

VIII ARGENTINO DE

LITERA
TURA

VIII Argentino de Literatura / Enrique M. Butti ... [et al.];
coordinación general de Ivana Tosti; editado por Daniela Fumis;
Julia Ruiz. -1a ed. - Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral, 2015.
Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga y online
ISBN 978-987-692-072-8

1. Literatura Argentina. 2. Crítica Literaria. 3. Poesía Argentina.
I. Butti, Enrique M. II. Tosti, Ivana, coord. III. Fumis, Daniela,
ed. IV. Ruiz, Julia, ed.
CDD A860

© Juan Ignacio Boido, Enrique Butti, Matías Capelli, Marcelo Díaz, Leonora Djament,
Daniela Fumis, Martín Gambarotta, Alberto Giordano, Santiago Loza, Juan Martini,
David Oubiña, Marcelo Panozzo, Martín Prieto, Julia Ruiz, Hugo Salas,
Oscar Taborda, Hebe Uhart, María Celia Vázquez,

© Universidad Nacional del Litoral, 2015

Coordinación general: *Ivana Tosti*
Edición al cuidado de: *Daniela Fumis y Julia Ruiz*

Autoridades

Rector
Albor Cantard

Decano Facultad Humanidades y Ciencias
Claudio Lizárraga

Secretario de Cultura
Luis Novara

Equipo organizador
Analía Gerbaudo, Germán Prósperi, Paulo Ricci, Ivana Tosti

Índice

- Sobre la presente edición
Daniela Fumis / Julia Ruiz

- **1.** Ad Libitum
Enrique Butti

- **2.** Edición: El libro por-venir
Leonora Djament / Oscar Taborda / Marcelo Panozzo / Juan Ignacio Boido

- **3.** Cine y literatura: los lugares de la ficción
Santiago Loza / David Oubiña / Hugo Salas

- **4.** Preguntas sobre el presente de la crítica
Alberto Giordano / María Celia Vázquez

- **5.** Mirar, escuchar, componer: la percepción y sus apuestas en la poesía argentina
Marcelo Díaz / Martín Gambarotta / Martín Prieto

- **6.** Voces y recorridos de la narrativa argentina
Hebe Uhart / Matías Capelli / Juan Martini



Sobre la presente edición VIII Argentino de Literatura en Santa Fe

DANIELA FUMIS

Universidad Nacional del Litoral - CONICET

JULIA RUIZ

Universidad Nacional del Litoral

El año 2012 es un año de celebraciones para nuestra comunidad universitaria: la Facultad de Humanidades y Ciencias festeja su cuarto de siglo; se crea el Centro de Investigaciones Teórico-Literarias (CEDINTEL) y en el ámbito cultural, la 10° Bienal de Arte Joven de nuestra Universidad cumple sus veinte años. Año de ciclos, de números redondos, de iniciativas y consolidaciones, el 2012 trae la certeza de un crecimiento continuo.

El VIII Argentino de Literatura no es la excepción. Es una oportunidad de encuentro que se sostiene en el tiempo; un ciclo que sabe re-versionarse y reinventarse cada vez. Así, estableciendo una continuidad en términos de apuestas y compromisos, en la presente edición vuelve a la escena de apertura Enrique Butti, el escritor santafesino, luego de ocho años de su participación en la primera edición.

Se mantienen las mesas tradicionales de poesía y narrativa, y se innova en la apertura al diálogo con otros espacios estéticos cercanos a la literatura: el cine y las editoriales dicen presente.

Las conversaciones y los intercambios que han tenido lugar en este VIII Argentino de Literatura son la prueba palpable de que aún con el paso del tiempo, las expectativas y las afectividades que nos movilizan siguen en crecimiento y nos sostienen siempre en tránsito hacia lugares en los que la potencialidad de la palabra sigue revelándose como convicción de nuestra comunidad.

Aclaraciones pertinentes

Con relación a la mesa «Voces y recorridos de la narrativa argentina» conformada por Matías Capelli, Juan Martini y Hebe Uhart, el cuento leído por Matías Capelli, titulado «Un país neutral» forma parte de la antología *La ciudad contada. Buenos Aires en la mirada de la nueva narrativa hispanoamericana*,



publicada por el Ministerio de Cultura de la Ciudad de Buenos Aires, en 2012. En tanto, Juan Martini compartió la lectura del capítulo cuatro del tercer libro de su novela *Cine*, publicada por Eterna Cadencia. Dado que no se reproducirán escritos los textos leídos por Capelli y Martini, decidimos incluir el debate posterior a las exposiciones, en la medida en que resulta un aporte interesante en términos de reflexiones de los autores sobre sus propios textos.



Ad libitum

ENRIQUE BUTTI

Buenas tardes:

Nuestra vida en Farés

de Yannis Ritsos. Versión de Dimitri Papageorgiou

*Muy supersticiosos nos hemos vuelto después de tantos fracasos
–prestamos atención a las sombras de los pájaros y de las hojas,
escuchamos sonidos nunca oídos, caminamos marcha atrás,
entramos, tarde, al anochecer, en el templo, en puntas de pie,
quemamos incienso en el brasero, echamos aceite en las lámparas,
depositamos en el altar nuestra moneda de cobre,
nos acercamos al oído de Zeus, le preguntamos con un susurro:
«¿Cuándo?» «¿Cómo?» «¿Con qué?» Y en seguida, después
nos tapamos bien los oídos, salimos.
Cuando llegamos a las puertas del mercado
destapamos de repente nuestros oídos–
la primera palabra que nos llega es la respuesta
que nos envía Zeus. Nunca esa palabra coincide con
aquella que deseábamos que fuera –puede que no las oyéramos bien.
Y de nuevo comenzamos el mismo aburrido proceso–
el templo, el incienso, la moneda y el mercado, hasta el momento
en que se cierran las tiendas, se apagan los candiles,
y nosotros, en la calle, solos, andando de muro en muro,
examinando aquella palabra letra por letra, poniendo al revés
las sílabas, sin que nunca lleguemos a la conclusión de lo que deseamos que sea.
Así, pues, gastamos nuestra vida ahora en Farés
entre el desierto mercado y el oráculo de malos augurios.*



Bueno, este poema me salvó de la desgracia de haber aceptado estar en esta charla sin saber qué decir. Miserable incrédulo, sin Zeus ni santos del cielo, fui a mi antro de devoción que es la cocina; devoré, pedí qué, cómo, con qué, me tapé los ojos, fui tambaleando hasta la biblioteca, di unas vueltas para marearme, juré no ser como en el poema de Ritsos sino cumplir absolutamente con lo que mi dedo señalara. Extendí el brazo y el índice, llegué hasta tocar el lomo de un libro, me arranqué la venda de los ojos. Lo que señalaba mi dedo sería el tema al que ustedes hoy estarían, están sometidos.

El dedo señalaba una novela en el estante de las novelitas policiales. Me alegré. Supe enseguida que tendría algo para decir. Por empezar recordar la recopilación de citas en mis lecturas de policiales, apuntando los chistes o sentencias, a propósito de lo que decía Hitchcock, que el muro que separa el humorismo del miedo es sutil como una pared de vidrio, y que por eso es fácil que se confundan y fundan. En general son citas preferentemente de la novela negra, similares a la cínica declaración en la apertura de una sociedad forense, la Forensic Science Society. Simplemente el señor que abrió la sesión dijo: «No podemos prometerles más que saliva, sangre y esperma».

Similar a la declaración del Dr. Alan Usher, que repetía un remanido chiste, pero que en su boca tomaba otro cariz, si consideramos que era un docente y morguero que computaba haber practicado 16.000 autopsias. Decía: «¿Qué otra cosa es la vida si no una enfermedad transmitida por vía sexual?».

Bueno, ya entramos en materia. Mi dedo índice, de todos modos señalaba un libro específico en el estante de los policiales. Nada mal. En ese libro está encerrado un cuento extraordinario. Ese cuento no tiene título, porque aparece en medio de una novela, y no tiene nada que ver con ella, tanto que las tres versiones cinematográficas que se hicieron de esta novela ignoran olímpicamente al cuento. Está en el capítulo VII titulado «En el aire», y la novela es el clásico *El halcón maltés* de Dashiell Hammett.

El halcón maltés cuenta una historia muy complicada, una complicación que está dada por los personajes, quienes no hacen más que mentir, desdeirse, acusarse mutuamente, ocultar. En un momento determinado de la novela, el personaje principal, el detective Sam Spade, y la rubia fatal del caso, una tal Brigid O'Shaughnessy, van al departamento del detective para esperar una importante llamada telefónica. Entran al departamento, un dormitorio que se convierte en saloncito cuando la cama está levantada, puntualiza Hammett, para hacernos conocer a través de un solo detalle la situación económica y la vida de solterón que



lleva su habitante. Sam Spade toma el abrigo de la rubia y la invita a sentarse en un sillón. Tienen que esperar esa llamada, y entonces leemos que el detective, sin ningún preámbulo, sin dar ninguna explicación, le empieza a contar a Brigid una historia que había ocurrido años atrás en el Noroeste.

Escribe Hammett que Spade hablaba sin énfasis y sin pausa, aunque de vez en cuando repetía una frase modificándola ligeramente, como si tuviera gran importancia que cada detalle quedara relatado exactamente tal y cómo ocurrió. Al principio, Brigid estuvo escuchándolo sin especial atención, evidentemente más sorprendida de que Spade le estuviera contando aquello que interesada en lo que narraba, y sintiendo más curiosidad por los motivos que tuviera Spade en contar el relato que por la propia historia (como probablemente les suceda a ustedes, ¿no? Ustedes, pues, son Brigid).

Esta introducción es interesante. Tiene esa función de hacernos perdonar, de justificar la estricta buena literatura que el texto nos propinará, algo similar a esa muletilla que usaba Borges, cuando el narrador va a referir una historia que alguien le contó, pero antes acota algo así como: «Algunos énfasis de tipo retórico y algunas frases largas me hicieron sospechar que no era la primera vez que la refería». Y ya podemos adivinar que esos énfasis y frases largas fueron precisamente el fruto de los desvelos y el principal orgullo del autor.

Así empieza este cuento, que sólo tendrá una breve interrupción en el momento en que se produce la esperada comunicación telefónica.

Un hombre llamado Flitcraft había salido un día de su oficina de bienes raíces en Tacoma para ir a almorzar y desapareció. Media hora antes había concertado una cita para jugar al golf a las cuatro de la tarde. No volverían a verlo ni su esposa con quien llevaba aparentemente una excelente relación, ni sus dos pequeños hijos.

Sigue contando Sam Spade que los asuntos económicos de ese hombre, Flitcraft, estaban en orden, que no había sacado dinero del banco en esos días, que su conducta en los meses precedentes no justificaban la menor sospecha de vicios secretos o de la existencia de otra mujer en su vida. Era dueño de una casa en un suburbio de Tacoma, de un buen flamante automóvil y de los demás accesorios que integran una próspera vida americana.

«—Se fue así —dijo Spade—, como un puño cuando uno abre la mano».

Cinco años después del hecho, Spade estaba trabajando en una agencia de detectives y viene a consultarlo la Sra. Flitcraft, la mujer del desaparecido. Le habían asegurado haber visto a alguien idéntico a su marido en Spokane. Sam Spade viaja a esa ciudad y se encuentra con Flitcraft en carne y hueso. Hacía dos años que vivía en Spokane bajo otro nombre, se había casado, tenía un hijito, dirigía



una próspera compraventa de automóviles, por la tarde después de las cuatro jugaba al golf. No sentía remordimientos por lo que había hecho.

Bueno, dice Sam Spade, me contó todo y yo le comprendí perfectamente. La que no lo entendió para nada fue su primera esposa; decía que toda la historia era tonta. De todos modos, ella no quería ningún escándalo y después de la mala jugada que él le había hecho ya no quería vivir a su lado, y así se divorciaron en silencio y todo el mundo quedó contento.

¿Qué había pasado? Aquel día crucial Flitcraft se dirigía a almorzar y al pasar delante de un edificio que estaban demoliendo, una viga se desprendió a ocho o diez pisos de altura y cayó en la vereda junto a él.

La viga le pasó rozando, pero no lo tocó, aunque arrancó un trozo de baldosa que fue a herirlo en la mejilla. Sólo le levantó un pedacito de piel, pero aún conservaba la cicatriz cuando lo vi. Mientras conversábamos, se la frotaba con un dedo..., bueno, con mucho afecto. Como es natural, se quedó rígido de miedo, según dijo, pero en realidad más sobresaltado que asustado. Sintió como si alguien hubiera alzado la tapa que cubre la vida, permitiéndole ver su mecanismo.

Spade cuenta lo que le había sucedido a Flitcraft, se detiene sobre esa observación magistral de la cicatriz que el hombre se acaricia con afecto, y después continúa dando las explicaciones psicológicas y sociológicas del caso: Flitcraft había sido hasta ese momento un buen ciudadano, un buen esposo y un buen padre de familia, simplemente porque así se sentía en consonancia con su ambiente y con su educación y con la vida pulcra y ordenada que lo rodeaba. Pero ahora resulta que una viga caída por error o casualidad venía a demostrarle lo ficticio de ese mundo organizado y responsable. El buen ciudadano, esposo y padre podía ser borrado de repente merced a una viga caída del cielo. «Comprendió entonces que los hombres morían por azar y vivían sólo mientras la ciega casualidad los respetaba».

No fue la injusticia de esta revelación lo que lo conmocionó, continúa explicando Spade. Lo que inquietó a Flitcraft fue descubrir que la prolija vida que se había construido marchaba no en armonía sino en desacuerdo con la verdadera existencia. Había apenas caminado veinte pasos cuando ya estaba decidido a renunciar a la vida que había llevado hasta entonces, porque entendió que sólo volvería a conseguir la paz si se adecuaba a la nueva verdad que había vislumbrado. Cuando terminó su almuerzo estaba listo para emprender su nuevo destino.



Su vida por el azar de una viga caída; él cambiaría su vida por el azar de una mera huida. Amaba a su familia, dijo, de la manera corriente con que se ama a la propia familia, pero consideró que la dejaba con suficientes recursos económicos y también reputó que ese amor por su mujer y sus hijos 'no pertenecía al género de los que harían penosa su ausencia.

De manera que esa misma tarde parte y se aleja, y durante dos años vagabundea por distintos lugares del país. Finalmente se establece en Spokane, se pertrecha de un buen trabajo, una buena casa, un buen auto. Juega al golf a las cuatro de la tarde y se casa con una mujer que aunque distinta físicamente de la primera, compartía con ella más semejanzas que diferencias, «esa clase de mujeres que juegan bien al bridge y que se enloquecen por una nueva receta de ensalada».

Bueno, y ahora el extraordinario párrafo final, siempre en la voz de Spade:

No sentía remordimientos por lo que había hecho. Le parecía bastante razonable. No creo que haya comprendido siquiera que había vuelto a atarse al mismo mecanismo del que había saltado en Tacoma. Pero ésta es la parte del asunto que siempre me gustó más. Se adaptó al hecho de que las vigas caían, y cuando dejaron de caer, se adaptó al hecho de que ya no cayeran.

Este tema del hombre que abandona su casa, un padre de familia ejemplar que un día sin aparente razón deja su casa es el tema de por lo menos otros dos cuentos magistrales, uno el cuento preferido de Borges, «Wakefield», de Nathaniel Hawthorne, y el otro; «La tercera orilla del río», de João Guimarães Rosa. El tema, que también está en la base de una saga novelística de John Updike (Paul Auster también arruina el cuento de Hammett en su *La noche del oráculo*) constituye uno de los pocos mitos modernos que ha producido la literatura de nuestro tiempo. Alguien ha sostenido que Drácula sería el único mito inventado por la literatura de los últimos siglos, pero en verdad Esquilo ya habla de una bestia bebedora de sangre, la literatura grecolatina está llena de seres mitológicos como Lamia o las estrigas, y también aparecen chupadores de sangre en la antigua literatura del Oriente. Pero esto no importa demasiado; quizás sólo después de mucho tiempo se pueda individualizar los mitos que caracterizaron a una época. Lo que importa es que en las antiguas sagas y odiseas siempre hay un móvil explícito para que un hombre deje su casa, como aquellos pescadores que abandonan sus redes y su familia para seguir a un hombre que predica, hace milagros y está destinado a morir en una cruz.



