la interpelación al tiempo histórico más allá de las figuras de la identificación o del acercamiento empático. Es, paradójicamente, una escritura que parece abarcar un eterno presente, sin dar precisiones temporales, porque ella debe desviarse, en una mirada captada al sesgo de las cosas, de lo contingente, de lo accesorio, para señalar que nada nuevo hay bajo el sol. Excepto la persistencia de un viejo odio secreto y de una desconfianza siempre renovada en los estereotipos de todos los días. Una nueva piel para revestir una vieja ceremonia: la de demonizar al Otro e imponerle un destino. La rebelión tiene la forma de estos textos.

(n° 38, diciembre de 2007)

Citizen Kafka

Nicolás Bompadre y Damián Repetto

Nacido en Praga en 1883, solo 41 años le bastaron a Franz Kafka para escribir una de las obras más complejas y singulares y convertirse, junto con James Joyce, Marcel Proust y Jorge Luis Borges, en uno de los pilares de la narrativa del siglo XX.

Según los testimonios de sus diarios y de algunos de sus amigos, la escritura siempre se desarrolló en los intersticios que le dejaba el trabajo. Escribía de noche, después de cenar, por cuatro o seis horas en un estado casi febril.

Con frecuencia, se consideró a su obra como proveniente de “una literatura menor”, fruto de la encrucijada de culturas que poblaban el Imperio Austro-Húngaro. Esa categoría es usada para designar el gesto kafkiano de elegir para su escritura el alemán de Praga, sintácticamente más pobre que el idioma oficial del Imperio.

El 25 de diciembre de 1911, Kafka anota en su diario personal, su programático “Esquema de las pequeñas literaturas”. Este esquema es reinterpretado y adaptado por Deleuze y Guattari. Para ellos, la opción lingüística de Kafka constituye la primera de las tres características de las literaturas menores: la desterritorialización de la lengua. Kafka tenía dos posibilidades: explotar la lengua alemana u optar por la pobreza del alemán de Praga. “Literariamente Kafka opta por un alemán extremadamente clásico, sin efectos de estilo, con una sintaxis mucho menos compleja que la de los escritores alemanes que le son contemporáneos” (Daniel Link). Las otras características que los franceses atribuyen

a las literaturas menores son, primero, que todo en ellas es político y, por ende, todo adquiere valor colectivo.

Pero, ¿qué es una literatura menor? Es una literatura no hegemónica, sin tradiciones, sin canon. El canon es prescriptivo y paralizante; las literaturas sin canon son más libres y dinámicas. La literatura menor no es la literatura de un idioma menor, sino la de una minoría dentro de una lengua mayor.

Es un lugar común celebrar la negativa de Max Brod, amigo y albacea de Kafka, a quemar sus manuscritos inéditos, entre los que se encontraban *El proceso*, *El castillo* y *América* (cuyo título original era *El desaparecido*, pero Brod prefirió cambiarlo para poder penetrar en el mercado anglosajón). Sin embargo, no es menos cierto que gran parte de lo mejor de la obra kafkiana había sido publicado en vida del autor. Aun cuando la fama mundial le vino por sus novelas, es en el relato, el cuento y las nouvelles donde, a resguardo de la monotonía de que suele acusarse a sus textos de largo aliento, como señala Adorno, la maestría narrativa de Kafka se observa en toda su magnitud.

Por otro lado, también se ha insistido en que la relación con su padre determina en gran medida la matriz narrativa de Kafka. Sin negar la influencia que esta conflictiva relación pudo haber tenido, llegando incluso a motivar la escritura de la célebre *Carta al padre*, creemos que no es posible subsumir la riqueza de la escritura de Kafka bajo ese solo influjo. La influencia ejercida por las ideas freudianas, en muchos casos, ha teñido los estudios kafkianos de un sesgo extremadamente biográfico. La obra fue leída durante décadas como manifestación visible de un alma atormentada por la angustia y el pesar. Así, se abandonaba la obra como tal y se concentraba la atención no ya en el Kafka autor, sino en el Kafka hombre; el checo dejaba de ser un escritor de ficciones para convertirse en un paciente.

Sin embargo, es posible enumerar una serie de líneas directrices que atraviesan toda la obra de Franz Kafka: la idea de autoridad, la lucha del sujeto contra el absurdo, la soledad, el

enfrentamiento de los hombres con las fuerzas productivas, la animalización de los sujetos por parte del capital, el infinito, las paradojas del lenguaje y la existencia.

1912 es el año de ruptura en su producción literaria: en ese momento se abre un enclave creativo que persistirá hasta 1917, año en que le diagnostican tuberculosis. Según José Amícola, a “partir de 1912 se dejan de lado las narraciones en primera persona –que caracterizan a su primera época– para adoptar la visión de una instancia narrativa que se identifica con el subjetivismo del protagonista”.

En ese año escribe “La condena” y *La metamorfosis* y conoce a Felice Bauer. Este encuentro es de vital importancia no solo en lo que respecta a la vida sentimental de Kafka, sino sobre todo por la relevancia que tuvo para su labor creativa (en los seis años que duró la relación, Kafka envió a Felice más de 500 cartas y postales). Un año después de iniciado el flujo epistolar, Kafka publica “El fogonero”, texto que con el tiempo se convertiría en el primer capítulo de *América*. En 1914 comienza a escribir *El proceso* y redacta “En la colonia penitenciaria”, publicada finalmente en 1919, pues el editor se negó a hacerlo mientras durara la guerra. Ese mismo año escribe la *Carta al padre*.

El martes 3 de junio de 1924 moría tuberculoso en un sanatorio de Viena.

(n° 45, septiembre de 2008)

Pavese: región, mito y poesía

Dora Battiston

Pavese nació el 9 de septiembre de 1908 en Santo Stefano Belbo, población de Langhe, región del Piamonte rodeada de colinas y viñedos. A los ocho años, huérfano de padre, parte a Turín, la capital piamontesa; allí descubre la ciudad como un fermento de creación, de progreso, y la opone al campo, que asimila a la infancia, al primer asombro. En esta polarización hay ya una constante poética futura: Turín es la cultura; las Langas, el mito. Así lo expresa en 1936, en su Diario, publicado bajo el título *II mestiere di vivere (El oficio de Vivir. Diario 1935-1950)*: “El país se transforma en hombre. Según veo, ‘de Santo Stefano a Turín’ es un mito de todos los significados pensables de este libro”.

Después del doctorado en letras, de su trabajo como profesor de latín, de italiano y de filosofía, sufre desempleo y un año de cárcel en Calabria a raíz de sus escritos antifascistas. Traduce e introduce, en una Italia dominada por el estancamiento y el hermetismo, el fermento de los autores norteamericanos (Sherwood Anderson, Gertrude Stein, John Steinbeck, Ernest Hemingway); al mismo tiempo trabaja en su obra, y desde 1935, aproximadamente, comienza a documentar en su Diario un arte, un estilo. El primer intento de poesía-relato está ligado al descubrimiento de la imagen: quiere narrar historias en versos largos, pero este intento realista se revela insuficiente y muestra la necesidad de una descripción simbólica que supere el riesgo de la interpretación naturalista de la realidad. Decide entonces por la prosa: relatos, diálogos, novelas y hasta guiones

cinematográficos. En esta etapa de narrador, el recuerdo es la pauta creativa por excelencia, el elemento fertilizante.

Cuando regresa a Santo Stefano enriquece la vivencia del retorno con el estudio de las mitologías y religiones. Su literatura va a madurar bajo el signo teórico de la etnología y la experiencia directa de la guerra. Partiendo del contexto histórico-social, donde había ya construido los cimientos de la poesía narrativa, y la poesía-imagen en los años treinta, Pavese se remonta, ya en la madurez, a la antigüedad grecolatina y retoma ese “vivero de símbolos”, los mitos, esas estructuras ya culturalmente incorporadas, para establecer la identidad mito-destino y la síntesis mito-logos, que define a la poesía. En la encrucijada experiencia/lenguaje, ante la necesidad de encontrar una síntesis existencial y poética, el mito se va a constituir como núcleo generador de su obra clave, *Diálogos con Leucó* (1945-1946); estos breves coloquios “entre lo divino y lo humano” traducen, a partir del mito clásico, no solo su problemática sino los conflictos más generales de su tiempo y las antinomias que lo seguirán obsesionando en el ciclo narrativo posterior. Es la etapa más exitosa como escritor y sin embargo la más crítica y angustiosa; el Diario registra también los últimos mensajes: “El estoicismo es el suicidio. Y además, en los frentes, la gente ha comenzado a morir. Mi parte pública la cumplí, hice todo lo que podía hacer. Trabajé, di poesía a los hombres, compartí las penas de muchos”.

Se suicida el 27 de agosto de 1950.