En el cuento de Hawthorne, la acción transcurre en Londres y que resulte creíble que un hombre pueda pasar desapercibido durante veinte años viviendo a la vuelta de su casa, es otro dato esencial de la modernidad del relato. Estamos a principios del siglo XIX, pero esa Londres ya prefigura la vida anónima y solitaria de las grandes metrópolis contemporáneas. Hay un episodio emocionante que también tiene que ver con esta modernidad del relato. Sucede cuando ya hace diez años que Wakefield vive en una guarida a la vuelta de su casa; en el tumulto de una calle londinense, escribe Hawthorne, distinguimos a un hombre, próximo a la vejez, cuyo aspecto lleva el signo de un destino poco común... Después miremos en dirección opuesta, por donde una robusta matrona, con el aire de una resignada viudez, se dirige con el libro de misa en la mano hacia la iglesia. «En el instante en que el hombre enjuto y la mujer robusta se cruzan, hay una ligera obstrucción que los pone directamente en contacto. Sus manos se tocan; la multitud empuja el pecho de la mujer contra el brazo del hombre. Se detienen, frente a frente, mirándose a los ojos. ¡Así, después de diez años de separación, Wakefield encuentra a su mujer!». Pero la multitud reinicia su marcha y los separa. La viuda sigue hasta la iglesia, pero al llegar al portal se detiene y se vuelve. Pero nada, ya sólo puede ver la marejada del gentío. Wakefield, entre tanto, corre, se encierra en su cueva, se echa sobre la cama, se grita: «¡Wakefield, Wakefield! ¡Estás loco!».

Bueno, y un día, después de veinte años, sale a dar su habitual paseíto frente a su casa. Se larga un chaparrón y Wakefield no reprime el impulso de ir hacia esa puerta que no abre desde hace tanto tiempo.

El autor–narrador interviene para recordarle que ha elegido ser un espectro: «¡Detente, Wakefield! ¿Quieres volver al único hogar que te queda? Entonces ¡entra en la tumba!».

Y ahora el gran final:

No seguiremos a nuestro amigo después que ha franqueado el umbral. Nos ha dejado muchos temas de meditación, alguno de los cuales prestarán su sabiduría a una moral. En el desorden aparente de nuestro misterioso mundo, cada hombre está ajustado a un sistema con tan exquisito rigor –y los sistemas entre sí, y todos a todo– que el individuo que se desvía un solo momento, corre el terrible albur de perder para siempre su lugar. Corre el albur de ser, como Wakefield, el Paria del Universo.

(Adolfo Bioy Casares en su diario, bajo el título, precisamente, de «Wakefield» recoge algunos curiosos casos de hombres que dejan su hogar intempestivamente. Entre ellos el caso de alguien que, siguiendo a una muchacha, se fue de la casa. Dos



años después, una noche, a la hora de comer, volvió. Entregó a su mujer un envoltorio: «—Traje esto —dijo—. Era una pizza»).

Y después está ese cuento extraordinario, con un título también insuperable, «La tercera orilla del río». João Guimarães Rosa supo recrear, o mejor dicho inventar, un habla popular. En su novela *Gran Sertón: Veredas* reinventa la voz de los pobres cangaceiros, los habitantes del Nordeste brasileño, permitiéndoles reflexionar con su idiolecto en los temas más misteriosos y difíciles de la metafísica. (Está ese chiste sobre Guimarães Rosa y sus paisanos filósofos que repetía Néstor Sánchez: Guimarães hace hablar a sus cangaceiros como si hubieran estudiado en la Sorbonne).

Este fenómeno estético suele prestarse a un repetido malentendido: el aparente registro documental de determinado habla que presentan Juan Rulfo o Manuel Puig o Guimarães Rosa, no es documental, no es el resultado de una operación magnetofónica. Es un lenguaje verosímil y expresivo porque resuena vivo y visceral y convincente, pero en verdad es tan elaborado como un epigrama de Marcial o un soneto de Góngora. Más elaborado, incluso, porque su manifiesta linealidad es otra vuelta de tuerca ejercitada sobre el lenguaje. Consecuentemente, también en «La tercera orilla del río» lo que importa en primera instancia es la voz que nos habla. La voz es la del personaje principal del cuento, el hijo del hombre que se va de su casa.

La familia vive a orillas del ancho río. El padre parte en la canoa.

¿Adónde va? A estarse, a quedarse siempre en medio del río.

Nuestro padre no volvió. No iba a ninguna parte. Sólo ejercitaba la invención de permanecer en aquellos espacios del río, de medio a medio, siempre en la canoa, para no salir de ella nunca más. Lo extraño de esa verdad espantó a la gente. Aquello que no había, acontecía. Los parientes, vecinos y conocidos nuestros, se reunieron, y juntos se aconsejaron.

Nuestra madre, avergonzada, se portó con mucha cordura, por eso todos atribuyeron a nuestro padre el motivo del que no querían hablar: locura. Unos consideraban que podría tratarse del cumplimiento de alguna promesa o que, nuestro padre, tal vez, por escrúpulo de alguna enfermedad, como ser la lepra, desertaba para otra suerte de vida, cerca y lejos de su familia.

Sólo cursaba el río, solitario, sin bajar nunca de la canoa, como después el «Aballay» de Di Benedetto no bajará de su caballo. El narrador, el hijo, se encarga



de acercarle víveres y ropa a la orilla; después entenderá que la madre lo sabía y colaboraba en dejar a mano lo que sirviera. Y pasó el tiempo. La hermana se casó y se mudó, y también la madre se fue a la ciudad. Y queda solo el narrador, que ya se ha hecho hombre, y un día se decide. Llama:

–Padre, usted está viejo, ya cumplió la suyo... Ahora, usted viene, no precisa más... Usted viene, y yo, ahora mismo, cuando quiera, los dos de acuerdo, ¡yo tomo su lugar, el de usted, en la canoa...!.

Y el padre por primera vez alza un brazo en signo de respuesta, y empieza a acercarse.

Y ahora el extraordinario párrafo final. El padre se acerca en su canoa y entonces:

Con pavor, erizados los cabellos, corrí, huí, me arranqué de ahí en un proceder desatinado. Porque me pareció que él venía: de la parte del más allá. Y estoy pidiendo, pidiendo, pidiendo un perdón. Soy el que no fue, el que va a callar. Sé que ahora es tarde, y temo concluir mi vida en la mezquindad del mundo. Pero entonces, al menos, que, en el capítulo de la muerte, me agarren y me depositen también en una simple canoa, en esa agua, que no cesa, de extendidas orillas: y, yo, río abajo, río afuera, río adentro –el río.

El policial es emblemático de un tipo de narración que se cuenta a sí misma, que da testimonio de los accidentes en la construcción de su anécdota o de las dudas y posibilidades de las elecciones formales que ha sufrido en el camino.

Así, en el cuento de Hammett se nos enumeran las razones que debemos descartar en el comportamiento de Flitcraft. Se nos dice: este hombre ha desaparecido, pero no porque sus asuntos económicos evidencien dificultades, y por ende, acá tenemos muchas historias sobre un jefe de familia ejemplar que ha cometido un error, o ha sido víctima de los fraudes de su socio, o ha realizado un defalco, y el lector al descartar estas posibilidades de historias debe también descartar que el hombre ha huido a otro país, se ha suicidado, está escondido en el sótano de su propia casa, etc., etc.).

Se nos dice después que no había sacado dinero del Banco en los últimos días (y aquí tenemos por ende que descartar historias sobre la huida de un mediocre que ha decidido de golpe esfumarse para darse la gran vida, y que la encontró con



creces, o no, seguramente terminó despilfarrando lo que llevaba y perdido en una isla de la Malasia como esa escoria humana de los cuentos de Conrad, etc).

Se nos dice que había heredado una buena suma de su padre (lo cual nos hace descartar la idea que se ha fugado con los bienes que aportó su mujer porque la odia, etc. etc.).

Se nos dice que en los meses precedentes no existían vestigios que justifiquen la menor sospecha de vicios secretos (y acá debemos ver y rechazar la idea de un Flitcraft violador, pedófilo, descuartizador, etc, de un fugitivo de la ley que etc. etc.).

Se nos dice que nada indicaba la existencia de otra mujer en su vida (el amor y el sexo, desde luego, con todas sus posibles variables románticas o sórdidas, caídas, traiciones, abandonos).

El policial, incluso el policial negro que relega la intriga a un segundo plano, va sembrando la narración de pistas, algunas verdaderas y otras falsas, y son cada una de ellas historias que anticipan o astutamente desvían la resolución, que desde luego será más eficaz cuanto más insinuada y a la vez inesperada sea, y verosímil en base a tales pistas. Y frente a cada una de esas pistas el lector ha sido obligado a recorrer y descartar otras historias posibles.

En el cuento de Guimarães Rosa, que no es un cuento policial, sin embargo el recurso de sembrar la anécdota de historias indicadas y descartadas permanece. Por la boca del pueblo, de los vecinos, se nos dice (y como son chismes, al mismo tiempo se los desestima como ciertos) de que el padre se ha ido a vivir en su canoa en medio del río por una enfermedad incurable y contagiosa, por una promesa, por locura, etc. etc.)

En «Wakefield», en cambio, en consonancia con la cosmografía puritana de Hawthorne hay una crónica bien delimitada. De los tres relatos que vimos es el más íntimo, ya que seguimos al personaje con una cámara siempre fija sobre él. y esta línea fija del relato lleva directo a la moraleja espléndida del párrafo final que leímos. Allí hay una firme concepción del mundo y las formas del relato se adecuan al molde de ese mundo.

El cuento de Hammett es de los tres el único que nos da una explicación plausible del comportamiento del hombre que abandona su casa, consecuente con el ámbito de la novela policial en la que está incluido, y como corresponde a su narrador, Sam Spade, que es un detective. La explicación final de las vigas que caen y dejan de caer es banal si se quiere, pero tan espléndida como la moraleja de Hawthorne, sólo que en dirección opuesta: Hawthorne habla de un orden establecido (no sólo moral, bien se entienda que estamos hablando también de lo formal, de la estructura y del estilo de la narración), decíamos Hawthorne habla de



un orden establecido del cual el transgresor que se aparta se condena al destierro. Hammett habla del azar que nos rige y que puede destruir nuestro orden haciendo caer en cualquier momento una viga sobre nuestra cabeza, el mismo azar que también suele mantenernos en vida porque las probabilidades dictan que no se nos cae a cada momento una viga sobre la cabeza.

Senderos que se bifurcan o autopistas del Sur. Una de estas dos vertientes de la narrativa contemporánea parece responder a la teoría cuántica y al registro de los muchos mundos que se crean en cada alternativa azarosa del mundo microscópico y del mundo cósmico.

La otra rigurosamente se atiene o se resigna a lo que la más alta y hegemónica filosofía de nuestro tiempo concibe como crudo y estricto realismo: personajes y situaciones regidos por fatalidades genéticas y sexuales y presupuestos socioeconómicos, geográficos y políticos. Aun cuando, como en el cuento de Cortázar, la autopista permita apenas un milimétrico avance debido al atolladero.

Senderos que pasan a recorrerse o señalarse o insinuarse, o que quedan apenas como un mojón, algún detalle que valió la pena rescatar de un recorrido finalmente cancelado, y que revela su existencia por la negativa, por ausencia.

O autopistas que en el mejor de los casos (como decía Flaubert, que recorrió las dos opciones, la autopista en *Madame Bovary* y los senderos que se bifurcan en *Bouvard y Pécuchet*, «el autor debe ser como un Dios, omnipresente y sin embargo invisible») autopistas, decía, que en el mejor de los casos evidencian el arrasamiento de muchas accidentales sendas primitivas.

Henry James podría ser el santo patrono de una. Henry James, y Kafka y Joyce. En la otra, encontramos su eclosión en la gran narrativa estadounidense, sobre todo a partir de Sherwood Anderson, y en el neorrealismo italiano, en el existencialismo francés, y en el objetivismo, y en el minimalismo.

Si estas constataciones tienen algún asidero, de todos modos, se diluyen ante lo imponderable del fenómeno literario, como todas las teorías. Ante lo imponderable que se juega en el recorrido del lector, en cómo el lector... en cómo el lector... en cómo el lector...

Muchas gracias.



Leonora Djament (Eterna Cadencia Editora)

Presentación

Para aquellos que no la conocen, presento brevemente a Eterna Cadencia Editora. Se trata de una editorial argentina, que tiene 3 años y medio de vida (en agosto cumplimos 4 años) y unos 75 títulos publicados.

Somos una editorial entre pequeña y mediana, de las mal o ambiguamente llamadas «independientes». Y digo así, porque creo que el término «independiente» no define mucho a su referente (somos editoriales más bien frágiles y muy dependientes del contexto político-económico nacional y mundial). Tampoco me parece interesante o productivo cuando se hace pasar a las editoriales independientes como exclusivos sinónimos de buena calidad, serio, culto, no comercial o, peor, «hecho a pulmón» o «sepan disculpar los problemas».

Creo, en todo caso, que editoriales como las nuestras son pequeñas y medianas empresas que básicamente trabajan a partir de una *lógica distinta* de la de los grandes grupos, que se puede resumir en tres aspectos. Por un lado, me parece que, básicamente, lo que los grandes grupos dejan afuera, sobre todo, es *una cierta manera de pensar el libro* y concebir una editorial: el libro como modo de intervención en los debates, como manera de pensar nuestro presente, el libro como generador de lectores futuros, de discusiones futuras, de espacios de intercambio (no solo en la Argentina sino en América latina). Por otro lado, dejan afuera la posibilidad de editar de manera no subordinada al mercado, de un modo más o menos autónomo. Y, finalmente, esta lógica diferente de las editoriales pequeñas o medianas también hace que el problema de la rentabilidad se cambie por el problema de la viabilidad (pero no me quiero extender en este punto que no es el tema que nos convoca hoy).

El catálogo

Eterna Cadencia piensa su colección de ficción (y más precisamente de literatura argentina, que es el eje de la mesa que nos convoca) como una puerta abierta a las *escrituras del presente*. Pero por «presente» no entendemos



necesariamente lo actual, lo que está de moda o sucediendo ya mismo, sino que también «presente» hace mención a otras escrituras que han quedado en el olvido, pero que hoy cobran relevancia por distintos motivos. De modo que hay una búsqueda en el catálogo en dos o tres sentidos:

- 1) Escritores contemporáneos: con una valiosa obra publicada por detrás como puede ser el caso de Juan Martini, Sylvia Molloy, Miguel Vitagliano, Daniel Guebel;
- 2) Autores nuevos: no solo escritores relativamente «jóvenes» (como pueden ser Hernán Ronsino o Luis Sagasti) sino algo más radical, incluso. Nos interesa la posibilidad de publicar uno o dos escritores *inéditos* por año, como parte de una búsqueda y de un aporte que Eterna Cadencia pueda hacer (y allí puedo nombrar a Matías Capelli, Vera Giaconi, Gabriela Cabezón Cámara, Marcos Bertorelo, Damian Selci).
- 3) Escritores o libros *fuera de circulación*, olvidados, agotados, que – creemos – pueden seguir generando lecturas, pueden seguir «diciendo» cosas e, incluso, pueden decir otras cosas, diferentes a las de su momento de publicación original. Aquí me permito correrme de la literatura argentina y poner otros ejemplos: los libros de Oscar Masotta y Enrique Pezzoni, Felisberto Hernández y Roa Bastos, y -¿por qué no?- la reedición de *Origen de la dialéctica negativa*, de Susan Buck Morss.

Las escrituras que nos importa publicar, entonces, son aquellas que dicen algo respecto del mundo, de la lengua que es interrogada por esa ficción, de los conflictos y tensiones que nos atraviesan. Libros que digan algo respecto de su presente, no necesariamente en términos de «temas», pero sí que manifiesten, por ejemplo, un estado de la lengua; ensayos que intervengan en las discusiones actuales, novelas que le exijan a la lengua un plus. Rápidamente: pienso en *La virgen Cabeza* de Gabriela Cabezón Cámara y su otro modo de representar la violencia estatal y la lengua de la resistencia; pienso en *Desarticulaciones* de Sylvia Molloy y su reflexión sobre la construcción del sujeto que narra y dice yo; pienso en la trilogía *Cine* de Juan Martini y su modo de terminar de desbaratar la novela del siglo XX; pienso en Damián Selci y la propuesta de un nuevo vocabulario y una nueva subjetividad joven.

No nos interesan las ficciones que se respaldan en cómodas estructuras genéricas o que retratan «la vida tal cual es», «la realidad», «la historia», porque creemos (creo fervientemente) que a partir de un trabajo muy específico y concreto



con el lenguaje cada texto arma un mundo –más allá de los deseos del autor–, con una lógica propia, que nada tiene que ver con la del «mundo real».