Para Pavese la pregunta por la esencia de lo poético va unida a la indagación sobre la imagen y, de modo específico, a la presencia de la región en sus propios versos; en realidad, el planteo de 1935 trata de superar el mero paisajismo y alude – como interrogante más que como afirmación– a la sustancia de la imagen literaria:

Debe ser por cierto posible, aun para mí, hacer una poesía cuya materia de fondo no sea piemontesa. Debe de serlo,

pero hasta el momento casi nunca lo ha sido. ¿Serán todas mis imágenes no más que una múltiple y diversa elaboración ingeniosa de una imagen fundamental: tal es mi país, tal soy yo? El poeta sería una imagen encarnada, inseparable del término de parangón paisajista y social del Piamonte ¿Está todo aquí? ¿o más bien no será que existen simplemente, entre yo y el Piamonte, relaciones, algunas inconscientes, que yo objetivo y dramatizo como puedo transformándolas en imágenes, en imágenes-relato? Y estas relaciones, ¿comienzan en la material simpatía de la sangre con el clima y el viento, y terminan en la fatigosa corriente espiritual que me agita a mí y a los otros piamonteses?

El escritor/crítico trata de mantener los ojos abiertos sobre todo el mundo, nutriéndose con la mejor savia nacional y tradicional, ya que su poesía ha de expresar ante todo una renovación en la esfera de los valores morales que pueda justificarlo históricamente; pero esta renovación y esta amplitud de miras no pueden arrancarlo del ámbito de origen. Hay en esto un cierto principio de conformidad que se manifiesta en las reflexiones sobre el tema, ya que una vez expresado el paralelo de su yo con el Piamonte, este elemento se vuelve connatural a su poesía.

(n° 53, julio de 2009)



POLÉMICAS

Un cadáver para la nación

Nicolás Bompadre y Damián Repetto

Contra toda certeza, contra toda sospecha, artística o política, se impone la necesidad de explicarnos, de justificar en alguna medida cuáles son los motivos de este homenaje trunco a semejante personaje. Sin embargo, no se trata de justificarnos ante el lector –cosa que no haremos– sino ante nosotros mismos. Si fuéramos peronistas lo entenderíamos. Si fuéramos gorilas, también. Pero como ni lo uno ni lo otro, tratamos de indagar qué tiene esa mujer, ese cadáver, especie de imán nacional, que nos atrae a su alrededor como moscas insaciables. En definitiva, buscamos en la literatura alguna clave para penetrar este mito que duele (porque divide) tanto...

Porque no sabemos. Porque molestó a quienes había que molestar en aquel entonces, que son los mismos de ahora. Porque no se conformó ni aceptó el mísero lugar que le destinaron –como a tantos otros– los maridos de las señoras con olor a bosta, desde sus pitucos dúplex. Porque se salió de su lugar, y no pidió permiso a nadie; porque decidió que ese, elegido por otros, no era el suyo. Porque era mujer.

Porque no nos cierra. Porque es el personaje más interesante que ha dado esta argentina que no supimos conseguir. Por lo que sufrió, también, el cadáver. Porque no le dieron paz, tampoco, al cadáver. Por el morbo. Porque se peleó con los curas, tan rectos ellos. Porque sus enemigos, siempre guerreros, puros y ordenados, finalmente la convirtieron en la puta que pregonaban usando de lecho unas tablas de madera.

Porque no convence. Porque los pobres la extrañan, y cuánto. Por tanto gorila suelto por ahí. Porque nosotros tampoco vamos a nombrarla. Por madonna y esther goris. Porque las de ahora, la CFK y la chiche dan risa, o lástima. Por la “lealtad peronista”. Porque hay que olvidarla. Porque rueda del rodete. Porque era rubia por convicción o necesidad. Porque no estuvimos ahí. Porque parece que no podemos entender. Porque se nos canta. Porque ha dado lugar a la mejor literatura que se escribió al sur del sur, y no es poco. Porque la odió *gente mala, de mala leche*. Porque algún canalla hijo de puta escribió “viva el cáncer”; y eso no tiene perdón, ni olvido. Porque no hay maquillaje que tape tanto dolor.

Porque no sabemos. Porque no nos cierra. Por el capitalismo foráneo y la marchita peronista. Porque importa un carajo si hubiera sido monto o no. Porque aunque se luce hasta la victoria, no va a volver, nunca. Porque esa mujer no se puede olvidar. Porque murió joven y hermosa y dejó el cadáver que exigen las mitologías modernas. Por lo mucho que murió. Porque es la momia más bella, flor de plástico. Porque esa mujer es *nuestra*. Porque es el cadáver de la nación.

Porque no sabemos. Porque no nos cierra. Porque no convence. Por la urna hembra. Porque dignifica. Porque no era una santa. Por la necrofilia marcial e infinita. Porque ya nunca podrá tener descanso. Por la agonía. Porque usaron su cuerpo todavía tibio para gobernar. Porque nos da lástima. Porque no era perfecta. Porque no somos peronistas; y tampoco importa. Por la provincia homónima. Por las bicicletas, dentaduras y máquinas de coser. Porque los “libertadores” que vinieron después prohibieron nombrarla, pensarla, como si eso fuera posible. Porque ese cadáver siguió saliéndose de su lugar. Y porque a la final hubo que enterrarla.

Porque sí.

Por qué no.

(n° 20:25, octubre de 2005)

La pampeanidad al palo

Nicolás Bompadre y Damián Repetto

¿por qué a mí el paisaje no me determina?

Miguel de la Cruz

De un tiempo a esta parte asistimos al surgimiento e imposición del discurso del rock “pampeano”; oportunidad única que se nos presenta para observar cómo se construye un relato identitario y se lo naturaliza, se borran las huellas de su creación. Es un discurso apuntalado desde diferentes medios de comunicación: a los clásicos programas radiales se suman la televisión, internet y algunos gráficos. Entre estos, la punta de lanza ha sido –por explícita– Bardas Rock, revista que desde su número programático se ha dado a la titánica tarea de construir ese objeto que llena la boca de tantos pero pocos arriesgan decir de qué se trata.

(entre paréntesis: en una sociedad intolerante como la nuestra, donde todos somos parientes, amigos, amantes o entenados, la crítica –entendida como opinión fundada– equivale a blasfemia. Por eso quizá convenga, antes de adentrarnos aun más y para evitar futuras salidas al ruedo, que declaremos nuestra ignorancia en lo que a música respecta: no entendemos de acordes, mucho menos de armonía. Además, nuestra lectura no se ocupa de la música sino del discurso que se yergue sobre ella.)

Ya desde su nombre, Bardas busca instalarse deliberadamente en esa huella que abrió la Asociación Pampeana de Escritores (APE), institución que determinó de modo irrecusable qué era la *pampeanidad*. La APE supuso que las condiciones

particulares de la provincia darían lugar a una escritura específica, identificó cierta proliferación de textos y decidió que eso era suficiente para decir que la literatura pampeana existía. Se sintió llamada a dar cuenta de la identidad literaria de la provincia y sus habitantes todos. Así, comenzaron a circular palabras que ya no fueron tales sino símbolos que, se supone, resumen en sí mismos e irradian sobre los demás las fuerzas identitarias que representan: el desierto, la barda, el viento, la falta de aguas, las salinas, el río seco, el caldén, otra vez el desierto y la mentada barda. Naturaleza inhóspita y sin embargo mágica. Mejor sería decir poética, porque desde ese momento la Institución esgrimió el *Oeste* como bandera y estandarte, escudo de familia, clave de pertenencia: literatura pampeana sería, de allí en más, aquella que hablara de la tierra o del hombre de la tierra, del horizonte interminable de arenas.

Bardas Rock hace suya esta vertiente que rastrea la esencia de la identidad en los valores de la tierra y el pasado, las *raíces*:

Los pampeanos reconocemos nuestra provincia, su geografía, su arte, su “todo” por medio del caldén (...) el médano, el viento, el piquillín... Casi siempre nos olvidamos de las bardas; así, tan áridas y fuentes de tanta riqueza a la vez (...) Claro, solamente los que saben apreciar estos paisajes saben de qué se trata. Algo parecido pasa con el rock, siempre olvidado, marginado; siempre buscando su lugar... **Bardas Rock** intenta rescatar la esencia de nuestro rock.

Y repite relatos que en su momento –en el auge del folclore– movilizaron a ciertos sectores pero hoy, ya herrumbrados sus ejes de tanta arena, solo desafinan. Como se ve, el determinismo mecánico y acrítico con que se intenta homologar la naturaleza de la provincia con sus manifestaciones culturales urbanas, es cuanto menos un ejercicio inútil, porque a poco andar tropieza: por más que Bardas augure otro destino, las letras de rock pampeano en escasas oportunidades refieren la tierra.

Esta mirada puede resultar pintoresca o inocente, como creemos es el caso Bardas. Sin embargo, también es muy peligrosa pues coloca a los disidentes en el ámbito de lo foráneo, aquello que si no se adapta a lo “nuestro” debe rechazarse. Este tipo de discursos –en la historia argentina huelgan los ejemplos– oscila entre la intolerancia, el fanatismo y la estupidez, y conlleva necesariamente una postura que impide el desarrollo de lo nuevo o diferente: aquello que no repite la fórmula tradicional atenta contra la esencia que *nos* constituye y define.

Como decíamos, al arremeter con bríos la construcción discursiva del origen mítico del rock pampeano, Bardas Rock se ubica en la misma ortodoxia esencialista. En tanto el mito de origen se liga al *Oeste*, comete el redundante error de vincular un proceso social evidentemente asfáltico al discurso de la tierra¹; porque además de caer en el facilismo de las simbologías vacías a que nos tienen acostumbrados los discursos hegemónicos, se afirma la existencia del rock pampeano de manera taxativa y, por lo mismo, irreflexiva. Acaso confiada en el poder demiúrgico de su palabra, Bardas asegura que “*El rock pampeano es y existe, igual que las bardas. Pensamos que ese es el punto de partida...*”. La revista pretende que esto quede demostrado por la presencia de un árbol genealógico –no lo dudamos– frondoso, pero que por sí solo no dice demasiado: el gesto de exhibir tanta “data” sin proponer una mínima lectura se acerca más a un hobby adolescente que a un trabajo periodístico. Por otro lado, no creemos que un conjunto más o menos extenso de bandas sea condición suficiente para dar cuenta de la existencia del fenómeno.

Para terminar, vale recordar que cuando un objeto tan complejo es definido/defendido, en el mismo movimiento se definen los lugares políticos de sus promotores. En estas operaciones,

1 A pesar de que el discurso durante el programa es otro, las presentaciones del ciclo televisivo *Rústiko* van en la misma línea: remiten a las sierras de Lihué Calel y al tupido caldenar, donde el hombre de la ciudad encuentra el espíritu del rock.

los dadores de la verdad se convierten en los guardianes que, ante las puertas de la ley, evalúan y determinan quién entra y quién no. Lo curioso es que en esta primera etapa de la creación discursiva nadie ha quedado afuera: todos somos rockeros, todos somos pampeanos, parece ser la consigna para juntar firmas. Mientras se pertenezca al mapa político de La Pampa –ese, el de las rayitas– no importan la calidad ni la especificidad artísticas.

(n° 19, marzo de 2006)

El rock argentino y la dictadura militar

Jorge Warley

Hay un viejo y sólido lugar común con relación a los sucesos vividos por el rock nacional durante la Dictadura Militar (1976-1983). Sobre él se han apoyado ciertos artículos y libros –algunos de prestigio universitario– así como innumerables sueltos periodísticos hasta cimentar una leyenda. Básicamente lo que se asevera es que el rock nacional, sus figuras, sus discos y sus recitales constituyeron una suerte de ámbito de resistencia, de denuncia y enfrentamiento, al miedo, la persecución y la clausura que desde el Estado se impulsaba sobre el conjunto de la cultura y la vida cotidiana de los argentinos.

Esta versión, que comenzó a cobrar vida no bien se instaló en la presidencia Raúl Alfonsín y trajo consigo lo que alguna vez se llamó “primavera democrática”, fue alimentada por una línea teórica que desembarcó en el territorio de las ciencias humanas e intentó desplazar “viejos” conceptos como el de “clase” por otros supuestamente más adaptados a los tiempos que corrían, en particular el de “movimiento social”. La “cultura rock” criolla fue convertida entonces en una cuestión de ese tipo que pretendía explicar, de manera renovada, las formas en que la disconformidad de la sociedad civil se manifiesta contra los gobiernos autoritarios.

Si este discurso fue rápidamente tomado por los medios, fue porque daba una vistosa aura de heroicidad a personajes

masivos y posibilitaba, además, simplificar los bandos de los buenos y los malos (y por ende la rendición de cuentas) de cara a lo actuado durante el “Proceso”. De paso daba mucha tela para cortar y glorificar a los recientemente aparecidos suplementos juveniles de los diarios, y apuntalaba con entusiasmo la publicidad y las ventas.

Por supuesto, como es fácil percibir desde hoy, se trataba de una muy pueril simplificación. En primer lugar, por el grado de generalización que supone. Nadie puede restar valor a los discos de León Gieco que salieron de las oficinas de la censura llenos de correcciones y tachaduras, pero que sin embargo se las arreglaron para seguir batallando en medio del fárrago; y, de seguro, pese a todas sus estupideces posteriores, Charly García se ganó un lugarcito en los corazones de todos los que vivieron aquella época con las canciones de La Máquina de Hacer Pájaros o con temas como “Canción de Alicia en el país”, que compuso para los Serú Girán. Eso es cierto. Pero unos pocos nombres, canciones y discos no sintetizan la totalidad, ni alcanzan para constituir así como un *movimiento*.

Bastaría buscar en alguna de las enciclopedias dedicadas al tema todos los discos editados en aquel período, sus letras, las declaraciones de los músicos, etc., para comprobar que una gran mayoría prefería perderse en el etéreo anonimato de sonidos y estrofas cuanto menos testimoniales mejor. Cuanto más rodeados por las tierras increíbles de Yes, las criaturas medievales del folclore inglés de Incredible String Band y Genesis o los versos fantasiosos de Peter Sinfield o los Gong, más bienvenidas eran las influencias (podría consultarse los temas y problemas abordados por la revista Expreso Imaginario como un ejemplo paradigmático al respecto). Y vale recordar que el punk aterrizó por estas tierras con bastante posterioridad a sus cultores anglosajones: el primer disco de Los Violadores es de 1983, es decir, de cuando Leopoldo Galtieri ya era ceniza en el tacho de basura de la historia.

Vale recordar también, como alguna vez lo hizo en un reportaje Daniel Melero, que Luis Alberto Spinetta en aquellos oscuros tiempos posó sin problema para la tapa de los “personajes del año” de la revista Gente, verdadera agencia periodística (es un decir) de las juntas militares y sus campañas mediáticas destinadas a demostrar que los detenidos-desaparecidos que se denunciaban en realidad estaban tomando sol en una bonita playa de Ibiza.

En segundo lugar, los recitales. Estos emblemizan desde su surgimiento, y a partir de hitos fundacionales como Woodstock, la manera particular en que la cultura rock intentó “reformular” los modos de la relación social entre sus participantes para convertirla en una forma horizontal, emotiva, directa y libre. En el período que aquí interesa, estas reuniones se habrían convertido en “trincheras” para enfrentar la opresión que se vivía “allá afuera”. O sea que los recitales habrían constituido una especie de “zona liberada” por los resistentes frente a los rigores de la represión. Esta es la parte más mentirosa de la leyenda, como puede atestiguar cualquiera que durante aquellos años haya concurrido asiduamente a recitales.

Hoy, cuando el “rito” de los recitales ha sido devorado por Quilmes, Pepsi y Movistar, las afirmaciones que aquí se citan parecen no necesitar ya ningún contraejemplo, pero, aunque los lectores no lo crean, en un tiempo fueron argumentos corrientes.

Algunos artículos hacen mención a que, si bien tardíamente, en algunos de estos encuentros musicales empezó a difundirse el “Se va a acabar/ la dictadura militar...”. El hecho es cierto, como también es cierto que otro tanto ocurrió con las hinchadas de clubes de fútbol de la ciudad y la provincia de Buenos Aires. Lo que no puede afirmarse es que tan encendida consigna haya nacido “espontáneamente” del corazón del “movimiento social” rockero; no, todo lo contrario: sucede simplemente que muchos de los que concurrían a aquellos recitales y partidos de fútbol

eran militantes o simpatizantes de centros de estudiantes que se estaban reorganizando, de corrientes de izquierda o de quienes colaboraban con los organismos de defensa de los Derechos Humanos. Muchos de los jóvenes que militaban en los partidos de izquierda, en Familiares de Detenidos-Desaparecidos por Razones Políticas, Madres de Plaza de Mayo, etc. –en síntesis, y aunque las historias oficiales hayan intentado e intenten instalar otra versión, todos aquellos que consciente y prácticamente resistieron, denunciaron y enfrentaron en la medida de sus posibilidades a la Dictadura Militar desde el momento de su nacimiento–, esos jóvenes preparaban en sus reuniones los volantes que irían a repartir y discutían las reacciones del conjunto en los recitales cuando se intentaba popularizar la consigna “Se va a acabar...”, como quien coloca en las masas un termómetro para medir la temperatura y decidir, en consecuencia, el rumbo a seguir. En muchísimas ocasiones la consigna rebotaba, no era tomada por el conjunto, hasta que un día sí.

La cultura rock, como todas aquellas expresiones nacidas al calor de los medios de comunicación de masas, está atravesada por el pecado de la hipérbole. Así se habla del “mejor guitarrista de todos los tiempos”, de los “cien discos que uno debe escuchar antes de morir”, del “álbum de la década”, de la banda que ha marcado “un antes y un después en la cultura de Occidente”, etc. Ejemplos todos que tienen la coloratura de un tipo de cuarenta y pico que escribe para calentar el alma de pibes de catorce. Es un “discurso de los sentimientos” que, consciente o inconscientemente, impide distinguir, analizar, pensar. Y son esos verbos, precisamente, los que determinan las acciones a seguir para entender el fenómeno del rock argentino en aquel entonces y también hoy.