Pero, además, o por sobre todo, yo diría que se trata de elegir libros con riesgo y con apuestas. Libros que nos exijan como lectores: que nos exijan atención, que nos reclamen una actitud crítica.

Creemos que nuestro catálogo –aunque todo catálogo lo hace, consciente o inconscientemente– diseña una política editorial. Cada editorial, lo declare o no, lo sepa o no, tiene o propone una política editorial. Esto es: una serie de argumentos que construye respecto de qué catálogo quiere proponer. Pero no se trata, me parece, de una simple declaración de principios o manifiesto voluntarista que se lanza al vacío en el comienzo. Creo, en cambio, que esa política editorial se va construyendo con el tiempo y en la interacción con los escritores, los lectores y los librereros, y es el resultado de aciertos y errores, deseos y frustraciones, gustos e inquietudes.

Por eso no alcanza con que una novela sea buena, atractiva, interesante literariamente para publicarla. Es importante saber pensar y anticipar cómo va a convivir un libro dentro un catálogo. Un libro suelto, un libro fuera de contexto (fuera del contexto que arma un catálogo) corre el riesgo de extraviarse, de perder visibilidad, tanto dentro del catálogo de una editorial como dentro de una librería.

En un momento donde se publican tantos pero tantos libros mensualmente, es importante que los libros salgan al mundo con redes. Y esas redes se pueden construir ayudando a armar caminos para cada libro. Como decía el mexicano Gabriel Zaid, «publicar un libro es ponerlo en medio de una conversación; (...) organizar una editorial, una librería, una biblioteca es organizar una conversación».

No creo que haya problemas de circulación específicos para el libro de literatura argentina. Quiero decir: problemas que no sean los que tenemos todas las editoriales y que tiene que ver básicamente con la rápida rotación que se le pide al libro en las librerías para no ser colocado en los depósitos o ser devueltos al editor. (Sí vale la pena decir que la circulación de literatura argentina es más difícil en España donde –dicho con brocha gorda– los librereros y los lectores son un poco menos permeables a la literatura de estas orillas.)

Es en este sentido, entonces, que una editorial deben tender o contribuir a tender redes: entre escritor y lectores, entre libro y medios culturales, entre escritor y otros escritores, entre universidad y editorial.

Retomando: no se trata, entonces, solamente de encontrar buenas novelas, como decíamos, sino de saber hacer llegar esas buenas novelas a esos buenos lectores que quieren esos buenos libros. O saber que esos lectores todavía no



existen (como decía Walter Benjamin a propósito de los lectores de Baudelaire), pero saber, confiar, desear que algún día estén ahí (y que no sea demasiado tarde).

El catálogo que una editorial arma, en definitiva, es un gesto estético y político. En ese sentido no son ingenuas las decisiones que se toman a la hora de decidir qué se publica. Así, cuando se decide publicar un libro, a la vez se está respondiendo de alguna manera a la pregunta: qué es la literatura, qué es la buena literatura, se toma posición respecto de la vanguardia, del canon, de la academia, de los medios, del mercado y se construye, así, un diálogo sostenido con todos ellos. En este contexto deben ser pensados los rescates, las apuestas riesgosas por nuevos géneros o nuevos autores, el tratamiento de las novelas en el corto pero también en el largo plazo.

Un catálogo y una política editorial son, finalmente, una intervención en un campo cultural determinado y es el modo que tiene el editor de proponer un modo, su modo, *otro* modo, de ver y leer el mundo.



Oscar Taborda (Editorial Municipal de Rosario)

La Editorial Municipal de Rosario es muy especial; es una editorial estatal que tiene ya más de dieciocho años. Se creó a partir de una ordenanza del Consejo Municipal de Rosario para promover a los autores rosarinos nacidos allí publicándoles sus cuentos, novelas, ensayos.

La ordenanza establecía dos objetivos: uno *per se*; el otro, editar las obras específicas que le indicara el Poder Ejecutivo o el Consejo. Esos dos mandatos tienen mucho para contar y cosas para ver e historizar.

Al principio, cuando comenzó la editorial, lo primero que se pensó publicar fue a los autores que ya tenían un cierto renombre en la ciudad. Tuvieron que pasar un par de años para que se cambiara ese perfil y se buscara algo más democrático, más pluralista: se tomaron los distintos concursos que había dando vueltas en la Municipalidad, concursos que ya prácticamente habían dejado de existir o tenían un circuito tan dispar, tan difícil de continuarlo que no se sabía si existían o no; entonces la editorial aglutinó esos diversos concursos literarios que había y los ordenó con una periodicidad determinada, no solamente en la convocatoria sino también en la publicación. Esto permitió darle cabida mínimamente a la extensa producción local que circulaba.

Eso en una primera instancia; después se instrumentaron dos modelos más de publicaciones: se gestaron ediciones de obras de autores olvidados y de materiales dispersos: una colección que llamamos «Los gordos», porque son libros gordos materialmente -de trescientas, cuatrocientas páginas- donde editamos las obras completas de Felipe Aldana, de Arturo Frutero, Aldo Liva, Elma Peldaño, Ema de Bartelé, Francisco Gandolfo. La última publicación que hicimos en esa línea fue una novela, *Intemperie* de Roger Pla. Todas estas ediciones incluyen un extenso trabajo crítico, hecho por estudiosos de la ciudad. Dentro de esa línea para este año estamos trabajando con la UNL la obra poética de Beatriz Vallejos.

Y la tercera línea que trabajamos, dentro de lo que es estricta o estrechamente literario, es una colección que llamamos «Naranja» (porque las tapas son naranjas) donde le encomendamos a autores -ya sean locales o regionales- crónicas de la región. Queríamos poner la atención que genera una editorial municipal en lo local, lo regional, lo nacional. Son textos que hablan de lugares determinados, de la



ciudad, la provincia, el país. En esa línea ya vamos por diez títulos, por ejemplo Serio Delgado con *Parque Sur*, Daniel García Helder, Pablo Makosky, Diana Bellesi (que cuenta su infancia en Zavalla, un pueblito cerca de Rosario) Ricardo Djament.

Eso por un lado, y por el otro, la otra producción de la Editorial Municipal es el mandato que se desprende de la ordenanza del Consejo, aquellas producciones encomendadas por la Intendencia, que dicho así pueden generar productos *non-santos*, pero que sin embargo han permitido que hagamos cosas que nosotros queremos, que son insumos muy importantes para la comunidad, y por tanto también para los escritores. Todos esos productos, que son libros de fotografías, o colecciones infantiles de cuentos, o trabajos sobre historias de determinados barrios, todos tienen una impronta literaria, ya que el equipo que trabaja tiene un perfil literario que no puede evitar aplicarlo.

Hace poco editamos un libro que es una recopilación de unas trescientas fotos de unos reporteros gráficos del cincuenta de un diario de Rosario, y no es un libro de fotos: es en todo caso como una novela gráfica, una telenovela, porque hay un trabajo de edición, de búsqueda de material, un modo literario de narrar esas fotos que creo que permite que se lea como tal.

Todas esas producciones tienen un carácter literario en el sentido en que su origen es hermoso siempre, y que se abastecen más que del pensamiento, en la tapa inicial de producción, de la incertidumbre: ya sea que estamos trabajando un libro de los árboles de la ciudad, lo que podría pensarse como un principio que sería una asociación de fotos lindas, o atadas a un perfil turístico, devienen en otra cosa, en un relato histórico, antropológico y social de la forestación de la ciudad.



Marcelo Panozzo (Random House Mondadori)

Yo trabajo para el demonio.

Esto por dos motivos: uno, porque he ido ya a muchísimas tertulias literarias y discusiones, en las que los grandes grupos editoriales aparecen siempre retratados como el demonio, y otro, porque uno de los dueños es Berlusconi, así que eso me exhibe de presentar más pruebas.

Ahora bien, un costado bastante interesante de trabajar con el demonio es la posibilidad de hacer pactos: todo el mundo sabe que es posible hacerlos, y yo me he encontrado en Random House Mondadori con un terreno de libertad extraordinaria, así que voy a tratar de pasar por encima de la declamación y tratar de explicar cómo fue.

Yo soy bastante nuevo trabajando en lo que se conoce como mercado o ambiente editorial. Soy periodista, trabajé casi siempre en Cultura y Espectáculos, y hace menos de 4 años que estoy trabajando en Sudamericana o Random House Mondadori. Llegué en un momento en que yo considero bastante bueno, aunque todo el mundo se agarra la cabeza; creo que es un momento bisagra interesante. Antes uno podía ver hacia atrás la grandeza y los vicios de una manera de hacer libros, y podía ver hacia adelante la incertidumbre que acarrea ahora la autoedición. El libro electrónico es una cuestión que ha asustado y sigue asustando a mucha gente. Me parece que llegar a estar industria en el momento en que por primera vez en centenares de años pasa algo, no es una cosa a desdeñar.

Cuando entré a Random House Mondadori mi jefe y su jefe habían hecho una especie de tabla de requerimientos de lo que se empezaba a pedir a una editora a partir de ese momento o de experiencias previas que no habían resultado del todo satisfactorias. Querían terminar con la idea del editor iluminado, mitológico, mejorador de textos que se dedica a aplicar su magia dos o tres veces por año y consigue así su prestigio. Eso me alivio bastante porque no veía que yo tuviera las condiciones apropiadas para hacerlo. Lo que sí había era un trabajo con libros, con tratar libros, seguir el derrotero de esos libros mientras se iban haciendo, pero también lo que remarcaban sobre todo era la necesidad de que el trabajo del editor no terminara en el momento en que libro saliera a la calle, que el trabajo del editor siguiera bastante más allá de cuando el libro sale a la calle y que el editor se involucrara en las acciones de prensa del libro, en el acompañamiento en las



librerías, en un montón de cosas que hasta hace relativamente pocos años no eran teóricamente (creo yo) algo que los editores hicieran normalmente.

La verdad es que me gustó eso como pedido, casi como reto, porque aun hoy es una de las cosas que me siguen entusiasmando: lo posterior a la salida del libro muchas veces trae un montón de frustraciones pero también un montón de satisfacciones, que para mí es gratificante porque tiene que ver con algo que hice toda la vida, que es tratar de que algo en lo que crees se contagie a la mayor cantidad de gente. Entonces ahí, en ese punto, me parece que hay un trabajo con el editor que no solo tiene que ver con el texto, y eso me gusta.

Yo empecé trabajando con Random en medios de investigación periodística; luego de a poco, a medida que creí entender algunas cosas un poco mejor (aunque me parece que me falta muchísimo camino por recorrer) fui animándome a algunas situaciones editoriales que me parecieron que estaban un poco ausentes en las librerías; para peor a las que los colegas de más trayectoria les tenían miedo. Empecé a trabajar con algunos libros de un sesgo un poco más pop, que por alguna razón parece ser mala palabra en la librería, y también con algunos intentos en la literatura «relacionada al deporte», que también parecían ser bastante mala palabra y no resultaron serlo tanto. Y mucho tiempo después finalmente llegue a editar algunos libros de ficción, no tantos como me hubiese gustado, pero seguramente más de los que nunca soñé con tener entre mis manos.

Yo ahí discrepo mínimamente con Leonora porque una de las cosas que aprendí trabajando en la editorial o que creo ver (por ahí me dieron una lección equivocada y puede pasar perfectamente) es que hay dos verdades que siempre derraman sobre nosotros los vendedores. Una de ellas es que los libros se venden de a uno, y yo lo tomé también a eso por el lado de la edición: los libros se editan de a uno. La idea de que la red de contención del libro determinado es el catálogo al que pertenece es algo en lo que ya no creo y que funciona cada vez menos, porque lo otro que me fui dando cuenta con el tiempo fue que la mayor parte del público no tiene ni la más mínima idea de a que sello pertenece el libro que compran: no es algo que sea un factor determinante, en la medida en que tampoco es un factor que se conozca demasiado más allá de un grupo reducido de gente.

Entonces creo que el trabajo mayor del editor en este momento tiene que ver con la circulación de los textos. Por un lado, al admitir que mi trabajo contratado por el demonio también conlleva la admisión de que trabajo para una empresa que, como le pasó a YPF, fue expropiada por girarles sus dividendos y ganancias a los inversionistas. Trabajo en una empresa en la que sus inversores quieren que su inversión sea rentable: esto me puede gustar o no, pero es lo que hay.



Yo siempre pienso en este momento de tanta pelea periodística en una frase extraordinaria que decía Dante Panceri, para mí uno de los escritores más importantes de la Argentina (para los que no lo conocen fue un extraordinario periodista deportivo) y él decía «yo no puedo elegir el medio para el que trabajo, pero sí puedo elegir lo que pongo debajo de mi firma» entonces yo increíblemente (o no) en Random me encontré con que podía elegir lo que iba debajo de mi columna Excel de editor. Pude avanzar con absoluta libertad y pude hacer cosas que no hubiese imaginado.

Ahora bien, una vez que eso se logra o que pasa a ser el trabajo de todos los días, yo creo que la defensa del libro en la difusión y en el punto de venta es una lucha primordial en este momento.

Traje un pequeño fragmento de un libro de César Aira de los noventa que se reeditó ahora que se llama *El congreso de literatura* que tiene el punto de inflexión en el que Aira pasa a ser de un gran escritor a un gran escritor que se disfraza de otra cosa. La primera parte de este libro se llama «El hilo de Macuto» y dice

Según la leyenda inmemorial, el hilo de Macuto debía servir para izar desde el fondo del mar un tesoro, un botín de valor incalculable puesto allí por los piratas. Uno de los piratas (todas las indagaciones en crónicas y archivos han fallado en identificarlo) debió de ser un genio científico-artístico de primera magnitud, un Leonardo a bordo, para idear el maravilloso instrumento que servía a la vez para ocultar el botín y recuperarlo.

Yo creo que tenemos que trabajar los editores como prescriptores y trabajar muy duramente para recuperar el botín. La última vez que recuerdo que esto pasó (me voy a contradecir un poco porque recién dije que no creía en las colecciones, pero el tiempo quizás me fue sacando esa creencia) que el botín salió a la vista de todos y pudo mucha gente para la que no era natural acceder a ese botín, fue en la época de biblioteca del sur de Planeta, y antes de eso Jorge Álvarez. Hoy es muy difícil que pase con la literatura argentina algo así, y yo creo que hay libros que podrían hacer que eso pase. Hay que trabajar para asegurarles la mayor visibilidad posible, que encuentren el público que tienen que encontrar.

Hoy hablábamos de lo que pasa en el cine acá en la ciudad; que está la sala del Cineclub, esta sala y las seis de Cinemark. Las seis de Cinemark siempre están obturadas por películas grandes, como *Los vengadores del futuro*, y así ya no hay más otra cosa que poner. Yo no creo tener herramientas para pelear contra los equivalentes de los vengadores en la literatura pero tampoco creo que haya que



hacerlo, porque de los vengadores como película disfruto muchísimo, por ejemplo la saga de George R. Martin. Lo que hay que encontrar es el lugar que deben ocupar, en este caso las películas.

Hay que buscar la manera de acompañar la salida de un libro, de pensar de manera inteligente opciones para que esos libros se vean y circulen. Y creo que a nivel de difusión y circulación hay una falta de ideas en este momento en el mercado de los libros en argentina. Hay por supuesto ideas para los libros de gran tamaño, y no hay para libros de otra escala. Hay una preocupación extraordinaria por el E-book y el miedo de que pase lo mismo que en la industria musical con el mp3, y hay necesidad de estar atentos a eso, y están faltando recursos para poner en circulación cosas de la literatura argentina.

Ahí si discrepo abiertamente: yo creo que el problema es de circulación, los libros circulan mucho menos de lo que deberían o de lo que a mí me gustaría, y quisiera como editor seguir trabajando con libros que me gusten y que pueda convencer a la mayor cantidad de gente posible de que esos libros está bien leerlos.



Juan Ignacio Boido (Radar libros)

De alguna manera, ocupo un rol completamente diferente al de los tres compañeros de mesa que me tocaron esta noche. Me parece que en un encuentro de literatura, con una mesa sobre la edición en una Universidad donde supongo que hay profesores y alumnos de letras, me parece muy saludable que se incorporen los suplementos culturales y literarios para hablar de algo que compete, fundamentalmente, a los alumnos de las carreras de humanidades. El día de mañana los suplementos culturales pueden ser su método de subsistencia, si aspiran a escribir ficción, ensayo o algún híbrido que el siglo veintiuno nos deparará.

Coincido con todo lo que dijeron y estoy en desacuerdo con todo lo que dijeron: creo que eso se debe a la libertad que mi trabajo tiene con respecto al de ellos. A mí me llega todos los meses (o buscamos o pedimos) paquetes de novedades de libros que ya son previamente seleccionados o publicados. A mí no me llegan originales ni manuscritos, yo no estoy en el primer corte de la literatura argentina, pero sí llevo la suficiente cantidad de años en el mercado (que no son muchos, son quince, pero los últimos quince en este país fueron siete u ocho presidentes y al menos tres o cuatro escenarios culturales diferentes). Eso me permite ver retrospectivamente el baldío y el pequeño florecer cultural que hubo después del menemismo.

Para no extenderme y no repetir, me gustaría dar un pequeño punteo de algunas ideas sobre las que podría hablar horas (porque el tema de la mesa es crucial, me importa y me gusta mucho, y casi les diría que es lo único que hablamos antes de subir a la mesa) pero me gustaría dar un aporte, una mirada, un punto de vista sobre la situación del libro pasado, presente y porvenir.

El rol de un suplemento cultural, en su peor acepción, es de difusor de libros. Si lo hace muy bien, con una serie de herramientas literarias, narrativas, académicas o de oficio puede ser buen periodismo o mal periodismo, pero básicamente es un difusor de libros. Y la realidad sobre la que esos libros fueron publicados es bastante elocuente del panorama cultural argentino. Para mí se erige sobre dos fines de época muy marcados de los últimos veinte años de Argentina que son, por un lado, el fin del canon argentino, de la literatura argentina después de las muertes de fines de los '80 y principios de los '90: Borges, Cortázar, Puig, Saer (aunque éste último estaba un poco retirado del centro del canon). Me parece que esa seguidilla



de muertes marca una manera diferente de pensar la literatura: no existe más una idea vertical donde Borges ocupa la cima, donde se va estableciendo una jerarquía; muchísimas veces esas jerarquías de alguna manera se reflejan en una carrera literaria y de ventas.

Creo que el fin del canon argentino coincide con otro fin que es bastante dramático en la cultura argentina: el fin del mercado. Hay un lento proceso que empieza hace muchísimos años con la irrupción del colapso de la clase media letrada argentina, y es la irrupción de la policía de Onganía en las universidades. Se empieza a romper lentamente el mapa cultural que había en la sociedad y que desemboca en los '90 con la pauperización total del campo cultural. A los escritores les cuesta cada vez más vivir de lo que escriben, o de los pequeños rebusques que implica. Los periodistas ya no pueden vivir solamente de hacer lo que les gusta; y así, la mítica bohemia de la literatura empieza a extinguirse. Y con eso me parece que se extingue una forma de hacer la literatura argentina.

Quedan en pie solo dos formas de hacer circular la literatura argentina. Por un lado, la literatura de «mecenazgo», la de las llamadas editoriales independientes: frágiles, pequeñas empresas en la que una persona pone plata y sostiene un catálogo basado en su gusto y su capricho; es la voluntad de una persona que lleva adelante una selección arbitraria. Por otro lado, hay una literatura que se ha convertido en una literatura 'subvencionada' en el sentido de que algunos autores argentinos con sus ventas subvencionan, en editoriales grandes, la edición de un autor argentino que venda menos. Hoy la edición de Felipe Pigna y Adrián Paenza financia la de pequeños autores que son capital simbólico para las grandes editoriales, las cuales no lo hacen solo porque son buenas o filántropas, sino porque todavía -a pesar de este derrumbe de la clase media cultural argentina- es asombrosamente grande el capital simbólico que tiene el libro en este país.

Ese público lector, como dice Leonora Djament, «hay que salir a buscarlo»; o como dice Marcelo Panozzo «está ahí»: los vendedores de las librerías tienen que capturarlos uno a uno. Parecieran ser pequeños batallones de vietnamitas, en el sentido de que nunca nadie los ve, pero existen. Para mí un ejemplo es muy claro: yo trabajo en *Página 12*, y creo que su anormalidad es que un porcentaje muy grande de sus lectores son lectores de libros. En otros suplementos culturales, los lectores de libros son el diez, el veinte, el treinta por ciento. En el caso de *Página*, creo que la gran cantidad de sus lectores leen libros.

La gran pregunta es ¿quién compra esos libros? ¿por qué Felipe Pigna vende cuarenta mil o cincuenta mil libros y cualquier escritor argentino no vende ni tres



mil? ¿Qué pasa ahí? ¿La gente que lee Felipe Pigna odia a los otros escritores argentinos? Yo creo que hay un entramado que se debe desatar o desanudar.

Hay un dato muy relevante: Página 12 saca colecciones de libros. Hace poco sacó la colección Anagrama, y cada librito (que costaba diez pesos) vendió miles de ejemplares cada domingo. Había ocho mil personas que compraban Copi o Paul Auster; uno podía pensar que eran coleccionistas compulsivos, pero la realidad es que nadie sostiene veinte años de comprar esos productos: la gente se da cuenta de que a Copi lo puede pagar diez pesos; no lo va a pagar ciento veinte en Anagrama.

Esto tiene que ver con qué vende los libros en Argentina. Los suplementos culturales no venden libros: nada vende libros. Lo único que vende libros son los autores. Las librerías venden los libros que se exhiben un mes en las vidrieras; los kioscos de revistas venden libros porque son baratos. Creo que la mejor prueba de ello son las editoriales, que a los tres meses de publicar un libro lo mandan a saldo, y los lectores van a avenida Corrientes y los compran a las tres de la mañana.

El hecho de que las grandes editoriales hayan construido su propia piratería - vender su propio libro en un saldo de diez pesos- dice todo sobre el derrumbe de la maquinaria cultural de la literatura argentina. Y digo argentina porque me parece importante distinguir que una cosa es hablar de la venta de libros y del compromiso, y otra cosa es hablar de la literatura argentina; que es el dos por ciento o el cinco por ciento del mercado del libro en el país. Entonces, me parece que mientras las industrias culturales están devastadas por el fenómeno de la piratería, y las editoriales van tanteando lo que va a pasar con el e-book y los sus propios saldos y la falsificación de sus libros, el tema de la mesa sigue siendo el foco en la literatura argentina. Desde mi posición lateral, marginal, al *ring side* de esta mesa, me permito pensar que la literatura argentina está completamente al margen de la industria cultural de la argentina.

Circunstancialmente, un escritor puede publicar en una editorial chica, en una editorial mediana, y el día de mañana lo pondrán en la página web para que se descarguen los e-books, pero lo que me parece importante es que, en ese derrumbe y subsistencia en la venta de libros, el rol del periodismo es el de dar relieve y capacidad de reflexión sobre determinados autores. Con esto quiero decir que a mí no me importa que le compren un libro a Mondadori, me interesa que le compren un libro a Piglia. Y me parece importante que se discuta cual es el rol de cada uno de los actores no comerciales en la literatura argentina. Y ahí creo que tiene un papel muy importante la universidad

¿Quién hace la literatura argentina? ¿La construcción de un canon?



Me parece que la discusión sobre la literatura tiene que correrse de los mecanismos de ventas, porque ninguno de los autores de los que hablamos hoy los recordamos por si vendieron muchos libros, o por si satisficieron a sus editores o no.

La literatura es un poco como el agua en la grieta, puede pasar años hasta convertirse en una mancha de humedad en la pared. Me parece que el rol del periodismo y los editores profundos, con un compromiso con la literatura –como Calvino, Basani, Feltrinelli, tipos que en la posguerra y con pocos recursos hicieron catálogos perdurables– es el de señalar el camino, o saber arrojar el agua en la grieta. El rol del periodismo es estar del otro lado y mirar la mancha de humedad que vale la pena mirar. Me parece que en esa discusión queda un poco afuera el tema de cómo vender libros o cómo no venderlos; ésa es una discusión que responde a otra mesa a la que no pertenecemos nosotros.



Cine y literatura: problemáticas en torno al diálogo y la tensión entre lenguajes

SANTIAGO LOZA

Desde hace unas semanas que intento escribir para esta mesa, el cruce de literatura y cine. Pienso y desecho de inmediato algunos conceptos generales que se vienen a mi mente. Los intentos son infructuosos, trato de reflexionar sobre lo que debería decir acerca de este cruce. Al mismo tiempo me descubro ignorante, todo lo que pueda pensar se limita y se trunca, se dirige a un callejón corto y sin salida. El mismo intento se me vuelve una impostura. Entonces, como único camino, se me impone pensar sobre aquello que detecto como literario en el cine que pude hacer. El fracaso de ese pulso llamado literario persiste en la insistencia, el empecinamiento en los intentos.

Doy un comienzo para explicarme: estudié cine en Córdoba, en la Universidad, ni bien había salido de la secundaria. Era el año '88, el departamento de la escuela de cine se abrió después de haber estado cerrado durante la dictadura. No había un gran alumnado, no más de treinta personas por curso. La escuela seguía sólo a fuerza de entusiasmo. Algunos profesores que habían vuelto del exilio promovieron esa reapertura. No había equipos, las pocas cámaras de 16mm estaban rotas y pasaron varios años hasta que pude entrar en una cámara de video. Entonces se hablaba de cine, a falta de poder hacerlo; se hablaba y se escribía. También se veía, en filmicos, y en cineclub se discutía, se descubría. Para mí, ése era el medio natural de ver y aprender el cine: mirar, leer y discutir.

Tengo una relación estrecha a la escritura desde chico. Como toda relación estrecha es compleja y un tanto vergonzosa. El cine me alumbró siempre, desde los primeros años. Me generó un espacio paralelo a la realidad que vivía. También la lectura, pero si leer puede ser parte de un acto introspectivo, el cine me sacaba de mí, me llevaba lejos, me transportaba. Leer era estar adentro del presente, ver cine, todo el cine, desde el más entretenido hasta el más árido, era un viaje, asistir a un afuera, desdoblarse, que otras imágenes fuera de la mente no eran posibles. Para un joven con personalidad ensimismada, el cine podía ser un medio posible de fuga: lo fue, y cada tanto lo sigue siendo.

Esos años, los fines de los '80, leer y escribir cosas que nunca filmaríamos, devorar películas, dar posiciones, discutir, generar vínculos, diluirlos, crecer: esa es



la parte fundamental de lo que sería mi trabajo. Aprendí de mala manera los mecanismos básicos del cine. Años más tarde, ingresaría a la carrera de guion del INCAA, donde terminaría detestando esos mecanismos. Pero en aquel momento sólo trataba de comprender cómo escribir cine, y al hacerlo fui dejando de lado otro tipo de escritura: los relatos de adolescencia, la narrativa. Nunca decía que escribía casi a diario: escribir no es algo que se diga en público, menos en el interior, si uno es muy joven es de mala educación, escribir cohibe. «Escribo guiones» decía; cosa más ridícula, porque nadie filmaba esos guiones. Escribir para cine camuflaba la necesidad de escribir. Creía que tenía escritura fallada, incompleta, y que la imagen podía reparar ese daño del lenguaje: filmar para completar, para unir las partes rotas.

Pasaron muchos años hasta que pude lograr hacer algo parecido a una película. En el medio estudié guion y dramaturgia, me trasladé a Buenos Aires; intenté trabajar en cine y televisión. Fracasé en el intento. Volví a Córdoba. Junté fuerzas y hastío y volví a Buenos Aires. Filmé lo que sería el primer largo en 2001, en el medio de la crisis, entre las repercusiones de las torres que caían y los cacerolazos, una película íntima, pequeña, de poca producción, cosa que seguiría repitiendo como forma hasta hoy. Cuando editaba esa película surgió la necesidad de trabajar un texto en off. El actor principal en un principio se negó, aduciendo que sólo en algunas tiras europeas, en otro idioma que no sea el castellano, funcionaba un texto en off. Pensé que algo de razón tenía. Recordaba la voz insistente de «Noble y niebla» acudiendo a la memoria, o los relatos de algunos policiales negros. El relato de una voz en estado puro parecía eyectarse de las imágenes. Como sea, finalmente ante la insistencia, el actor grabó su voz en parte de la película. Este incidente ponía en crisis lo literario en mi forma de hacer cine: cuando la palabra irrumpe como eje puede suceder una suerte de desconcierto en la película que pretendemos. Es como esforzar una puerta: unir las imágenes a las palabras sigue siendo una batalla descarnada.

Los guiones encuadernados quedan tirados, sucios, desvencijados, en los lugares donde se filmó; cadáveres de papel. Un guion no es literatura, es una escritura en tránsito, estratégica, regulada en las prácticas, perecedera: sólo tiene vida en pos de la película futura. Esa fragilidad del guion hace que resienta cuando se le intenta poner una carga literaria, y aun así, el intento es válido, y a veces, logrado.

Hice un documental hace unos años, «Rosa Patria», sobre Néstor Perlonguer, su poesía y su militancia en el frente de liberación homosexual de los '70. Nos encontramos con que no había material de archivo de ningún tipo: algunas



fotografías indescifrables sobre la experiencia, cartas y no mucho más. Teníamos que recurrir a la palabra, a la literatura. Estábamos en la encrucijada de hacer una película con testimonios, aun conscientes de que hay un agotamiento del documental testimonial de los '70. Nuestra coartada para trabajar sobre la palabra era que trabajábamos sobre la vivencia de un escritor. Desde la puesta en montaje se construyó la película como si fuera un relato coral: con voces que se contradicen, arman y desarman un fresco incompleto sobre un personaje que nunca vemos, una evocación, representado con elementos rudimentarios y con iconografía de la militancia del frente, una estructura abierta e incompleta, como si la misma forma diera cuenta de la ausencia, de la imposibilidad de armar el entramado de esa historia invisible. Dentro de la militancia de los '70, la palabra tenía un peso crucial.

En el caso de «Los labios», una película codirigida con Iván Fund, con ciertos rasgos formales que se aproximan al documental, tres trabajadoras sociales son enviadas a un paraje perdido en el interior a realizar tareas de relevamiento social. Surge nuevamente la necesidad de trabajar el texto en off, pero en este caso alejado de un relato literario; las tres protagonistas, en momentos puntuales de la historia, pasan una suerte de informe de situaciones: estadísticas, crónicas de jornadas laborales casi sin reflexiones internas, sólo informando de manera neutra, desafectada de cualquier impresión emocional. Estas voces, a manera de informes, jugaban como contrapunto a la fuerza emotiva que lo que se narraba; lo literario se instalaba de manera seca, casi como una crónica, sin rasgos de estilo ni de particularidad, parecía cumplir una función de información que completaba este mundo narrativo.

En este momento Iván Fund, el codirector de la película está terminando una película junto a un director en Dinamarca, un experimento en 3D. La película está dividida en dos bloques narrativos: el primero sigue los días de dos personajes femeninos; el segundo, donde se utiliza el 3D, son las impresiones internas de los personajes. El recurso funciona como una visión especial que tienen los personajes ante el mundo; un intento de recuperar el asombro perdido. Iván construye la película y me pide que construya un texto en off que pueda conjugar con la experiencia sensorial de las tres dimensiones y el documental. Armo un texto a modo de carta amorosa sin un relato, un texto como una canción, un texto que guía y termina de marcar el sentido a las imágenes que vemos. Será dicho por una mujer en off. La voz y lo que dice funciona como una música, se une a las imágenes y en un momento se aísla, se chocan, se contraponen. En una película de características tan cinematográficas, apoyada y generada desde la búsqueda de imágenes y soportes a explorar, aparece la necesidad de lo literario, de la palabra para



completar, para concentrar, para aludir a lo que la imagen propone de manera esencial.

Es un lugar común en algunas clases de algunas escuelas de cine que un profesor perezoso diga que «una imagen vale más que mil palabras», que las imágenes deben evitar la palabra, y así. Pero pocas veces se habla de la posibilidad de generar imagen que tiene la palabra, aun la palabra que actúa sobre la imagen misma.

Las palabras aluden a universos mentales a descifrar, a contemplar. Las imágenes cinematográficas ponen un límite, acotan. La cámara tiene esa crueldad natural, registra y documenta la materia. Las imágenes, las tomas, deben ser puestas en tensión para que el sentido las trascienda, para escapar de la simple exposición, imágenes que pueden estar connotadas de un sentido más allá de la información que proveen. Hago cine porque no puedo poner en palabras algunos relatos e impresiones vitales. Hago cine cuando no me alcanzan las palabras, cuando no puedo nombrar aquello que quiero representar.