(n° 19, marzo de 2006)

Esto no es una gorra

Nicolás Bompadre y Damián Repetto

Dicen que una “gorra” *no puede ser* una obra de arte. Dicen que no lo es. Pero no dicen qué es el arte. Todo esto en el siglo XXI. Es una pena. Porque hubiese sido interesante y productivo saber qué entienden por arte los que reniegan de la cuestionada obra “Botín de guerra”. Sabemos, sí, por sus comentarios, que el arte debe ser serio, maduro, adulto, solemne, respetuoso, aséptico. Y esto lo sabemos porque la obra fue calificada de “chiquilina”, “paparruchada”, “juego”, “humorada” y otras valoraciones por el estilo. Es una pena. Tantos burócratas del arte, de la vida. Porque ahora parece que para hacer arte, para opinar, hace falta poner cara de circunstancia, claro, el arte es una cosa elevada, no se lo puede tomar a la ligera, etc.

Hace casi un siglo (1917), Marcel Duchamp intentó burlarse de la institución “Arte” enviando un urinario de porcelana firmado con seudónimo al Salón de Artistas Independientes de New York: Duchamp venía a decir que el canon artístico no servía, que cualquier cosa podía ser arte, o que se cagaba en el arte u otras interpretaciones. Pero la institución, rápida de reflejos, se burló de Duchamp diciendo que sí, que eso era una obra de arte. Con el tiempo, la historia estética diría que ese urinario era una pieza clave del arte contemporáneo. Tiempo después (1961), Piero Manzoni fabricó 90 latas con 30 gramos de sus propios excrementos en cada una y el campo artístico (museos, galerías, artistas, críticos, revistas...) sentenció que sí, que eso era arte (la Tate Gallery hace unos años compró una

lata en 35 mil euros). La lista podría ser infinita. Nos detenemos en estos dos ejemplos por ser evidentemente ilustrativos y por su connotación con algunos de los símbolos de las marchas populares que desafiaron el autoritarismo de Tierno.

Desde hace mucho se sabe que el arte no es sustancial, no hay una esencia –por definición inmutable, ahistórica– que lo caracterice. Hoy en día, consideramos literatura o música o escultura a ciertas manifestaciones que en su momento de aparición no lo fueron, sino que se las consideraba parte de otros ámbitos (el religioso, por ejemplo). O, por el contrario, expresiones que en su tiempo eran tenidas por arte, hoy en día no lo son.

El arte, en definitiva, es una sanción colectiva, en un momento determinado, en una cultura singular. Las vanguardias lo demostraron con creces al dar por tierra con el ideal europeísta de belleza que había inventado el Renacimiento. Por eso, no hay concepto de arte que sobreviva el paso del tiempo. Esto, tan sencillo, parece desconcertar a muchos; parece que prefieren las cosas masticadas: todo ya pautado, clasificado, ordenado, en fin, previsto. Todo presentado de manera tal que no trastorne el mundo conocido, que no implique rever las “certezas”, que no lleve a dudar, a realizar el esfuerzo de colocarme ante lo distinto, lo desconocido, a ponerme en el lugar del otro.

Esta actitud de complacencia ante el orden instaurado, mal que les pese a muchos, no es solamente del orden de lo político, entendido en su sentido estrecho (partidos, elecciones, funcionarios y demás). Esta comodidad es constitutiva de la política en el sentido amplio: todo aquello que tiene que ver con la vida del hombre en sociedad. Podríamos preguntarnos de qué sirve estar a favor de x ley progresista (aborto, matrimonio igualitario, despenalización de la tenencia de droga, etc.), si después en mi casa considero que los platos los lavan las mujeres y el pasto lo cortan los varones, por poner un ejemplo doméstico.

Dicen que una “gorra” no puede ser una obra de arte. Dicen que discutir semejante pavada es una pérdida de tiempo, sobre

todo ahora que se vienen las elecciones y “tenemos la oportunidad de cambiar las cosas”. Es una pena. Porque si no somos capaces de discutir y debatir estas cuestiones, estas “pavadas”; si no somos capaces de ponernos a re-pensar las seguridades heredadas (la tradición, las costumbres, la doxa, etc.); si no somos capaces de des-centrarnos, de colocarnos por un momento en el lugar del otro, de mirar desde su posición, entonces, todo lo que siga estará condenado a repetir lo ya conocido, lo que aprendimos en la escuela, en el hogar: la pintura es un cuadrado de tela pintado, la escultura trabaja con elementos nobles, la literatura es referencial y representativa (transmite un mensaje). Cada disciplina en su casillero, como fue ayer y antes de ayer, sin mezclas ni contactos.

No se trata de una “gorra”, se trata de otra cosa. Los elementos, sacados de sus usos habituales para ser incluidos en una obra de arte, invitan a reflexionar sobre su función y sentido. Es una gorra, pero en el marco de la muestra es algo más: se le dio otro uso, se le impuso otra significación; por lo tanto, pasó a significar algo muy distinto a una prenda de vestir que sirve para cubrir la cabeza o señalar una jerarquía represiva. Esa gorra fue resemantizada dentro de una obra mayor que la tiene como elemento central: simboliza y sintetiza, a su manera, la represión del sábado 1 de marzo. Es una profunda crítica a la maldita obediencia debida que caracteriza las organizaciones jerarquizadas, sea el ejército, la iglesia o la familia. La obra “Botín de guerra” señala y acusa de qué lado están la policía y la violencia, y de qué lado los manifestantes que ejercen sus derechos con la voz y un puñado de huevos, que no pretenden lastimar a nadie, pero sí “marcar” a los funcionarios corruptos y cómplices.

Es una obra relacionada con la memoria, con no ocultar lo que pasó y mostrarlo para que nadie olvide, pésima costumbre que insiste en mantenerse en pie. También se puede interpretar de otras maneras, todas las cuales son válidas, porque de eso se trata el arte, de ser abierto, de tener infinidad de connotaciones y lecturas.

En la década del '60, en Argentina, hubo una renovación del arte plástico y pictórico. Se empezaron a utilizar materiales ignorados hasta ese momento, materiales degradados, desechos, basura, objetos cotidianos... Así lo describe Andrea Giunta en *Vanguardia, internacionalismo y política*:

Ellos [los artistas de la nueva generación] pretendían generar una vanguardia en términos de experimentación y renovación del lenguaje; como un atentado al gusto establecido (...) La verificación histórica permite comprender hasta qué punto la vanguardia se renueva o reinventa identificándose con lo marginal, con formas 'no artísticas', con formas efímeras (...) Las estrategias de la vanguardia, su recurso a la baja cultura, a materiales extraartísticos, a tácticas de provocación y la conformación de grupos cerrados en función de supervivencia social, constituyen, de alguna manera, el elemento dinámico. (...) Uno de estos protagonistas, Rubén Santantonín, sintetizaba así su programa: "Salones abolidos; la calle, vibrante y único ámbito del gesto artístico; agonía del arte de galerías y salones; contra la conservación artística; contra la idea del prestigio en el Arte; a favor del instante vital; de la sorpresa ante lo insólito".

Como se puede apreciar, desde fines de los '50 se debaten temas centrales del campo artístico: materiales, función, canon, límites, gusto, tradición, valor, etc. Para aquellos desconcertados por una gorra de policía, recordemos las obras que Alberto Greco, el más irreverente de los molestos vanguardistas, envía a la segunda exposición informalista en el Museo Sívori: un tronco de árbol casi quemado y dos trapos de piso enmarcados.

Ya lo dijo el artista plástico León Ferrari, "no creo que todo sea arte, pero sí que con todo se puede hacer arte". Este debate, estético y político, es el desafío que tenemos por delante.

(n° 39, marzo de 2008)

Agradecimientos

A Virginia Enemark, por todo

A Nexo Di Nápoli, al Ruso, Alicia y Susana

A quienes colaboraron escribiendo, ilustrando

A los que doblaron, distribuyeron, comentaron

A ATE, por imprimir dossiers y hojas sueltas

A los que no recordamos, perdón

Panqui, por los fotogramas

Enzo, por los dibujos y el apoyo

Dieguito, por los espejos

Mirta, Nahuel, Pinky y Jimmy Rodríguez,
por las fotos de Bustriazo

Mariano, por la tierra

Ángela, por el decolorado

Juan, por las radiografías

Diana Acebo, por el material rockero

Los niños que aportaron sus dibujos



SUMARIO

2004

Cortázar (n° cero, abril de 2004)

Julio Cortázar: “El niño bueno” y “Vestir una sombra”.

Luis Gusmán: *El frasquito* (fragmento).

Alberto Acosta: Entrevista.

Daniel Pellegrino: “¿Cuándo odiaré a Julio?”.

Cuatromano: “Instrucciones para ser un militante de fuste”, “Panyfiesto” y tres haikus.

Arte: Enzo Pelusso

Gelman (n° 1, mayo de 2004)

Juan Gelman: “Tanguito”, “Monja en ómnibus”, “Confianza”, “El preso”, “Velorio del solo”, “Nota I” (de *Notas*) y “V” (de *Dibaxu*).

Nilda Susana Redondo: “Los gelman de gelman”.

Osvaldo Lamborghini: “El niño proletario” (fragmento).

Walter Benjamin: “Los libros y las prostitutas”.

Cuatromano: “Instrucciones para dar vuelta al perro” y “Esas cosas”.

Arte: Nicolás Posadas

Conti (n° 2, junio de 2004)

Haroldo Conti: “Los caminos” y “Compartir las luchas del pueblo”.