En los últimos años, me aboqué a la escritura del teatro, la dramaturgia me permite trabajar libremente con las palabras, desear una escritura que tenga peso en sí misma, incluso más allá de si la obra se representa o no. La dramaturgia está hoy en un terreno ambiguo; para muchos no llega a ser literatura; en mi caso es el cauce que pude darle a lo literario, a la necesidad y a la necesidad de seguir escribiendo. Puede que en lo teatral, en la escritura, suceda o se cuele lo cinematográfico, cierta manera de narrar los acontecimientos, pensar la escritura con elipsis, cortes, fundidos, flashbacks, secuencias de montaje, la descripción del espacio como si lo recorriera una cámara imaginaria, la musicalidad de las palabras que actúan como movimientos o paneos.

Trato de definir el contagio entre lenguajes, arriesgo la posibilidad. En un principio me negaba a aceptar que podía haber algún elemento teatral en el cine que hago, y elementos cinematográficos en el teatro. Ya he cedido a esa lucha. Dejo que suceda. Algunas obras de teatro podrían ser películas condensadas en un tiempo y espacio determinado, podrían mutar hasta convertirse en cine y tal vez sucede de manera inversa con las películas que hice.

Escribir difiere y se asemeja según el medio en que se exprese. Pienso en la escritura como en un acto inevitable. En el cine, lo literario mantiene una relación conflictiva: choques, tensiones, y cada tanto fluyen. El teatro está permitido: escribo teatro como otros escriben narrativa, construyendo relatos e imágenes para la mente. Escribo escondido en una forma teatral para que algunos actores digan esos textos, por necesidad de movimiento de que la palabra se abra, se expanda a



los espacios. Escribo como descarga, como si sangrara, como si al escribir algo del día, de los días, se justificaran. Pude imaginar que un día no tenga más fuerzas o entusiasmo para filmar, pero no puedo imaginar que deje de escribir. Este gesto primitivo, casi un reflejo de lo que me acompaña, me constituye.



Literatura y cine: lo inconmensurable

DAVID OUBIÑA

I

El 20 de diciembre de 1909, se inauguró el Cinematógrafo Volta, el primer cine de Irlanda, en la ciudad de Dublín. Aunque el proyecto tuvo una corta vida, no deja de poseer un interés oblicuo en la historia de las relaciones entre el arte y la industria del espectáculo: porque el audaz empresario era un joven James Joyce, que nunca tuvo suerte en los negocios pero pronto haría carrera en el mundo de las letras.

Joyce, que aún no era Joyce (sólo tenía en su haber el libro de poemas *Música de cámara*, 1907), vivía desde 1905 en Trieste y se ganaba malamente la vida enseñando inglés. Entusiasmado con la idea del cine, hizo sus cuentas, convenció a unos incautos hombres de negocios sobre los beneficios del proyecto y viajó a Dublín para ponerlo en marcha. Sin embargo, por diversas razones familiares, profesionales y literarias, el viaje del escritor fue sumamente conflictivo y, poco después, Joyce dejó la sala cinematográfica a cargo de un administrador y emprendió el regreso a Trieste, dejando atrás su ciudad natal, a la cual ya nunca volvería. Poco después, olvidado su fugaz romance con el cine, publicó el libro de cuentos *Dublineses* (1914), dando inicio a una obra narrativa que alcanzaría su culminación en las novelas *Ulises* (1922) y *Finnegans Wake* (1939) y que se convertiría en una de las cumbres literarias del siglo XX.

Podría decirse que Joyce hace el camino inverso al de Rimbaud: en lugar de abandonar la poesía por el comercio (el lucrativo comercio de armas), se volcó a la literatura luego del escaso éxito en los negocios (el negocio del cine: casi tan peligroso y tan sucio como el tráfico de armas). Más allá de eso, lo que me interesa de la anécdota es la fascinación que ejerce el cine sobre uno de los escritores emblemáticos de la modernidad literaria. Y, sobre todo, me interesa porque deja en evidencia la relación tensa que mantuvieron, desde el comienzo, la literatura y el cine.

Para empezar, entonces, dos axiomas que –sólo en apariencia– resultan contradictorios. Por un lado: no tiene mucho sentido buscar continuidades exentas de tensión entre el discurso literario y el discurso cinematográfico. Por otro lado: no



tiene mucho sentido pensar en la literatura y el cine como si fueran discursos incontaminados.

Hay un vínculo, un diálogo, un intercambio ineludible. Pero no se sostiene sobre aquello que poseen en común sino sobre las mutuas diferencias.

II

Mientras que la literatura se inscribe, el cine registra. El conflicto que enfrentan los escritores, se dice, es la página en blanco; el problema de los cineastas es que el plano siempre está atiborrado. La literatura debe inventar un mundo y tiene que dotar a ese mundo de una convicción referencial; el cine, en cambio, debe emanciparse del referente para erigirse como un medio compositivo. Barthes habla del «efecto de realidad» en literatura; Lev Manovich sostiene que la ventaja y la desventaja del cine consiste en hacer arte con las huellas dejadas por un pie.

El cine es, por naturaleza, eso que las artes tradicionales se esforzaban por alcanzar. Todo el trabajo de Flaubert radica en construir un narrador de mirada impasible sobre las cosas. Al contrario, el problema de la cámara en tanto instrumento de composición estética surge, justamente, *porque* proyecta una mirada impasible. Jacques Rancière:

En los encuadres flaubertianos el trabajo de la escritura contradecía, por la ensoñadora inmovilidad del cuadro, las esperas y verosimilitudes narrativas. El pintor o el novelista construían los instrumentos de su devenir-pasivo. En cambio, el dispositivo mecánico suprime el trabajo activo de ese devenir-pasivo. La cámara no puede volverse pasiva. Lo es en cualquier caso.

Por eso Rancière se refiere al cine como una «fábula contrariada». Advierte esa tensión que está en la base del dispositivo.

Por lo general, cuando se hace mención a aquello que la literatura y el cine tienen en común, se piensa en la capacidad compartida de las imágenes y de las palabras para construir relatos. Pero es posible fechar ese encuentro entre el cine y la literatura. En el cine primitivo, el relato era exterior a las imágenes (las imágenes eran ilustraciones de una narración que circulaba en los intertítulos o en la voz de un relator). Los films primitivos recurren a la literatura porque les ofrece un modelo de legitimación estética y una estructura autosuficiente para producir sentidos. Si una película como *El nacimiento de una nación* (David Griffith, 1915)



representa un momento clave en la historia del cine es porque sistematiza, de manera impecable, una cierta articulación de los recursos del montaje y de la puesta en escena para construir una narración visual a la manera novelesca.

Los historiadores se han encargado de mostrar cuán impensables resultaban los primeros experimentos narrativos de Griffith para los espectadores de su época. El cineasta respondía: «Yo hago lo mismo que Dickens. Hago novelas, pero con imágenes». No es que encuentre una esencia del lenguaje cinematográfico, su estructura profunda, sino que construye laboriosamente una gramática posible. Una gramática posible que, en seguida, fue contestada por las vanguardias. Para Fernand Léger, por ejemplo, «la narración es la muerte del cine». De modo que esa tensión entre, digamos, un cine literario (como continuación de las novelas realistas del siglo XIX) y un cine que necesita rechazar la sobredeterminación literaria (para constituirse como lenguaje estético autónomo), está instalada desde el comienzo.

El modelo propuesto por Griffith fue indudablemente muy exitoso. Desde hace cien años, el cine dominante ha seguido ese camino: dentro del sistema de relevo de las artes, el relato realista del siglo XIX ha encontrado su continuación (su continuidad) en el cine. Las vanguardias, en cambio, se dedicaron a explorar el camino inverso: el choque entre el discurso de las palabras y el discurso de las imágenes. No su identidad sino, precisamente, el conflicto que surge detrás de la aparente coincidencia.

III

En 1948, Alexandre Astruc publicó un texto breve pero que resultaría muy influyente para los cineastas modernos: «El nacimiento de una nueva vanguardia: la cámara-estilográfica». La era de la cámara estilográfica se asienta sobre el reconocimiento de que el cine de posguerra es ya un medio de escritura tan dúctil y tan rico como el lenguaje literario. Ninguna realidad es ajena al cine, que ya no está condenado a ilustrar la superficie de las cosas y puede convertirse en expresión del pensamiento. Los grandes directores poseen un estilo inconfundible y por eso advertimos su sello personal en cualquiera de sus imágenes, de la misma manera que se reconoce el estilo de un gran escritor con sólo leer unos párrafos.

La puesta en escena ya no es un medio de ilustrar o presentar una escena, sino una auténtica escritura. El autor escribe con su cámara de la misma manera que el escritor escribe con una estilográfica. ¿Cabe imaginar una novela de Faulkner escrita por otra



persona que Faulkner? Y *El ciudadano Kane*, ¿tendría algún sentido en otra forma que la que le dio Orson Welles? (Astruc).

El proyecto de *Historia(s) del cine*, que Godard realiza muchos años después, entre 1989 y 1998, no es otra cosa que una puesta en práctica radicalizada de los postulados de Astruc. Godard trabaja en la búsqueda de un film capaz de meditar sobre aquello que muestra. O mejor: la voluntad de abrir (como quien abre un surco sobre el terreno) una dimensión reflexiva en la superficie de la imagen. Afirma de manera provocativa: «Es evidente que las películas son capaces de pensar de mejor manera que la escritura o la filosofía, pero esto fue rápidamente olvidado». El cine ha sido tradicionalmente un medio inhabilitado para pensar; como si esa impresionante capacidad analógica que le permite reproducir los hechos bajo la apariencia de que no han sido procesados por ningún lenguaje, a su vez lo condenase al territorio de una pura materialidad. Para el cineasta, sin embargo, lo que importa no son tanto los objetos sino las relaciones entre ellos: «El cine –ha dicho– es lo que está entre las cosas». Godard insiste, por supuesto, en el vínculo del cine con la literatura y con la filosofía, así como tampoco desestima las relaciones con la pintura o la música. Pero si desarrolla esas conexiones no es porque encuentre allí una coincidencia de base sino porque entiende que se trata de realidades distantes, incompatibles, incomparables.

La historia del cine registra algunos proyectos, tan desmesurados como admirables, que han intentado poner en contacto la materialidad brutal de las imágenes en movimiento con aquella dimensión para la que parecían menos adecuadas: no ya la narración literaria sino, incluso, yendo más lejos, la abstracción universal de los conceptos filosóficos. Esa historia un poco desquiciada de las relaciones entre cine y filosofía debería incluir, por supuesto, al propio Godard; pero también a Rossellini, que quería filmar *El discurso del método*; a Derek Jarman, que realizó un film sobre Wittgenstein; a Eisenstein, que imaginó una película sobre *El capital*; o a Alexander Kluge, que hizo una película a partir de ese proyecto inconcluso de Eisenstein sobre Marx.

Me gustan esos proyectos imposibles, más allá de los logros concretos que puedan alcanzar. Me gustan porque, en lugar de insistir sobre la posibilidad de un acuerdo, una concordancia, una continuidad entre los discursos, hacen de la incompatibilidad su punto de partida. Como si supieran que eso no puede (no debe) hacerse y, sin embargo, se empeñaran en forzar los límites para ver hasta dónde pueden llegar. Me gustan esos proyectos imposibles –insisto– porque de una manera extrema ponen de manifiesto que toda posibilidad de intercambio entre las



palabras y las imágenes debería sostenerse sobre la diferencia y la fricción, y no sobre una supuesta (aparente, superficial, amable) coincidencia.

IV

Frente a la proliferación de los medios audiovisuales, ¿la literatura contemporánea se hace resistente o se adapta? ¿Se vuelve cinematográfica o, justamente, produce textos imposibles de filmar? Pienso en dos casos opuestos dentro de la literatura argentina: Juan José Saer y Manuel Puig.

Las novelas de Saer, que tienden a la abstracción (puros textos de lenguaje, infilmables), parecen darle la espalda al cine. Y sin embargo, desde el mínimo gesto de llevarse una galleta a la boca hasta las célebres tormentas en la pampa, hay en estos libros una trabajada visualidad negativa. Eso no las convierte naturalmente en novelas filmables; pero hay una imaginación cinematográfica que es utilizada como violencia para desmontar el discurso realista (entendido como ideología novelesca). Las novelas de Puig, por el contrario, casi parecen guiones cinematográficos. Pero, en realidad, esa elaborada coloquialidad de Puig es una trampa para cineastas (como lo han comprobado todos los intentos de adaptación). Si es un gran escritor es porque –como todo gran escritor– su estilo habita en las palabras. Lo cinematográfico es su modo de ser literatura. Y en ese sentido resulta tan intraducible o inadaptable como los textos de Saer. Lo que me interesa rescatar es que, en ambos casos, la pregunta nunca consiste en qué puede hacer el cine *por* la literatura sino qué puede hacer la literatura *con* el cine.

Qué hacer con la literatura en el cine (Godard, Rossellini) o qué hacer con el cine en la literatura (Saer, Puig). Se trata de cineastas y escritores que entienden que sólo sirve aprovecharse de un discurso otro en la medida en que permita poner en cuestión el propio discurso. Como quería Proust (y también Deleuze que citaba a Proust): una violencia que convierte a la propia lengua en una especie de lengua extranjera.



El fantasma de la alusión

HUGO SALAS

Muchas noches he estado acostándome tarde, por culpa de esta mesa y de esta pequeña charla, que en su título mienta también otra alusión. Se impone comenzar confesando algo: cada vez que se trata de abordar este tema, «cine y literatura», lo hago con hondo malestar. ¿Es posible pensar un tema *más* amplio? ¿Qué decir, por otra parte, que no sea de una vaguedad absoluta, sin por ello caer en el clásico análisis de uno o dos casos puntuales, en la síntesis más o menos desganaada que ofrece una serie de observaciones imprecisas?

A quienes tenemos afecto parejo por las películas y los libros, se nos plantea además un dilema extra, como si quedásemos en medio de una disputa entre dos bandos. En efecto, desde el ámbito del cine hay una posición extrema, la de la cinefilia *cahierista*, según la cual el cine, para legitimarse, se *opone* a todas las demás expresiones estéticas. De hecho, suele hablarse de cine impuro, y no sería difícil encontrar ejemplos de críticos que señalan, a modo de elogio, que tal o cual película «no recae en lo literario» (o lo teatral, ese otro gran enemigo). El problema es que no resulta sencillo dejar de lado esta obsesión con la pureza, en tanto está directamente ligada a lo que podríamos denominar el proceso de autonomización específico del cine (un proceso que yo cifro entre 1945 y 1960) y no se confunde con una pregunta por la especificidad o la opacidad de los materiales.

Ahora bien, del «otro lado» existe una idea igualmente desmedida, a veces formulada bajo la idea de que el cine no sería más que un capítulo dentro de la historia de la literatura. Desde luego, se trata de una posición extrema, pero algo de ella subsiste en el hecho de que siempre se los piensa en una relación de disparidad (el cine como subalterno).

No creo que sea necesario discutir ninguna de estas posiciones; baste con señalar que así como en sus principios el cine toma de la literatura una serie de modelos narrativos (el cuento romántico, la novela decimonónica y, del teatro, la estructura del drama burgués), no va a tardar en alimentar a la literatura, no sólo como se pretende con cierta iconografía, sino con una nueva pasión por determinadas figuras (yuxtaposición, elipsis).

Como dije, quienes tenemos un afecto o interés parejo por libros y películas, nos resulta imposible tomar uno u otro partido, y a menudo nos ocurre que evadimos la pregunta justamente en lo que tiene de punzante.



Huelga decir que, en general, cuando se abre el tema «cine y literatura» se piensa en términos de «adaptación»; esto ubica al cine siempre como un subsistema, o un espacio de significación en segundo grado, al igual que en la semiótica tradicional todos los sistemas de sentido *deben* seguir el modelo de las lenguas naturales. No voy a detenerme en la cantidad de sinónimos propuestos para remplazar el término «adaptación» ni las distinciones y subclases que propuso, con su habitual furor clasificatorio, el estructuralismo. Digamos que el término alude, en términos generales, a algo que ocurre en toda película que, sin importar el resultado, haya partido de un libro como material de base.

¿Qué tipo de problema plantea la adaptación? La respuesta más inmediata se encuentra en la mayoría de los manuales acerca de la escritura de guiones: el problema de la adaptación es un problema *técnico*, se indagan relaciones entre figuras literarias (o teatrales) y cinematográficas y se procura encontrar equivalentes de aplicación más o menos regular (por ejemplo, el *traveling* «descriptivo»). Dejando de lado la crítica que pueda hacerse de cada procedimiento en particular, esta noción tiene origen en una cadena de dudosas inferencias por analogía: si se puede traducir de un idioma a otro (ya de por sí, muy discutible), se debe poder «traducir» del lenguaje de palabras al de imágenes y sonido. Por tanto, el trabajo del investigador se reduciría a la confección descriptiva de un repertorio de formas retóricas equivalentes que, aunque más sofisticado, funcione como un diccionario bilingüe (algo similar, con las salvedades del caso, a la retórica visual del grupo $\mu\upsilon$).