María Virginia González: “De andar andando (o literatura y vida en Haroldo Conti)”.

Laura Cerrato: “26” (inédito), “16” (de *Palabras en el espejo*) y “7”, “22” y “48” (de *Contemplación del silencio*).

Manuel Bandeira: “Poética”.

Cuatromano: “Instrucciones para poder atarse los cordones” y “Espera”.

Arte: Enzo Pelusso

Pizarnik (n° 3, julio de 2004)

Alejandra Pizarnik: “Nombrarte”, “En esta noche en este mundo”, “Solamente las noches”, “El poeta y su poema”, “Amantes”, “11” y “13” (de *Árbol de Diana*), “IV” y “XII” (de *Caminos del espejo*) y “II” (de *Los poseídos entre lilas*).

Jorge Warley: “Pizarnik”.

Juan Rodolfo Wilcock: “Los amantes” y “La sirena”.

Humberto Costantini: “Yanquis hijos de puta”.

Cuatromano: “Wakefield regresa”.

Arte: Lis Cofré

Intervención: La tapa tiene un cuadrado calado y la publicación traía un caramelo para “endulzar” el tono amargo de la poesía de Pizarnik.

Sena (n° 4, agosto de 2004)

Juan José Sena: “El sexto mandamiento”.

Dora Battiston: “Juanjo”.

Néstor Perlongher: “Cadáveres” (fragmento).

Oswald de Andrade: “Manifiesto antropófago” (fragmento).

Cuatromano: “Rutina”, “Repetir”, “Suicidio” y dos textos sin título.

Arte: Mario Barrera

Rivera (n° 5, septiembre de 2004)

Andrés Rivera: *El amigo de Baudelaire* (fragmento).

Daniel Pellegrino: “Sexo y política sobre los cuerpos de Rivera”.

Isidoro Blaisten: Selección de microcuentos.

Charles Bukowski: “A solas con el mundo”, “Poesía”, “Lo que hay que saber”, “Poema de amor a una chica que hacía striptease”, “Mujeres”, “Nota sobre la construcción de las masas” y “Para Jane”.

Nicolás Guillén: “Digo que yo no soy un hombre puro”.
Intervención: Los ojos de Rivera están agujereados.

Che (n° seis, octubre de 2004)

Ernesto Guevara: “Queridos viejos”, “Hilditaquerida” y
Diario del “Che” en Bolivia (fragmento).

Alejandro Urioste: “El que te dije”.

Juan Gelman: “Pensamientos”.

José Pablo Feinmann: “Un cristo entre asesinos”.

Cuatromano: “Tipo raro este Guevara, che”.

Intervención: En la tapa, sobre la serigrafía del rostro del Che, se dejaron caer gotas de tinta roja.

Moyano (n° siete, noviembre de 2004)

Daniel Moyano: *El vuelo del tigre* (fragmento).

José Maristany: “Inventar lo que no está”.

Susana Thénon: “Historia de uno” y “Ova completa”.

Arturo Carrera: “Carpe Diem”.

Cuatromano: “Vendrá la muerte”.

Arte: Jimena Cabello

Intervención: Incluye un fotograma.

Bustriazo (n° ocho, diciembre de 2004)

Juan Carlos Bustriazo Ortiz: “Era mi vino como un pozo”,
“Tan huesolita que te ibas”, “Te regalé unas cuentas
indias”, “Aquella vez irías calandria” y *Unca bermeja* (libro
completo).

Dora Battiston: “Poeta itinerante” y “Espléndida
agramaticalidad”.

Juani De Pian: “El vago”.

Arte: Enzo Pelusso y Jimmy Rodríguez

Intervención: En la tapa trae pegado un espejo y unos
versos de Bustriazo que invitan al lector a romperlo.

2005

Lenguaje (n° nueve, marzo de 2005)

Ricardo Piglia: “La isla” (fragmento).

Roberto Juarroz: “2” (de *Trípticos verticales*), “2” (de *Décima poesía vertical*) y “83” (de *Octava poesía vertical*).

Pablo de Rokha: “Epitalamio” (fragmento).

Julio Ortega: “Lugar de autor”.

Salvador Elizondo: “Sistema de Babel”.

Graciela Cros: “XVII”.

John Berger: *Puerca tierra* (fragmento).

Horacio Salas: “De la poesía considerada como conflicto”.

Jorge Warley: “Lengua literaria y lenguaje ordinario”.

Cuatromano: “Tiernas palabras”.

Arte: Enzo Pelusso

Intervención: Incluye en la tapa un sticker de color.

Di Benedetto (n° diez, abril de 2005)

Antonio Di Benedetto: *El silenciero* (fragmento) y “Carta a J. J. Bajarlía”.

Daniel Pellegrino: “Zama de mi esperanza”.

César Vallejo: “I”, de *Trilce*.

Oliverio Girondo: “11”, de *Espantapájaros*.

Jacques Prévert: “Antes del mediodía” (fragmento).

Antonin Artaud: “Descripción de un estado físico” (fragmento).

Franz Kafka: “Mucho ruido”.

Ferreira Gullar: “Muchas voces”.

Cuatromano: “Santarock”.

Arte: Enzo Pelusso

Intervención: En la tapa, sobre la imagen de la enfermera “pidiendo” silencio, había pegado un silbato.

Vega (n° once, mayo de 2005)

Ana Lydia Vega: “Tres aeróbicos para el amor”.

Marta Urtasun; “*La palabra propia* de Ana Lydia Vega”.

Anna Lidia Vega: “La violinista verde”.

João Guimarães Rosa: “Esos López”.

Cuatromano: “Sagradas escrituras”.

Arte: Lis Cofré

Intervención: En la tapa hay estampado un beso de color rojo.

Macedonio (n° doce, junio de 2005)

Macedonio Fernández: “Autobiografía”, “El neceser de la ociosidad”, “Prosa de mareo” y “Querido Jorge Luis”.

Jorge Warley: “Apuntes de todo y nada”.

Alfred Jarry: “La Pasión, considerada como una carrera de bicicletas cuesta arriba”.

James Ballard: “El asesinato de John Fitzgerald Kennedy considerado como una carrera automovilística cuesta abajo”.

Cuatromano: “Oíd mortales...”.

Arte: Enzo Pelusso y Mario Barrera

Intervención: En contratapa, una escarapela engrapada.

Rulfo (n° doce bis, julio de 2005)

Juan Rulfo: “Nos han dado la tierra”.

María Virginia González: “En Comala aprendí... una mirada sobre la narrativa de Juan Rulfo”.

Walter Cazenave: “El evangelio según San Esteban”.

Daniel Pellegrino: “Feliz cumpleaños”.

Cuatromano: “El yano en yamas”.

Intervención: Entre los pliegues hay una bolsita con tierra del “oeste” pampeano.

Palacio (n° catorce, agosto de 2005)

Pablo Palacio: “Sierra”, “El cuento”, “Novela guillotizada” y *Vida del ahorcado* (fragmento).

Diana Moro: “¿Qué nos une... a Palacio?”.

Cuatromano: “Envasado en origen”.

Arte: Enzo Pelusso

Intervención: Incluye una horca de hilo.

Roa Bastos (n° quince, septiembre de 2005)

Augusto Roa Bastos: “El baldío”, “Contar un cuento” y *Yo el Supremo* (fragmento).

Jorge Warley: “El dolor paraguayo”.

Francisco Bompadre: “Brevísimo informe sobre la POLICÍA” (separata).

Cuatromano: “Lobo suelto, cordero atado”.

Arte: Rubén “chapito” Schaap

Intervención: La tapa y parte del resto estaban quemadas por el fuego.

Evita (n° 20:25, octubre de 2005)

Tomás Eloy Martínez: *Santa Evita* (fragmento).

Juan Carlos Onetti: “Ella” (fragmento).

Copi: “Eva Perón” (fragmento).

Leónidas Lamborghini: “Las patas en la fuente” (fragmento).

Jorge Luis Borges: “El simulacro”.

Néstor Perlongher: “Evita vive” y “El cadáver” (fragmento).

Jorge Warley: “La Evita de Perlongher”.

Cuatromano: “Un cadáver para la nación”.

Arte: Sergio Ibaceta

Intervención: En la tapa, el rostro de Evita está cubierto

de cera. En la contratapa, hay una bolsa que incluye una estampita y un mechón de cabello rubio.

Lascano Tegui (n° diez y siete, noviembre de 2005)

Vizconde de Lascano Tegui: “La casa de enfrente”, “La bancarrota de los bancos”, “Para andar a pie”, *Mis queridas se murieron* (fragmento) y *De la elegancia mientras se duerme* (fragmento).

Marta Urtasun: “Una poética de la voluptuosidad”.

Cuatromano: “París era una fiesta”.

Intervención: Un crayón para que los lectores ilustren ellos mismos los espacios en blanco dejados a tal efecto.

Vanasco (n° diezmásocho, diciembre de 2005)

Alberto Vanasco: “La muerte del poeta”, “Arte poética”, “XXVII”, “San Salvador de Jujuy”, “Hurra” y *Sin embargo Juan vivía* (fragmento).

Cuatromano: “Vanasco: la posibilidad de una novela”.

Intervención: La tapa presenta un romboide calado y, una vez plegada, debajo de aquel se observa una radiografía que evidencia su “secreto” vista a trasluz.

2006

Rock pampeano (n° 19, marzo de 2006)

La última flor: “Viejo pirata”.

La sativa: “Enredado”.

Pay Machula Nina: “El gallinero”.

Quo vadis: “Luces”.

La razzia: “Locura senil”.

Mórbida: “Oscuridad”.

El carro de Yaggernat: “Katie, my love”.

Catalinatom: “Loco”.

Fuel: “Conductor urbano”.

Rey Momo: “5 estrellas”.

Ouroboro: “Huyen como ratas”.

Yergue la oreja: “Como tarados”.

Piso 14: “Siempre fue igual”.

Francisco Bompadre: “Democracia y dictadura a 30 años del golpe”.

Jorge Warley: “El rock argentino y la dictadura militar”.

Cuatromano: “La pampeanidad al palo”.

Intervención: Los números del código de barra, coloreados de rojo, forman la cifra 30.000.

Onetti (n° xx, abril de 2006)

Juan Carlos Onetti: *La vida breve* (fragmento), *Juntacadáveres* (fragmento) y “La novia robada” (fragmento).

María Esther Gilio: “Entrevista a Onetti” (1965).

Cuatromano: “Onetti, el titiritero”.

Intervención: Incluye una bolsita con tabaco, papel y un fósforo.

Cartas (n° 21, mayo de 2006)

Pizarnik a Silvina Ocampo (31/7/1972).

Anaïs Nin a Henry Miller (24/7/1933).

Rodolfo Walsh a su hija Vicki.

Manuela Sáenz a su esposo James Thorne.

Joyce a Nora Barnacle (8/12/1909).

Van Gogh a su hermano Theo (domingo por la tarde).

Chandler a James Sandoe (12/5/1949).

Kakfa a Felice Bauer (enero 14 a 15 de 1913).

Bukowski a William Corrington (enero 17, 1961).

Subcomandante Marcos a Galeano (30/4/1995).

Conti a la Fundación Guggenheim (22/2/1972).

Valle a Aramburu (2/6/1956).

Cuatromano: “Al tal vez lector”.

Intervención: Incluye un sobre estampado con la estampilla original de Alter, Ego.

Políticas culturales (n° 22, junio de 2006)

Alejandro Urioste: “La aureola de Baudelaire”.

Juan Carlos Pumilla: “Los libros muerden”.

Mariana Roseró: “Camouflage”.

Silvio Tejada: “Neologismo vs ACCIÓN”.

Fedra Aimetta: “POLÍTICAS de COMUNICACIÓN con CULTURALES”.

Carlos Mangone: “Diez proposiciones sobre políticas culturas”.

Arte: Alejandro Urioste

Erotismo (n° 23, julio de 2006)

Carlos Schroeder: “Rosa plegada de tu esfínter”.

Gonzalo Rojas: “El fornicio”.

Irene Gruss: “Mastúrbate”.

Octavio Paz: “A través”.

Eugenio Conchez: “Mirame y pensá en sexo”.

Pablo Neruda: “Materia nupcial”.

Severo Sarduy: “El émbolo brillante y engrasado”.

Allen Ginsberg: “Por favor, maestro” (fragmento).

Marguerite Duras: “El hombre sentado en el pasillo”.

Oscar Nocetti: “Erotismo, pornografía, obscenidad (solo para lectores libertinos)”.

Intervención: Los dibujos de Egon Schiele fueron intervenidos con color rojo en labios, pezones y entrepiernas.

Hemingway (n° 24, agosto de 2006)

Ernest Hemingway: “Consejos literarios”, “Fragmentos de una entrevista publicada en Paris Review”, “El mar cambia”, “Campamento indio” y “Los asesinos” (fragmento).

Jorge Warley: “Nosotros y Hemingway”.

Intervención: Incluye un señalador original con poemas de Hemingway.

Walsh (n° 25, septiembre de 2006)

Rodolfo Walsh: “Esa mujer”, “Ese hombre”, “Imaginaria”, “Carta abierta de un escritor a la Junta Militar” (separata) y *Operación Masacre* (fragmento).

Nilda Susana Redondo: “Rodolfo Walsh (1927-1977)”.

Arte: Enzo Pelusso

Intervención: En la tapa hay un “sellado” de Desaparecido.

Vallejo (n° xx y 6, octubre de 2006)

César Vallejo: “IX”, “XIII”, “XXIII”, “XXV” (de *Trilce*); “III” (de *España, aparta de mí este cáliz*), “Voy a hablar de la esperanza”, “Me viene, hay días, una gana ubérrima”, “Un hombre está mirando a una mujer”, “Piedra negra sobre piedra blanca”, “Los heraldos negros”, “Muro este”, “Muro oeste”, “Muro noroeste” y “Muro dobleancho”.

Cuatromano: “sesar vayejo no a muerto”.

Orozco (n° 27, noviembre de 2006)

Olga Orozco: “Yo, Olga Orozco”, “Si me puedes mirar”, “Esos pequeños seres”, “La abuela”, “Las muertas”, “Mujer en su ventana”, “Señora tomando sopa”, “Carina” y “Había una vez”.

Dora Battiston: “Olga Orozco: el universo en la región”.

Arte: Valentina Morisoli

Intervención: Incluye, en su interior, un plano con la ubicación de la Casa Museo Olga Orozco en Toay.

Poesía Beat (n° 28, diciembre de 2006)

William Burroughs: *El almuerzo desnudo* (fragmento).

Lawrence Ferlinghetti: “El mundo es un hermoso lugar...” y “Era una cara que la oscuridad podía matar”.

Allen Ginsberg: “Aullido” y “América”.

Jack Kerouac: “Haiku”, “Poema”, “103° coro” y *En el camino* (fragmento).

Gregory Corso: “Regalaré...” y “Conocí a este tipo que murió”.

Eugenio Conchez: “Trompos sobre el desencanto”.

Intervención: Brillantina en los ojos de la Estatua de la Libertad.

2007

Carver (n° 29, marzo de 2007)

Raymond Carver: “La casa de Chef”, “El padre”, “Mecánica popular”, “Vecinos” y “Velvedere”.

Cuatromano: “Carver, marca ®registrada”.

Piglia (30, abril de 2007)

Ricardo Piglia: “Las actas del juicio”, “La honda”, “La loca y el relato del crimen” y “Tesis sobre el cuento” (separata).

Cuatromano: “Ricardo Piglia: crítica y ficción”.

Intervención: Del cuello de la muñeca descuartizada brota una plasticola roja.

Gallardo (n° 31, mayo de 2007)

Sara Gallardo: *Eisejuaz* (fragmento).

Jorge Warley: “*Eisejuaz*, palabra, piedra y barro”.

Dictadura (n° 32, junio de 2007)

Martín Kohan: *Dos veces junio* (fragmento).

Luis Gusmán: *Ni muerto has perdido tu nombre* (fragmento).

Álvaro Abós: “Señores y señoras”.

Daniel Pellegrino: “Cuando ya nadie lo nombre”.

Alejandro Urioste: “1975/navidad”.

Nilda Redondo y Mabel Carassay: “La Dictadura en La Pampa. Registro periodístico del período 1975-1977” (separata).

Intervención: Incluye un señalador.

Saccomanno (n° 33, julio de 2007)

Guillermo Saccomanno: “Animales domésticos”, “Imaginaria”, *La lengua del malón* (fragmento) y *El buen dolor* (fragmento).

Cuatromano: “Saccomanno: taller de escritura”.

Intervención: En tapa, la dentadura del genocida está coloreada.

Homoerotismo (n° 34, agosto de 2007)

Manuel Puig: *El beso de la mujer araña* (fragmento).

Roberto Arlt: *El juguete rabioso* (fragmento).

Reina Roffé: *Monte de Venus* (fragmento).

Abelardo Castillo: “El marica”.

José Maristany: “La literatura sale del armario”.

Intervención: Rodeando la publicación, una faja con la leyenda “PELIGRO” que tapa la evidente obscenidad.

Coetzee (n° 35, septiembre de 2007)

John Maxwell Coetzee: *Desgracia* (fragmento), *Infancia* (fragmento), *Juventud* (fragmento) y *Esperando a los bárbaros* (fragmento).

Patricia Malone: “J. M. Coetzee: el discreto encanto de la ideología”.

Jamilis y Ocampo (n° 36, octubre de 2007)

Amalia Jamilis: “Un día diferente” y “Otro verano”.

Silvina Ocampo: “Las fotografías”, “La raza inextinguible” y “El vástago”.

Marta Urtasun: “Escrituras desangeladas”.

Intervención: Incluye dibujos originales de niños de jardín y un mínimo coloreado en la tapa.

Briante (n° 37, noviembre de 2007)

Miguel Briante: “Las hamacas voladoras”, “Todos los nombres de un nombre”, “Triángulo” y “Kincón” (fragmento).

Jorge Warley: “Miguel Briante en la orilla”.