Pero este razonamiento tropieza con –por lo menos– dos serias dificultades. La primera, desde luego, la problemática lingüística de toda traducción, que nos lleva a sospechar que una traducción es, inevitable y fatalmente, una lectura del original, nunca un equivalente. Mayor obstáculo se encuentra al considerar que, como bien lo señalan Christian Metz y Roland Barthes, los sistemas de significación del lenguaje del cine no se corresponden en nada a los parámetros estructurales semióticos de las así llamadas lenguas «naturales».

En este punto, me parecería interesante recuperar de la semiósfera de Lotman justamente su comprensión del espacio de la semiosis como uno donde coexisten sistemas de significación, cada uno con su propia especificidad, pero que a su vez no pueden entenderse separadamente:

No existen por sí solos en forma aislada sistemas precisos y funcionalmente unívocos que funcionan realmente. La separación de éstos está condicionada únicamente por una necesidad heurística. Tomado por separado, ninguno de ellos tiene, en realidad,



capacidad de trabajar. Sólo funcionan estando sumergidos en un continuum semiótico, completamente ocupado por formaciones semióticas de distintos tipos y que se hallan en diversos niveles de organización. A ese *continuum* lo llamamos semiósfera (Lotman).

Por tanto, no habría posibilidad de «traducir» cine a literatura ni viceversa, ya que la materialidad de ambos sistemas sería radicalmente distinta.

Me interesaría destacar que este razonamiento de la traducción se encuentra enunciado del modo más explícito en los manuales de guión, quiero decir, es una idea cuya filiación hay que buscarla en un lugar específico del campo: el sector de quienes producen películas. Y en ese contexto alguien podría alegar que «funciona». Ciertamente, la ilusión de los equivalentes puede rendir sus frutos a quien realiza la operación llamada adaptar, pero ofrece una perspectiva muy pobre –sino insostenible– a la pregunta ¿qué tipo de problema es, para los investigadores, el problema de la adaptación?

Descartar esta idea obliga a descartar un conjunto de hipótesis que cargan con ella como implícito. Lo interesante del caso es que prácticamente nunca aparecen como hipótesis, sino como preceptivas. «Solo las adaptaciones de novelas mediocres son buenas películas». «Cuando se adapta una novela hay que mantenerse fiel a su espíritu». «Las buenas adaptaciones son aquellas que parten del original pero lo destruyen en el camino». A estos tres ejemplos podrían sumarse otros. En todos los casos, lo que se intenta establecer es el margen de correspondencia que debería tener la traducción.

Entonces ¿qué tipo de problema es el problema de la adaptación?, ¿qué diferencia a una adaptación de otra película? Estas preguntas parecen tener una respuesta evidente: «lo que diferencia a la adaptación es que parte de un texto preexistente». Esto implica que consideremos adaptación a toda película que manifieste trazas o marcas de una relación con otro texto, anterior a ella. Sin embargo, siguiendo incluso las nociones más reduccionistas de intertextualidad o la transtextualidad (la de Genette en *Palimpsestos*, por ejemplo), se hace evidente que *toda* película manifestará trazas o marcas de la relación con otro texto (característica que suponíamos privativa de la adaptación), como si hubiera que pensar «literatura y literatura» (cosa que, es cierto, en parte es trabajo de la crítica). Por otra parte, si aceptamos que la búsqueda de estas marcas es un trabajo de interpretación, debemos también advertir que es válida toda relación propuesta que no sea explícitamente negada por el texto en cuestión. Esto implicaría que el número de textos con el cual una película es susceptible de mantener relaciones



transtextuales es sumamente extenso y que, además, variará con la época en que las relaciones son enunciadas. Esta idea, tensionada en la literatura por la existencia de textos antiquísimos cuyos antecedentes desconocemos (pero suponemos orales), cobra terrible importancia en el cine, donde es por completo imposible encontrar no-hipertextos. El guionista francés Jean-Claude Carrière señala, citando a Eric Rohmer, que no hay guiones originales, lo que equivale a decir «todo el cine es adaptación».

Ahora bien, ciertamente el argumento anterior podría parecernos poco realista. Cualquiera sabe que, a pesar de lo antedicho, el guionista y el director que adaptan o (si se quiere) «creen» adaptar efectivamente hacen otra cosa que escribir un guión original o, al menos, así lo experimentan. Y eso es cierto: la percepción de la adaptación como problema (del campo cinematográfico y del campo literario) subsiste. Y subsiste también como un problema de recepción y, por ende, de *protocolos de lectura*, habida cuenta de la existencia del subgénero «películas cultas adaptadas de libros cultos».

Si por adaptación entendíamos la relación que una película sostiene con un texto literario y ahora aceptamos que toda película está relacionada con innumerables textos, lo primero que llama la atención es por qué dicha relación se percibe con *mayor evidencia* en algunas películas que en otras.

Como toda concepción que busca el poder, la adaptación divide al universo filmográfico en dos: adaptaciones y originales. Sin importar que aparezca marcado negativa o positivamente, el solo uso de la palabra adaptación presupone una valoración diferencial, donde son las adaptaciones las que quedan en desventaja. La perspectiva supone que en algunas películas la relación transtextual se hace más evidente porque hay en ellas, por así decirlo, *mayor presencia* del texto literario. No son «cine puro», sino cine en contacto con otra cosa.

Y pongo el acento en la palabra cosa porque hablar de adaptación obliga a entificar los campos. Para que un libro sea adaptado es necesario considerarlo no un producto del campo literario sino la realización más o menos afortunada de un ente ideal: la literatura. A su vez, las películas se relacionan con otro ente ideal: el cine. Toda regla de adaptación versa siempre acerca de las relaciones entre el cine y la literatura, considerándolos no como la suma de producciones de un campo en un momento determinado sino como entes perfectos e inmutables que se manifiestan a través de realizaciones obligadamente imperfectas de ese ideal. La idea de transposición padece el mismo platonismo chúcaro, pero no lo aplica solamente a los campos sino también al texto, inventando –para el libro– un ser trascendente al



discurso que lo realiza, una cosa que podría ser tomada del lugar-literatura y puesta en el lugar-cine, operando así una especie de trasvasamiento.

Lo que estas concepciones niegan, invisibilizan, es la naturaleza tanto sociocultural como individual de la producción de los campos. La Teoría, la Estética y muchísimo más aun la crítica cinematográfica tradicionales alienan –mediante la utilización del universal cine– a las películas de quienes las producen, las depuran de su contingencia semántica amparándolas en un ser no contingente idílico. ¿Nos impide esta nueva comprensión del objeto analizar los vínculos que se manifiestan entre textos de distintos campos y entre sus sistemas textuales? No, de ningún modo, pero nos obliga a considerar que antes de volverse vínculos semióticos o semánticos son vínculos significativos, y fundamentalmente significativos *para alguien*. El estudio de estas equivalencias –por completo imaginarias– debería atender tanto a la comunidad como al sujeto que, volviéndolas significativas, realizan y practican algunas en lugar de otras.

Mientras que la lingüística oficial se ocupa solo del mensaje, afirma Roland Barthes, hay otras dos lingüísticas ordinariamente reprimidas: la de la interlocución (hablar a otro) y la de la delocución (hablar de alguien). A esas lingüísticas, y particularmente a la última, sospecho, es a las que necesitamos dar lugar en el film para abordar nuestro objeto. ¿Qué elementos funcionan como connotadores, diciéndole al espectador «yo soy una adaptación»? ¿Qué elementos, dentro del cine, hablan de la literatura y qué nos dicen acerca de ella? ¿Con quiénes negocia la instancia de enunciación la significación de estas marcas? ¿Con el espectador? ¿Con la crítica? ¿Con el canon literario? ¿O con todos simultáneamente?

Queda claro, en todo caso, que la alusión no es en sí misma un procedimiento textual sino antes bien una huella fantasmática, y por tanto lo que en cada momento histórico se percibe como «cinematográfico» en la literatura y «literario» en lo cinematográfico nos habla mucho más de concepciones de «lo literario» y «lo cinematográfico» que de relaciones efectivas entre una y otra materialidad. Vale decir: aquello que se advierte como «literario» en una película, no habla tanto de lo literario dentro del cine, como de una determinada concepción social de lo literario y lo cinematográfico.



El giro intimista en Montevideo Sofi Richero e Inés Bortagaray

ALBERTO GIORDANO

*Para Matías,
en los márgenes en que nos encontramos.*

Me había propuesto no volver a escribir sobre textos autobiográficos, al menos durante un tiempo. Creía –lo sigo creyendo– que el agotamiento y la tendencia a la repetición que aquejan ocasionalmente mis rutinas profesionales, podrían remediarse dejando librado el módico arsenal de recursos críticos al desuso y el olvido. Pensaba sobre todo en no volver a ocuparme de esas performances autobiográficas que los hábitos culturales –el discurso del periodismo, pero también el de los «especialistas»–reciclan inmediatamente como signo de una tendencia actual, llámese «cultura de la intimidad» o «giro subjetivo», en la que los regodeos narcisistas y las aventuras confesionales coexisten sin tensiones y hasta se confunden (siendo, como son, impulsos radicalmente heterogéneos). La experiencia me enseñó que el combate contra la redundancia, si uno pretende intervenir públicamente para señalar una diferencia, se pierde sin remedio. No importa con cuánta sutileza manipulemos lo intransferible para desprenderlo de la trama cultural que contribuyó a hacerlo posible y aceptable, la rareza termina disolviéndose en la argamasa de los estereotipos y lo anómalo declina en ejemplar. El crítico puede figurarse un lector *patético*¹, atraído por los gestos que descomponen el yo bajo presión de afectos indecibles, pero si alguien repara en su trabajo, para bien o para mal, seguro lo convertirá en un propagandista del presente.

Ya había decidido abandonar por un tiempo el ensayo sobre textos autobiográficos recientes cuando viajé a Montevideo para participar en un coloquio sobre la recepción latinoamericana de Virginia Woolf e intervenir, un día antes, en la presentación del número 4/5 de la *Revista de la Biblioteca Nacional* dedicado a las «Escrituras del yo». En Montevideo decidí posponer por un tiempo la ascesis purificadora que con tan buenas razones me había prescrito, por el deseo de responder a las insinuaciones muy persistentes de unos ejercicios narrativos supuestamente autobiográficos con los que, imaginé, podría intimar a mi manera, la de los conceptos y las argumentaciones en diálogo con lo sentimental. Si hay que



culpar a alguien por esta recaída, es al joven investigador Matías Núñez Fernández (2011). El estudio que publicó en la *Revista de la Biblioteca* sobre la huella de Mario Levrero en las autoficciones de algunos jóvenes narradores uruguayo me proveyó una lista que organizó, durante la breve estadía, el itinerario de compras y lecturas, y, lo que es más valioso, un sistema discreto pero extremadamente persuasivo de señales críticas para aventurarme problemáticamente por un corpus que resiste la homogenización (el texto de Núñez Fernández prueba –siempre hay que estar en condiciones de probarlo– que la teoría literaria también sirve para estimular la lectura, y no solo para inhibirla).

Hay una interpretación de uso corriente entre los académicos *à la page* que subordina las vacilaciones y las incertidumbres propias de la escritura autoficcional al empeño que ponen los escritores en figurar imágenes de sí mismos atractivas o perturbadoras. La lógica del reconocimiento y la imposición de perfiles extraordinarios explicaría y justificaría los experimentos, muchas veces espectaculares, que los narradores posmodernos ejecutan en (con su) nombre propio. Núñez Fernández se permite la audacia de confrontar el problema de la *sinceridad*, una antigualla humanista que sobrevivirá a todas las mutaciones de las escrituras del yo, porque no se conforma con estas reducciones y entiende que las vacilaciones de la lectura –los afectos que provienen de sospechar o desear la verdad autobiográfica sin garantías– desactivan fugazmente, no importa si no se alcanza ninguna certeza, la neutralización entre lo ficticio y lo factual. Hay una pregunta que atraviesa sigilosamente su artículo y tiene alcances éticos: ¿para qué sirve, para qué puede servir novelarse, escribir sobre uno mismo en determinadas circunstancias, mezclando vida y literatura hasta olvidar de la diferencia? Por el camino más bien rudimentario de la teoría de la autoficción –uno podría decir que la literatura comienza cuando el concepto de «pacto» se vuelve inaplicable, Nuñez Fernández reencuentra la dimensión performativa de las escrituras del yo, «la literatura entendida como tauromaquia o medio de autoconocimiento que reclama un lector comprometido con la sinceridad de dicha búsqueda» (Núñez Fernández 2011: 304).

El primer nombre de la lista era el de Pablo Casacuberta, autor prolífico, además de artista plástico y cineasta, de quien salí a buscar *Aquí y ahora* (2002), una novela de aprendizaje que evocaría poderosamente los tesoros de la infancia convertidos en espectros. Encontré otra, apuesto que mejor, aunque bastante alejada de mis preferencias temáticas. *Esa máquina roja* (1995) es de una extrañeza radical, primero, por el temperamento indescifrable del protagonista, Antonio, que



espera durante una noche y parte de la mañana el trasplante de corazón que podría salvar la vida de su hermana; segundo, por un avatar milagroso que sacude la trama y dispara líneas de interpretación que finalmente no llevan a ningún lado: después de rechazar furioso el huésped indispensable, el cuerpo de Sara sobrevive un tiempo sin corazón; tercero, porque la ambigüedad del vínculo entre los hermanos no deja, por obvia, de resultar misteriosa, enraizada como está en secretos infantiles, todo un «sistema de omisiones», reconoce el narrador (Casacuberta 1995: 200), que mezclan lo tierno con lo ominoso (Antonio es siervo de Sara, en el sentido de los hábitos disciplinarios, pero también en el de los rituales del amor cortés). La población de marginales y excéntricos que agitan la sala de espera contribuye al efecto de extrañamiento generalizado, pero lo más raro, lo definitivamente irreconocible, es la fuente de la que brota la voz narrativa, la visión alucinada que deforma y al mismo tiempo revela, sin énfasis, los contornos más sutiles de la realidad. Desde la contratapa, Mario Levrero sentencia que *Esta máquina roja* «es una novela que enseña a mirar». Ese aprendizaje supone la experimentación con formas sintácticas que configuran, en los límites del discurso narrativo, la apariencia, nítida y al mismo tiempo elusiva, de las cosas cuando adquieren una inquietante movilidad.

La novela de Casacuberta me impresionó, y quise dejar huellas del impacto en el párrafo precedente, pero fueron otros títulos de la lista, que sí conseguí, los que me devolvieron a la especulación sobre los efectos de *algunos* actos autobiográficos que desbordan o se sustraen de la lógica del espectáculo. En *Limonada* de Sofi Richero y *Prontos, listos, ya* de Inés Bortagaray reencontré, mientras vivía la exaltación del descubrimiento, una experiencia literaria y afectiva que acaso incomode a los amantes de la seriedad y la trascendencia (los que se obsesionan con la eficacia crítica de los experimentos artísticos), aunque nos permite incursionar en una dimensión de la existencia común a todos, la de lo trivial habitado subrepticamente por lo desconocido². En un caso, el acceso a los misterios de las identificaciones básicas (de las minucias del mundo privado, dirían los hombres duros) lo propician las variaciones de tono en una voz que oscila entre el posicionamiento y la desorientación; en el otro, el devenir infantil del punto de vista que alguien adopta para reanimar el álbum de los recuerdos personales.

En la tapa de la primera edición de *Limonada*, de 2004, seguramente por decisión de la autora, se reproduce una foto familiar de las niñas Richero tomada por el padre en vacaciones, que la edición de 2010 omite, seguramente también por decisión de la autora. Está bien que así haya ocurrido: las diatribas contra el



egotismo tendrán menos razones para encrespase y el lector no se sentirá tan compelido a identificar las rarezas del impulso narrativo con una posición subjetiva, el discurso de un personaje que duplicaría en la realidad del texto la figura autorial. Carina Blixen (2005) lo notó enseguida: lo que se juega en *Limonada* es el hallazgo de una voz, las vibraciones de un cuerpo pugnando por inscribir su diferencia elocutiva en una trama de recuerdos y apreciaciones que indican su singularidad al tiempo que la enmascaran. No es que falten anécdotas autobiográficas, fragmentos, convertido en visiones, de una historia de vida que se sabe inenarrable. Están, pero su eficacia consiste menos en propiciar identificaciones que en proveer a la voz de una reserva de afectos que mantengan su locuacidad.