Jelinek (n° 38, diciembre de 2007)

Elfriede Jelinek: *Deseo* (fragmento), *Los excluidos* (fragmento) y *La pianista* (fragmento).

Patricia Malone: “Peleando a la contra: Elfriede Jelinek”.

Intervención: Incluye un señalador pochoclero y un invisible para el cabello.

2008

Tierno (n° 39, marzo de 2008)

Alejandro Urioste: “Los viernes en que nos fuimos todos”.

Vence Numancia: “El arte no negocia”.

Silvio Tejada: “Arritmia ya”.

Daniel Pellegrino: “La madurez del peronismo será su derrota”.

Francisco Bompadre: “Censura previa”.

Cuatromano: “Esto no es una gorra”.

Arte: Virginia Enemark, Guadalupe Rojo y Cecilia Fernández

Intervención: Los ojos de Tierno están coloreados de un rojo furioso y su rostro, enmarcado con círculos y puntajes, invita a colgar la publicación y hacer tiro al blanco (con dardos, claro).

Barthes (n° 40, abril de 2008)

Roland Barthes: *Fragmentos de un discurso amoroso* (fragmento), *Lección inaugural* (fragmento), “La muerte del autor” (fragmento), *Diario íntimo* (fragmento), “Sapónidos y detergentes” y “Juguetes”.

Jorge Warley: “Roland Barthes, una lección de lectura”.

Intervención: La nota de contratapa está repartida.

Kennedy Toole (n° 41, mayo de 2008)

John Kennedy Toole: *La biblia de neón* (fragmento) y *La conjura de los necios* (fragmento).

Patricia Malone: “Lo que el viento dejó: Kennedy Toole y la conjura de los genios”.

Soriano (n° 42, junio de 2008)

Oswaldo Soriano: “Una lección de vida a puñetazos”, “José María Gatica: Un odio que no conviene olvidar”, “Álzaga” y “Las palabras del adiós”.

Huidobro (n° 43, julio de 2008)

Vicente Huidobro: *Altazor* (fragmento).

Cuatromano: “*Altazor*, un viaje en parachute”.

Cuentos breves (n° 44, agosto de 2008)

Juan Armando Epple: “Abecedario”.

Raúl Brasca: “Perplejidad”.

Adolfo Bioy Casares: “La salvación”.

Julio Ortega: “Lugar de autor”.

Jorge Luis Borges: “Diálogo sobre un diálogo”.

Marco Denevi: “Necrofilia”.

Pere Calders: “Historia castrense”.

James George Frost: “Un creyente”.

Luis Valenzuela: “Visión de reojo”.

Luis Mateo Diez: “La carta”.

Juan Sabia: “El que sigue”.

Manuel Campo Castro: “Jus primae noctis”.

Guillermo Cabrera Infante: “Canción cubana”.

Julio Cortázar: “Cortísimo metraje”.

Felisberto Hernández: “Sufragio”.

Mario Benedetti: “Lingüistas”.

Juan Carlos Pumilla: “Utopía”.

Walter Cazenave: “Otra versión”.

Damián Repetto: “Sin título”.

Cuatromano: “Cuentos cortitos así”.

Kafka (n° 45, septiembre de 2008)

Franz Kafka: “Desdicha”, “Ante la ley”, “Un médico rural” y *Carta al padre* (fragmento).

Cuatromano: “Citizen Kafka”.

Rojas (n° 46, octubre de 2008)

Gonzalo Rojas: “Contra la muerte”, “Rimbaud”, “Materia de testamento”, “Elegía”, “Qué se ama cuando se ama”, “Desocupado lector”, “La salvación”, “A unas muchachas que hacen eso en lo oscuro”, “Versículos”, “Cifrado en octubre”, “Perdí mi juventud” y “Por Vallejo”.

Eugenio Conchez: “¿Todavía lee a Ovidio al amanecer?”.

Arte: Griselda Carassay

Hernández (n° 47, noviembre de 2008)

Juan José Hernández: “El viajero”, “La viuda”, “Reinas” y *La ciudad de los sueños* (fragmento).

Cuatromano: “J.J. Hernández: una voz del interior”.

Arte: Rodrigo Pérez

Morisoli (n° 48, diciembre de 2008)

Edgar Morisoli: “La leyenda del jinete”, “Marie Carriere”, “Cementerios de los hachadores”, “Monte”, “Enseña del macá”, “El último”, “Gran salitral”, “La misma brisa” y “Bares”.

Dora Battiston: “Rota caligrafía” (separata).

Daniel Pellegrino: “Práctica poética y militancia pampeana” (separata).

Arte: Juan Pablo Morisoli y María del Carmen Pérez Sola

2009

Mariani (n° 49, marzo de 2009)

Roberto Mariani: “Balada de la oficina”, “Uno” y “La ficción”.

Cuatromano: “Mariani: trabajar cansa”.

Arte: Marcela Miranda

Intervención: Calado con la figura del logo de Alter, Ego.

Sasturain (n° 50, abril de 2009)

Juan Sasturain: “Versión de un relato de Hammett” y “Subjuntivo”.

Cuatromano: “Sasturain: perder es cuestión de método”.

Bombal (n° 51, mayo de 2009)

María Luisa Bombal: *La amortajada* (fragmento).

Cuatromano: “Las muertes de la Bombal”.

Arlt (n° 52, junio de 2009)

Roberto Arlt: “El placer de vagabundear”, “La tragedia del hombre que busca empleo”, “¡Atenti, nena, que el tiempo pasa!”, “Conversaciones de ladrones” y “El idioma de los argentinos”.

Cuatromano: “Arlt: el cronista rabioso”.

Pavese (n° 53, julio de 2009)

Cesare Pavese: “El vino triste (1°)”, “Verrá la morte e avrá i tuoi occhi”, “The casts will know”, “Celos (2°)”, “The night you slept”, “Manía de soledad”, “Pensamiento de Deola”, “Dos poemas a T.”, “Trabajar cansa (1°)” y “Last blues, to be read some day”.

Dora Battiston: “Pavese: región, mito y poesía”.

Juan Luis Panero: “A la mañana siguiente Cesare Pavese no pidió el desayuno”.

Kordon (n° 54, agosto de 2009)

Bernardo Kordon: *Kid Ñandubay* (fragmento) y *Toribio Torres, alias "Gardelito"* (fragmento).

Cuatromano: "Kordon, un horizonte de cemento".

Wilcock (n° 55, septiembre de 2009)

Juan Rodolfo Wilcock: "Platos voladores", "El compañero", "El vagabundo", "La herida", "La estatua", "Los pobres" y "Alfred Attendu".

Cuatromano: "Los raros de Wilcock".

Diarios íntimos (n° 56, octubre de 2009)

Virginia Woolf: *Diario de una escritora* (fragmento).

Robert Musil: "Cuaderno 4" (fragmento) y "Cuaderno 5" (fragmento) de los *Diarios*.

Witold Gombrowicz: *Diario argentino* (fragmento).

Ernest Jünger: *Radiaciones. Diario de la Segunda Guerra Mundial* (fragmento).

Cuatromano: "Escrituras íntimas".

Intervención: Presenta un agujero y una cinta para cerrarlo.

Manifiestos (n° 57, noviembre de 2009)

Filippo Tommaso Marinetti: "1° Manifiesto del Futurismo".

Tristan Tzara: "Manifiesto DADA".

Oliverio Girondo: "Manifiesto de Martín Fierro".

César Vallejo: "Contra el secreto profesional".

Nicolás Rosa y María Teresa Gramuglio: "Tucumán arde".

Jorge Warley: "No hay lugar para los tibios".

Intervención: La publicación no está doblada sino enrollada y sujeta con una cinta.

Bustos Domecq (n° 58, diciembre de 2009)

Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares: “Un pincel nuestro: Tafas”, “Ecllosiona un arte” y “Una tarde con Ramón Bonavena”.

Cuatromano: “Crónica de una burla anunciada”.

Intervención: La foto de la Gioconda tiene pintados unos bigotes a lo Duchamp.

2010

Chandler (n° 59, marzo de 2010)

Raymond Chandler: “Notas sobre la novela policial” (fragmento) y *El largo adiós* (fragmento).

Daniel Link: “Historia particular de la infamia”.

Intervención: La brasa del cigarrillo en el dibujo de tapa está coloreada.

Saer (n° 60, abril de 2010)

Juan José Saer: “Un caso de ignorancia”, “Discusión sobre el término zona”, “Biografía anónima”, “Nochero” y *El limonero real* (fragmento).

Daniel Pellegrino: “Objetivamente, un santafecino”.

Bicentenario (n° 61, mayo de 2010)

Martín Caparrós: “La edad de merecer”.

Juan Carlos Pumilla: “Bicentenario. VICTORIA DEL BILLIKEN”.

Alejandro Urioste: “La vigilia de la razón”.

Nilda Susana Redondo: “Peñaloza y la Doctrina de la Seguridad Nacional”.

Julio Cortázar: “La patria”.

Fútbol (n° 62, junio de 2010)

Roberto Fontanarrosa: “Memorias de un wing izquierdo”.

Humberto Costantini: “Insai derecho” (fragmento).

Alejandro Dolina: “Apuntes del fútbol en Flores” (fragmento).