Para desoír las demandas de subjetivación que formula la memoria, siempre atenta a los requerimientos del narcisismo, este ejercicio autobiográfico violenta ligeramente la norma sintáctica. La primera frase comienza en minúsculas, como si lo que importase señalar es que se recomienza (que la convención de una primera frase no tiene que hacernos olvidar que somos hijos de un diálogo familiar múltiple e infinito), y al no cerrarse en un punto, seguido o final, establece las condiciones para el despliegue de un continuo fragmentado, en el que se manifiestan, como islotes solitarios, o por asociaciones que dibujan archipiélagos, bloques de vida que debilitan su carácter representativo para ganar en potencia de afección. Richero no quiere reconstruir el pasado ni retratarse en la intimidad del presente con los disfraces de la que fue. En todo caso, no es lo único que pretende, ni siquiera lo más importante. Su designio es menos obvio, menos convencional. «El lector [de *Limonada*] tiene la sensación de asistir a una búsqueda o ejercicio que se desarrolla en el momento» en que lee (Núñez Fernández 2011: 309). La escritura literaria de sí mismo es una invención formal que explora afectos, como quien persigue señales equívocas y evanescentes, según una íntima necesidad de transformación.

Para comenzar a moverse, la escritura enlaza otra voz, la de la madre, en la infancia, cuando decía «piedritas» a propósito de las que se usan para jugar a la payana. La referencia es trivial, pero el recuerdo, que imagina lo irrecuperable, incluso lo inexistente, en lo que sobrevive al olvido, exhuma en ese decir resonancias inauditas. El encanto, por extremo, podría resultar devastador, pero la voz narrativa contiene y expande la fascinación sin inmovilizarse. Al contrario, por la vía del recuerdo germinal descubre un concepto luminoso, *decir el amor*, que es lo que ocurre, como cuando la madre decía «piedritas», cuando el amor habla, cuando, para decirlo con un tecnicismo pertinente, el amor no es pretexto ni tema,



sino sujeto de la enunciación. Una de las razones por las que Richero escribió *Limonada* tiene que ver, seguramente, con el deseo de poner en movimiento una voz que para hablar de sí misma, de la mujer que ahora revive y se desprende de la infancia, *diga el amor*. El narcisismo y la cursilería quedan, por definición, fuera de esta apuesta: el amor que se dice apropiándose del lenguaje es una fuerza impersonal e intransitiva que ronda a su antojo hasta que se posa aquí o allá, sin intención (nadie puede arrogarse el dominio), en busca de simpatía, no de reconocimiento.

(Conviene, antes de proseguir el ensayo, dejar constancia de un límite: por impericia del lector, o por simple incapacidad de la crítica, que necesita inmovilizar los procesos, sobre todo cuando burlan los andamiajes retóricos, para arriesgar impresiones o fijar juicios, no habrá aquí argumento que replique la ocurrencia más potente y sutil de la prosa de *Limonada*, su *ritmo*, hecho de recursividades, variaciones y desvíos descentrados. «Ni siquiera sé de qué hablo, estoy descaminada» (35). El cuerpo de la voz se palpa en el empuje, en el deseo de decir lo que va ocurriendo sin atenerse del todo a la información o a lo comunicable. Por eso importa más *escuchar* sus pulsaciones, que comprender el sentido de tal asociación o reponer lo que quedó elidido en un salto entre secuencias narrativas. ¿Cómo pasamos de la virtud terapéutica de las *abuelas* al espíritu guerrero de los *ajedrecistas*, que ven todo en negro o blanco, porque desconocen los matices? Lo cierto es que el enlace suena bien, más allá de los alcances –¿morales o imaginarios?– del universo referencial que queda aludido. Escuchar sin necesidad de comprender –es la definición blanchotiana de la lectura– requiere gracia y coraje (son dones que apreciamos en la narradora), la decisión de plegarse a un movimiento sintáctico sin advertir por completo la ley de su necesidad. La crítica comienza violentando esa reserva. Entre lo quedará olvidado cuando este ensayo retome su busca argumental, sobresale el recurso constante a las expresiones en itálica con las que *juega* la prosa de Richero para formalizar rítmicamente la semántica como dominio incierto. En las palabras o expresiones que el subrayado disfraza de conceptos con valor afectivo *resuena* un saber de la vida en pleno proceso de exploración.)

Decir el amor es un anhelo, más que un proyecto, que exige disposición pero también renuncia. Richero tiene que desprenderse de uno de sus dones más festejados, la inteligencia (que cuando no se deja cautivar por lo posible, debilita o enferma la existencia) porque si no decepciona las expectativas de los mayores, la preservación del mundo de los «promisorios» quedaría garantizada. Los



«promisorios» son los viables, los «creativos de la nación» (Richero 2010: 29), con los que eligió no mezclarse. La adhesión a las nimiedades de la existencia privada y los modo enunciativos que reniegan de la seriedad, son las astucias menores de alguien que espera escapar de un destino promisorio que la seduce desde chica para que el amor se diga en sus palabras.

Hay madres que son mujeres adultas que parlotean sobre la maternidad, y otras que parecen niñas que se volvieron grandes pero todavía conservan el don del asombro y la aproximación inocente. Es tan fácil burlarse de las primeras, no se necesitan más que arrogancia e ironía, como difícil encarnar la luminosidad que portan las segundas. Se podría decir que Richero persigue, en las desarticulaciones del relato, la escritura de una prosa fluvial, para convertirnos a todos, narradora y lectores, en madres capaces de encausar flujos de vida curiosos, sin propósito ni orientación definidos.

Hay otro don infantil al que no hace falta renunciar para decir el amor, *la presunción de lo arbitrario*, si el gusto por la pose consigue transmutarse en ambigüedad y en potencia creativa. Por presumida, aunque virtuosa, la niña despierta enseguida suspicacias, se vuelve intratable, pero en el rechazo descubre que la identificación con lo arbitrario le abre a las sensibilidades anómalas un campo inmenso para la experimentación y el cuidado de sí mismas. La reproducción facsimilar, en la primera página de *Limonada*, de la composición que Sofi redactó a sus diez años sobre el amor familiar, en una extraña clave que mezcla disciplina y misticismo, es, además de un gusto legítimo que habrá querido darse la autora, un acto de documentación con alcances genealógicos: esa página que la abuela guardó durante quince años para devolver en el momento justo, es la huella de lo lejos que viene el anhelo de convertirse en autora, más allá del reconocimiento familiar y escolar que llegarán por añadidura, la voluntad de imponer la identificación del nombre propio con una forma arbitraria de decirse en el acto literario de la confesión³.

El momento más fuerte en que la tentativa de un decir amoroso expone sus vínculos con la necesidad de transformación es cuando la narradora se declara «bajo libertad condicional» (36) porque la acechan los peligros de una enfermedad autoinmune. Lejos de la autocompasión, la referencia a la temible «poliartritis reumatoide» señala, sin aspavientos (la desarticulación sintáctica y las extravagancias de la lógica asociativa no son buenos conductores para el sentimentalismo), que el horizonte existencial es duro y con tendencias a volverse insoportable.



...y yo conozco el vivir impregnado de amenazas y la muerte como constante aplazamiento, y doy fe de lo aberrante de esta filosofía desesperada, y consigno mi falta de templanza como testimonio de una despreocupación sabia que no me sucede... (65)

Richero no escribe en posición de enferma para dar testimonio (por obra del estilo, su caso es intransferible), ni sólo para enojarse con las estupideces de los falsos curadores, que reclaman, a quienes padecen, una responsabilidad que es pura superstición (los «temibles homeópatas alemanes», otra figura entre lo moral y lo imaginario). Cuando el recuerdo de la enfermedad interviene el ritmo de las asociaciones, el discurso por momentos se ensombrece, porque al cuerpo le toca transitar la «temporada de males», pero también puede crisparse, pasar imperativo a la segunda persona, y exigirse poner punto para empezar con mayúscula, por una vez, menos por concederle dominio a la norma gramatical, que para usar ese tope como una ocasión de relanzamiento furioso.

Ácida y fresca, la limonada es, para la narradora, «una bobada muy seria» (66), un gusto infantil que podría reanimar, contra el dolor y el miedo, la fantasía infantil en el poder curador de las sustancias mágicas. ¿Es posible decir el amor –entendido como una ascesis, no como un acto expresivo– si a la voz la ahogan pensamientos temibles? ¿Amar en la enfermedad, sin renunciar al extrañamiento, eso impersonal que resiste la desesperación? ¿Podrá la escritura, contra la sintaxis de los promisorios, imaginar modos de «estar [en tránsito] sin pensar en mortandades» (65)? Para hacerme estas preguntas rompí la promesa de no volver a escribir sobre textos autobiográficos de la literatura reciente.

La segunda edición de *Limonada* incluye, a manera de epílogo, una invectiva letal contra la prosa de los que escriben en cumplimiento del deber ciudadano, la prosa satisfecha de los que hacen el bien, porque se ocupan del afuera, y asumen arrogantes los valores del sentido común literario y la respetabilidad política (recurren a la tercera persona, inventan tramas y personajes, se comprometen con una realidad insospechable de superficialidad y solipsismo). Más que una poética extravagante, en la tradición felisbertiana de «Explicación falsa de mis cuentos», según la presenta la contratapa, «Acá tenés tu prosa viril» es una arremetida paródica contra las críticas a los supuestos abusos de la literatura intimista. ¿Querés que en lugar de piedritas hable de los testículos de los toros, como Hemingway, o que despelleje la prosa y la limpie de adjetivos femeniles para contar la historia de los caudillos que pelearon contra el Paraguay? Acá lo tenés. Sin



renunciar a los ritmos de una sintaxis anómala –no argumenta, asocia con furia y soberanía, Richero interviene a su modo en la discusión sobre la legitimidad de los nuevos narradores uruguayos, para violentar las normas del campo, más que para hacerse un lugar.

Hace un par de años, el crítico Gabriel Lagos (1999) propuso, en la prensa cultural montevideana, una taxonomía de la llamada nueva generación de narradores que sirvió para instituir la división en tres clases: los «pops», los «serios» (en un sentido no irónico de la expresión, como si dijésemos, lo de mayor compromiso formal) y los «intimistas», también llamados «egoísta», cuando el espíritu clasificatorio transparenta los compromisos morales. Por el recurso a una primera persona autobiográfica, los recuerdos infantiles y la sugestión de autenticidad, la autora de *Limonada* encontró su lugar, junto a Fernanda Trías (*La azotea*) e Inés Bortagaray, entre los representantes de la tercera línea. Gracias a algunos textos que Núñez Fernández me hizo llegar cuando comencé a escribir esta nota, supe que la descalificación de los «intimistas» ya venía de algún tiempo (¡haberlo sabido el día en que presentamos la *Revista de la Biblioteca!*⁴), y que la polémica giraba en torno a la supuesta malversación de una herencia problemática.

A tres años de la muerte de Mario Levrero, la Sección Cultural del semanario *Brecha* expuso la discusión –seguramente caldeada en infinitas conversaciones– sobre los alcances de su «magisterio» entre los talleristas que coordinó en Colonia y Montevideo, durante los noventa, y los que, sin haber tenido influencia directa, abrazaron la causa del obrar extravagante como modelo de excelencia literaria invocando su nombre. El poder de sugestión del maestro, su arbitrariedad, y la complacencia de los discípulos con la autoestima sobrealimentada, eran desde hace tiempo la comidilla de los claustros académicos y la tertulia de los literatos amigos de otras mistificaciones. En «El levrerismo: un movimiento a la zaga», Ignacio Bajter recuerda, disgustado, la función terapéutica que el maestro y los contertulios le asignaban al taller y cómo el impulso confesional, en tanto poética dominante, tendía, y tiende, a mezclar las aguas del impulso confesional con los rituales de la autoayuda. Levrero habría practicado y legitimado una escritura del encierro y el ensimismamiento, la fabulación de un universo mórbido, habitado por enfermedades y cuerpos pesarosos, en los que un narrador demasiado consciente de la función autorial satisface sus deseos de autoobservación maníaca. Lo que más enoja a Bajter, con razón, es que el maestro desplazara, en la transmisión pedagógica, la necesidad de una formación literaria específica en nombre de improbables aventuras espirituales.



[En los «levreristas»] la autofabulación desaparece ante un espejo egocéntrico cuyo reflejo busca lo profundo, la «otra» dimensión, la luz, el despliegue parapsicológico (...), la nadería, la escritura entre el diario y la desdicha (Bajter 2007: 25).

Los argumentos de Francisco Tomisch, en el mismo dossier, contra la «diáspora levreriana» (como a Bajter, nada lo irrita más que la novela *Pendejos* de Patricia Turnes⁵), persiguen las mismas bestias negras: la sobrevaloración de lo autobiográfico y la justificación de los textos, no por sus méritos literarios, sino por oscuras virtudes terapéuticas.

El dossier concluye con unos apuntes de la editora, que no es otra que Sofi Richero, imputada de «egoísmo». Su astucia al reservarse la última palabra no desmiente la generosidad del espacio que concedió a quienes rechazan todo de *Limonada*: el egocentrismo, el encierro temático, la creencia en la escritura como empresa saludable, la falta de componente crítico explícito, y más: el carácter breve e informe, como balbuceado, del texto, su apariencia de ejercicio más que de obra concluida. El buen deconstructor sabe que no alcanza con invertir el juicio y los criterios de valoración para apreciar la fuerza de una diferencia. Es cierto que en casi todo lo objetado a *Limonada* hay algo valioso y potente (no faltará el necio que afirme que *justo* así debe ser la literatura del presente), pero nada vale en sí mismo, sino por su participación o su dependencia de una busca intransitiva que es, para *la voz que se narra* (su empuje, su ritmo, son, al fin de cuentas lo único que importa), la busca de un modo, familiar y al mismo tiempo irrepetible, de decir el amor hasta cuando la conciencia tiene que confrontarse con lo imposible, la posibilidad de la muerte.

A los amigos de las visiones panorámicas y las impugnaciones masivas (sobre todo si son generacionales) conviene recordarles que la literatura opera por diferencias irreductibles, que si no podemos reconocerlas (sería tanto como disolverlas en alguna generalidad), ni a veces señalarlas con gesto inequívoco, tenemos la responsabilidad, como lectores, de imaginarlas, ahí donde algo (la entonación de una voz, pongamos por caso) se desprende de las identificaciones convencionales. El supuesto egocentrismo de Richero merece un trato sutil, es decir, matizado y sin resentimientos. Como el de tanto escritor consagrado, ya que

¿No son en su mayoría, los textos de Robert Walser, varios de Thomas Bernhard y unos cuantos de Pessoa libros egocéntricos, expresamente terapéuticos, ejercicios de breve e impulsivo narcisismo? (Richero 2007: 29).



Notas

¹ El crítico patético es, según la feliz ocurrencia de Barthes (2005:163), el que puede discriminar en una obra los momentos de mayor o menor fuerza afectiva.

² A riesgo de parecer escolar, recuerdo que lo desconocido no es lo que falta por conocer, sino lo que un dominio necesita desconocer de sí mismo para establecerse como tal (puede ser el de lo trivial pero también el de la realidad histórica).

³ En ensayos anteriores elogí el anudamiento de ética y literatura en el acto de la confesión, siguiendo algunas ideas de María Zambrano. Ver Giordano 2009.

⁴ Mi colaboración para ese número, sobre *En la pausa* de Diego Meret, denuncia el ánimo bienpensante y las impostaciones de autoridad literaria en quienes desprecian, por deber o por deporte, los ejercicios autobiográficos de los escritores jóvenes.

⁵ Todavía no la leí (pienso hacerlo: el sustrato autobiográfico que compromete a Levrero me resulta irresistible), pero sospecho, por citas y referencias, que sin compartir el ensañamiento, es probable que acuerde con las críticas a su retórica «bloggera» y la fetichización de la privacidad.

Bibliografía

Bajter, Ignacio (2007). «El levrerismo: un movimiento a la zaga» en *Brecha*. Sección Cultural. Montevideo, 31 de agosto; pp. 24-26.

Barthes, Roland (2005). *La preparación de la novela. Notas de cursos y seminarios en el Collège de France, 1978-1979 y 1979-1980*. Texto establecido, anotado y presentado por Nathalie Léger. Trad. de Patricia Wilson. Edición en español al cuidado de Beatriz Sarlo. Buenos Aires: Siglo XXI.