J. L. Borges y A. Bioy Casares: “Esse est percipi”.

Cuatromano: “Que no se manche”.

Intervención: Incluye una “figurita” del Mundial para pegar en la contratapa.

Lemebel (n° 63, julio de 2010)

Pedro Lemebel: “Crónicas de Nueva York (El Bar Stonewall)”, “Manifiesto (Hablo por mi diferencia)”, “Su ronca risa loca (El dulce engaño del travestismo prostibular)”, “La muerte de Madonna” (fragmento) y “Los mil nombres de María Camaleón” (fragmento).

Marta Urtasun: “Crónicas del sidario de Pedro Lemebel”.

Bruto (n° 64, agosto de 2010)

César Bruto: “Lo que pasó con mi nacimiento”, “Edipo. El inventor del complejo de...”, “Explicaciones de una señora que se escapa con otro”, “Entrevista imposible” (fragmento), “Acabar con el trabajo y fomentar el osio” (fragmento) y “Quinse decálogos para el gobernante” (fragmento).

Jorge Warley: “Un cacho de cultura en bruto”.

Sonetos (n° 65, septiembre de 2010)

Petrarca: “Soneto a Laura”.

Garcilaso de la Vega: “Soneto XXIII”.

Góngora: “A un sueño”.

Lope de Vega: “61”.

Quevedo: “Es yelo abrasador, es fuego helado”.

Sor Juana Inés de la Cruz: “Este, que ves, engaño colorido”.

Baudelaire: “A una que pasa”.

Almafuerte: “Piu avanti!”.

Alfonsina Storni: “Duerme tranquilo”.

Pablo de Rokha: “Autorretrato de adolescencia”.

Jorge Luis Borges: “Buenos Aires”.

Octavio Paz: “El mar, el mar y tú, plural espejo...”.

Daniel Giribaldi: “El artesano”.

Teresa Girbal: “Isla de tierra”.

Severo Sarduy: “Aunque ungieste el umbral...”.

José Emilio Pacheco: “Presencia”.

Rodolfo Enrique Fogwill: “Versión (de *Sentimiento de sí*)”.

Joaquín Sabina: “Puntos suspensivos”.

J. C. Bustriazo Ortiz: “Cuadragésima séptima palabra”.

Marisa Elizalde: “De cuartetos y tercetos”.

Parra (66, octubre de 2010)

Nicanor Parra: “Mariposa”, “Tres poesías”, “Test”, “Advertencia”, “Yo pecador”, “Declaración de principios”, “Mujeres”, “Padre nuestro”, “Vida de perros”, “Soliloquio del individuo” y “Manifiesto”.

Diana Moro: “Nicanor Parra: ‘ángel y bestia’, poeta y ciruja. La dialéctica de la expresividad negativa”.

Capote (n° 67, noviembre de 2010)

Truman Capote: “Vueltas nocturnas” (fragmento) y “Prefacio” a *Música para camaleones* (fragmento).

Cuatromano: “Truman Capote: miradas atendidas”.

Battiston (n° 68, diciembre de 2010)

Dora Battiston: “Cine Rodi”, “Las historias”, “Un regreso”, “Espejismos”, “Para nombrarlos”, “Clausura”, “Sepia”, “Letras”, “Siesta”, “Imágenes”, “Guía de campaña”, “Primavera lluviosa”, “Septiembre”, “Ausencia”, “Domingo” y “Un retrato, hacia 1920”.

Marcelo Cordero: “La poesía de Dora Battiston”.

Arte: Dini Calderón

Intervención: En el grabado de tapa se colorearon diferentes motivos.

Autores

Dora Battiston es poeta, docente e investigadora universitaria. Publicó numerosos artículos académicos y traducciones. Durante años, tuvo a su cargo la cátedra dedicada a la literatura pampeana en la Universidad Nacional de La Pampa (UNLPam). Publicó los libros de poesía *Imágenes* (1987, 2015) y *Relativa sombra* (2018) y dirigió el equipo editor de *Los condenados de este mundo* (2011), que reunió parte de la narrativa de Juan José Sena.

Eugenio Conchez es escritor y docente universitario. Publicó el libro de poemas *Los salmos apócrifos* (2006) y colaboró en las ediciones de *Ulises* y *Finnegans Wake*, de James Joyce, publicadas por Cuenco de Plata y participó en la edición de *Los condenados de este mundo* (2011), de Juan José Sena.

Marcelo Cordero es escritor y docente de literatura en el nivel medio. Fundó el Grupo del Arenal y fue el primer director de Editorial Voces, de la Cooperativa Popular de Electricidad. Participó en diferentes antologías, entre ellas *Umbral*, publicada en 1982 por el Grupo Joven Poesía de La Pampa II.

Mariza Elizalde es docente e investigadora universitaria. Tiene a su cargo la cátedra de Literatura Española y ha publicado artículos y colaboraciones en libros académicos, entre ellos *Travesías literarias. Itinerarios de lectura, teoría y crítica* (2009).

María Virginia González es docente universitaria y en el nivel medio. Se especializó en el área de la Literatura Hispanoamericana. Participó de los libros *Memorias del silencio: literaturas en el Caribe y Centroamérica* (2010) y *Con los ojos abiertos* (2022), sobre la obra de Hortensia Maggi.

Patricia Malone es docente de literatura en colegios secundarios. Participó en proyectos de investigación en la universidad y colaboró con reseñas literarias y culturales en medios periodísticos. Además, coordinó la edición de *Los hombres mueren y no son felices* (2015), segundo tomo que reúne la narrativa de Juan José Sena.

José Maristany es docente universitario. Dirigió numerosos proyectos de investigación y se especializó en literatura argentina y los estudios *queer*. En 2010 editó *Aquí no podemos hacerlo. Moral sexual y figuración literaria en la narrativa argentina (1960-1976)* y en 2019 *Desde el armario. Género y disidencia sexual en la literatura argentina*.

Diana Moro es docente e investigadora universitaria. Se especializó en literatura hispanoamericana y didáctica de la literatura. Publicó, entre otros libros, *Sergio Ramírez, Rubén Darío y la literatura nicaragüense* (2015) y coordinó la edición de *Umbrales para el diálogo. Lengua y literatura en la escuela secundaria* (2017).

Oscar Nocetti es un referente del cooperativismo en nuestra provincia. Docente universitario, durante años tuvo a su cargo las cátedras de Filosofía e Historia del Arte. Publicó, junto a Lucio Mir, *La disputa por la tierra* (1997) y *Geopolítica y relaciones económicas hispano-lusitanas* (2009).

Daniel Pellegrino es escritor y docente universitario. Además de artículos académicos y libros académicos, tiene publicados *Cuentos de la vida ciega* (2000) y la nouvelle *Un viejo perdido* (2005).

Juan Carlos Pumilla es escritor, periodista y referente de la lucha por los Derechos Humanos en La Pampa. Publicó, entre otros libros, *El ciudadano* (1992), *Cuento con vos* (1996) y *¡Ay Masallé!* (1996, 2000).

Nilda Redondo es escritora, docente universitaria, investigadora y directora en el nivel medio. Es una de las fundadoras de la Cátedra Libre Ernesto Che Guevara (UNLPam) y publicó *Poemas de amor y rebeldía* (1994) y libros sobre la obra de Walsh, Gelman, Urondo, Cortázar, Conti y otros importante narradores y poetas argentinos.

Mariana Roseró es actriz, docente en colegios secundarios y participó en proyectos de investigación universitaria. Colaboró en la Cátedra Libre Ernesto Che Guevara y formó parte del equipo que editó el segundo tomo que reúne la narrativa de Juan José Sena, *Los hombres mueren y no son felices* (2015).

Alejandro Urioste es fotógrafo. Fundó y coordina, desde 1998, la Cátedra Libre Ernesto Che Guevara. Participó en los libros *El Che y otras rebeldías I* (2013) y *II* (2014), antologías que incluyen trabajos difundidos en ese espacio del pensamiento.

Marta Urtasun es docente universitaria y escritora. Publicó *La crónica periodística* (2004), *Travesías literarias. Itinerarios de lectura, teoría y crítica* (2009) y *Umbrales para el diálogo. Lengua y literatura en la escuela secundaria* (2017).

Jorge Warley es poeta, periodista cultural y docente universitario. Se especializó en el área de la semiótica y la teoría literaria. Además de varios poemarios, tiene una extensa obra ensayística y académica publicada.

La Pampa Edita es la editorial institucional de la Secretaría de Cultura provincial. El libro *Otros egos*, de Nicolás Bompadre y Damián Repetto, forma parte de la Colección FEP y ha sido seleccionado en el género Ensayo, en el marco de la convocatoria del Fondo Editorial Pampeano 2022.

El jurado expresó: “Se resalta el valor del libro *Otros egos* (antología colectiva), ya que está conformado por una polifonía de voces que abordan por medio de diferentes artículos la lectura de la literatura pampeana y universal”.


La Pampa Edita
NATURALEZA & CULTURA

Colección Fondo Editorial Pampeano 2023

Cultura
SECRETARÍA  **LA PAMPA**
Gobierno en Acción