Blixen, Carina (2005). «Feliz inauguración». Reseña de Sofi Richeo: *Limonada*. En *El País Cultural*, Montevideo, 3 de junio; reproducido en: www.elpais.com.uy/suple/cultural/05/06/03/cultural_155931.asp.

Bortagaray, Inés (2010). *Prontos, listos, ya*. Montevideo: Punto Cero.

Casacuberta, Pablo (1995). *Esa máquina roja*. Montevideo: Trilce.

Giordano, Alberto (2009). «La actualidad de un ejercicio anacrónico. Sobre *Confesionario. Historias de la vida privada*». En *el giro autobiográfico de la literatura argentina actual*. Buenos Aires, Mansalva; pp. 25-36.

Lagos, Gabriel (2009). «Buenos nuevos» En *La Diaria*, Montevideo, 20 de marzo 2009.

Núñez Fernández, Matías (2011) «Ejercicios de perspectiva del yo y discurso autoficcional en la literatura uruguaya a partir de Mario Levrero». En *Revista de la Biblioteca Nacional* 4/5; pp. 301-314.



Richero, Sofi (2007). «Lúcidos o introspectivistas» en *Brecha*. Sección Cultural. Montevideo, 31 de agosto; p. 29.

Richero, Sofi (2010). *Limonada*. Montevideo: Cal y Canto.

Tomisch, Franisco (2007). «Gloria in excelsismih. Para una taxonomía de la banalidad» en *Brecha*. Sección Cultural. Montevideo, 31 de agosto; pp. 27-28.



«Política de la literatura /Políticas de los escritores» (A propósito del peronismo en la literatura argentina)

MARÍA CELIA VÁZQUEZ

Como el arte y los artistas que lo producen, nosotros [en referencia a los críticos] también hacemos síntoma cuando, reiteradamente volvemos sobre las mismas citas, los mismos textos (esos que enseñamos, reseñamos, damos a leer a los amigos; esos que con seguridad expresan algunas de nuestras obsesiones, fantasmas, secretos y, tal vez también, nuestra moral –que imaginamos no moralista, distante de la moralina– y nuestra ideología –seamos conscientes o no tanto de ello–). (Gerbaudo 2011)

Los críticos hacemos síntoma, dice Gerbaudo en la cita que acabo de leer y que pertenece al párrafo con el que cierra una interesante reseña publicada en *Bazar americano* a fines de dos mil once y sobre la que volveré más adelante. Por ahora quiero detenerme en la observación acerca del síntoma de los críticos; en varios sentidos me resulta interesante, en primer lugar porque me comprenden las generales de la ley; sin ir más lejos, en el texto que hoy pongo a consideración de ustedes hago síntoma en la medida en que vuelvo como otras tantas veces a viejas pero intactas preocupaciones personales vinculadas a la relación de la literatura con la política. Desde hace más de dos lustros que esta cuestión me viene interpelando a veces como tema, muchas más como problema. De ahí que se revele como leitmotiv en el conjunto de mis lecturas críticas. En algunos casos, como ocurre en mis trabajos sobre las intervenciones intelectuales en el contexto del peronismo clásico, coincide con la definición misma del objeto crítico; en otros, aparece de modo más tangencial, o si se prefiere oblicuamente, como cuando leo la obra ensayística de Victoria Ocampo como testimonio de su voluntad de intervención en el espacio público. Sea de un modo u otro, latente o explícitamente, el ensamble política y literatura siempre se pone en juego.

Esta persistencia casi obsesiva podría interpretarse, aunque solo en parte, como la deriva de razones entre históricas y autobiográficas, porque como señala Analía, cuando los críticos hacemos síntoma junto a nuestras elecciones e intenciones



deliberadas, al lado de decisiones programáticas o estratégicas razonadas se despliegan «obsesiones», «fantasmas», «secretos» que expresan una dimensión de la subjetividad que el crítico mismo desconoce. En este sentido, la idea de síntoma me lleva a pensar en lo que Barthes define como estilo para diferenciarlo de lengua y escritura, ya que ambos (estilo y síntoma) encuentran «sus referencias en el nivel de una biología o de un pasado, y no de una Historia» (Barthes 1989: 19). Pero más allá de la autobiografía de mis lecturas, es decir, además de reconocer el síntoma como el lugar donde se expresa aquello de lo que no puedo hablar pero al mismo tiempo es lo único que compulsivamente no deja de mencionarse, ese resto en relación al cual la crítica en mi caso define su estilo como la marca del orillo, sospecho que en el vínculo con la política también puede leerse un síntoma de la literatura argentina. La relación viene desde el siglo XIX, sobrevivió el XX y se mantiene intacta en la primera década del XXI, en una coyuntura como la actual marcada por la revitalización de la política tanto en lo que se refiere al plano de la experiencia (sobre todo en lo concerniente a los jóvenes) como al campo de la cultura y la literatura preocupada por elaborar contenidos sociales y alcanzar efectos políticos. Pensemos sino en las fuertes resonancias políticas que adquieren algunos textos escritos por autores nacidos a comienzos de década de los ochenta, en plena transición democrática y publicados en el contexto de lo que reconocemos como la coyuntura kirchnerista. Pensemos, por ejemplo, en *Un día en el campo*, el libro de poemas de Matías Matarazzo publicado en 2011 y que reseña Gerbaudo en *Bazar americano*, donde no se elude la carga político-ideológica que adquirió el signifiante campo en el contexto del debate público desatado alrededor de la Resolución 125 y que mantuvo en vilo al país durante el 2008, sino más bien podríamos decir que ocurre todo lo contrario, porque el poema se dispone a construir una lengua poética en diálogo con la discursividad social, de ahí que resulte casi imposible no devolverlo a esa caja de resonancias en relación con la cual define su lucha por el significado. En otros casos, el retorno de la política se vuelve más explícito, como ocurre en *Escolástica peronista ilustrada*, el poema de Carlos Godoy, publicado originalmente en formato blog en 2007. Allí Godoy repone una pregunta que funciona como signo y síntoma de un interrogante sin respuesta que viene interpelando a la cultura argentina desde hace más de cincuenta años, me refiero a la pregunta acerca de qué es el peronismo, no cómo funciona ni si todavía está vigente. Desde los comienzos mismos del peronismo, recordemos el *Qué es esto*, las catilinarias de Martínez Estrada o la *illusion comique* de Borges, por ejemplo, la literatura vuelve sobre esta cuestión porque no puede dejar de



preguntarse por «eso» lo que, al decir de Cortés Rocca, «no tiene una palabra y las convoca a todas» (2010: 186). Sin embargo, lo que se deja leer en la respuesta del poema de Godoy, muestra otra cosa que no tiene que ver con lo irrepresentable (las masas, la clase popular, y su movilización política), que irrumpe en la literatura de los años cuarenta y cincuenta. Si el texto habilita una nueva mirada sobre «eso», en principio, es porque se trata menos de presentar una imagen/definición del peronismo como movimiento político o ideológico, que como un gesto enraizado en la cultura que va permeando en sus distintas capas la sociabilidad cotidiana, la discursividad, la vida misma. Pero además la novedad de la respuesta reside –creo– en la disposición a definir una ontología política y hacerlo a partir de desplegar la multiplicidad de un fenómeno que –por múltiple se revela como complejo– y que incluye junto al vasto campo de la experiencia vital en estado puro, la utopías sociales y la violencia política. En definitiva, se trata de una ontología que –porque explora la posibilidad de reunir términos antagónicos bajo el denominador común peronismo– consolida la dispersión en la unidad,

que en la pareja de
policías que te detiene
uno haga de malo
y otro de bueno
es un legado
peronista

Si en el enunciado de la pregunta, entonces, se reconoce el gesto ya clásico de dejarse caer en la tentación de asomarse a esa bestia del imaginario colectivo, para decirlo con palabras de Guillermo David, un riesgo que –como sabemos– cuenta con ilustre linaje en la literatura argentina, no ocurre lo mismo, en cambio, con el desparpajo que despunta cuando ensaya la respuesta. Porque lo que el peronismo es, se define a partir de ir desplegando (afirmando) las tensiones y contradicciones que lo atraviesan. El poema logra desmontar la máquina retórica binaria mediante la cual la literatura imaginó sus fábulas políticas desde el mismo momento de su aparición pero además lo hace –y quizás en relación con este punto esté lo más interesante– sin decidir cuál es el lado bueno. Lo que es peronista en el texto se expresa a partir de un juego de lenguaje que casi no anuncia un lugar de enunciación ni sugiere identificación política, pero sí, en cambio, afirma el punto de indeterminación como pieza clave de la ontología peronista que no puede



enunciarse si no es a través de la puesta en contradicción de todo con todo; puesta que, como advierte Horacio González, «el peronismo hace posible como *non-sense* y como graciosa parodia de la política a cargo de los recuerdos enumerativos de lo cotidiano que va enumerando un poeta».

¿De qué depende entonces la eficacia política en el poema de Godoy? Menos del habla de la ideología que de la manera en que el peronismo se nos hace visible e incluso sensible, para decirlo con las palabras que usa Jacques Rancière cuando define «la política de la literatura en cuanto tal» para referirse al recorte de los espacios y los tiempos, de lo visible y lo invisible, de la palabra y el ruido en los que interviene la literatura (Rancière 2007.). ¿Cuál es aquí ese recorte al que alude Rancière?, ¿en qué sentido el poema de Godoy interviene en el reparto de lo sensible del mundo en el que habitamos? Para empezar lo político está en el modo en que eso visible y sensible se deja decir en el poema a través de una enumeración de «actos puros en el festejo de la diversidad del puro vivir, es decir, sin el trasfondo de valores de segundo grado, como la ideología o la noción de historia con sentido» (González 2011)

los domingos
con el solcito
suave
y las veredas un poco
húmedas
al despertar
son peronistas

las panaderías
son peronistas

casarse
por iglesia
es peronista

un peronista es peronista
si
y solo si
premia



lo miserable

mamá es radical

porque

en campaña

le regalaron una cuna

a los meses que yo nací

los radicales

también

son peronistas

pajearse antes de dormir

la siesta

o en el baño de la escuela

en una hora libre

pensando en la

novia de tu amigo

es peronista

espiar a tu mamá

mientras se cambia

es peronista

gorrear a la bruja

es peronista

tener hijos

ponerle nombre

mostrarlo

decir a todo el mundo

que se lo ama

es peronista

escribir|

en los pupitres

«el que lee esto



se come la del burro»

es

participación

educativa peronista

una nenita

haciendo pis

sobre la vereda

desde lo alto

sostenida

en brazos de su padre

es rock and roll

peronista

El poema también es político porque hace visible el peronismo como un lugar vacío, aludiendo al hecho de que carece de una estructura ideológica definida, enunciados que rozan la *realpolitik* pero sin asomo de espanto:

el menemismo

es peronista

todo lo que sobrevivió

al menemismo

es peronista

hacer paro

ir a manifestaciones

es peronista

odiar a la cana

es peronista

la policía

reprimiendo

es un paisaje

peronista



En este sentido, el poema de Godoy se revela en sintonía fina con la pintura de Daniel Santoro (por algo la próxima edición del libro saldrá con ilustraciones del artista plástico) la que también «profundiza en las contradicciones que el movimiento histórico nunca pudo resolver» cuando sugiere la idea del vacío ideológico del peronismo, por ejemplo, a través del símbolo hermético del árbol de la vida que tiene dos ramas, que involucran dos actitudes extremas mientras que la rama central es la rama del vacío (cfr. Susana Rosano).

Para terminar, y dejándome llevar por su retórica, la *Escolástica ilustrada* es un poema peronista, o dicho con más precisión y menos picardía, se puede leer en clave política porque la voluntad de definir la ontología política a partir de las contradicciones del peronismo está acompañada de la suspensión de juicio, en consecuencia, muestra la relación entre la corrección y la incorrección política de un modo que los otros discursos no pueden mostrar, en definitiva, da una definición de eso que es el peronismo desapegada de valores y moralejas, como deja verse en algunos de sus versos más evidentes

la pedofilia
es un lapsus
peronista

Como se ve, afrontar el desafío de analizar la dimensión política en la literatura implica no recostarse en la crítica ideológica ni confundir la eficacia política con la ideología textual o la del autor. Ya aprendimos con Rancière que cuando la literatura se vuelve política siempre lo hace a partir de sus propias preguntas y respuestas, es decir, en términos estéticos y no de política a secas. Sin embargo, distinto, otro es el caso cuando se trata de analizar intervenciones donde los escritores efectiva y personalmente se comprometen en las pujas político-ideológicas de su tiempo. En este punto, quisiera volver –de nuevo el síntoma– sobre un caso del que me ocupé en el contexto de mis investigaciones sobre el peronismo clásico (me refiero al número que le dedica *Sur* al derrocamiento de Perón y el advenimiento de la «Revolución Libertadora») y en torno al cual no terminamos de ponernos de acuerdo con Judith Podlubne, sin dudas, una de las lectoras más inteligente y que mejor conoce la revista. Precisamente en su participación en la mesa de los críticos del año pasado, durante el séptimo Argentino de Literatura, Judith se dispuso a retomar la discusión que por separado



venía manteniendo con María Eugenia Mudrovcic y conmigo en torno a cómo leer la intervención de *Sur* en cuestión en el contexto de una época, porque, según su propia definición, trabajar sobre los «momentos más regresivos y cuestionables de la revista» la llevó a preguntarse «qué es una época y sobre todo cómo se lee, cómo queremos leerla y a qué llamamos lectura política». Las reservas de Judith a las interpretaciones del tipo de las ensayadas por mí y Mudrovcic se refieren a la «supervivencia deliberada o no, de un modo de lectura que asimila la eficacia política del pensamiento crítico al viejo ejercicio de la crítica ideológica». Lo que encuentra Judith de refutable es «la falta de una perspectiva de las tensiones y matices en el consenso antiperonista de *Sur*» la que, a su juicio, deriva del ejercicio de la crítica ideológica.

Como todo consenso –afirma– el antiperonismo de *Sur* denegaba un fondo heterogéneo que, si bien demoraría pocos meses en manifestarse entre algunos integrantes de la revista, no terminaría de explicitarse del todo entre las posiciones de Borges y Victoria Ocampo. Mientras en el caso de VO, su antiperonismo se sustentaba en un *elitismo programático*, elaborado a partir de una serie de lecturas clásicas sobre la tradición normativa de los intelectuales, en el de Borges, por motivos que habría que buscar antes entre los afectos que entre las razones, su oposición al régimen resultó mucho más rencorosa, virulenta e irreflexiva. El antiperonismo de Borges se componía fundamentalmente de bajas pasiones y destilaba un odio primario y obsceno, cuya brutalidad se manifestaba en una adhesión incondicional al gobierno de facto, sobre todo después del desalojo de Eduardo Lonardi al frente de la presidencia. (Podlubne 2011)

En efecto, como señala Judith, Ocampo y Borges no eran antiperonistas del mismo modo, pero para mí (no puedo argumentar en nombre de Mudrovcic), estas diferencias no alcanzan a perturbar la idea de consenso, ya que ambos comparten la idea del peronismo como un régimen fascista, totalitario, en virtud de lo cual los dos reclaman no escatimar esfuerzos para desterrarlo definitivamente, si bien es cierto que Victoria es muchísimo más moderada a la hora de pensar en los medios para hacerlo. Por lo demás, según mi perspectiva, no obstante el interés que tiene la prédica antiperonista, el sentido político de esta intervención se define sobre todo en relación con la postura que asume ante el gobierno provisional, la coyuntura presente y sobre todo el futuro de «reconstrucción nacional» que se abre con la gestión de la autodenominada «Revolución Libertadora», un gobierno de facto que



paradójicamente la oposición, en general y Sur en particular, apoyan en nombre de las virtudes cívicas asociadas a la paz, la libertad y la democracia. Al final del editorial, la directora llama a colaborar con el gobierno provisional y poniéndose al servicio ofrece un número donde se proponen algunas alternativas para encarar la transición, además de argumentar en contra de Perón y del peronismo. La voluntad de intervenir incluso más allá de sus propias posibilidades a favor del gobierno provisional se revela en la decisión de salir a pedir la ayuda de colaboradores que se ocupen de los temas más ajenos a los intereses del grupo histórico, como la cuestión sindical, por ejemplo.

Considero que el número 237 en varios sentidos se revela como excepcional en el contexto de las intervenciones políticas de *Sur*. Primero, porque se desplaza del primer plano (aunque se siga invocando la defensa de los valores espirituales que había primado tanto en el contexto de la guerra civil española como de la segunda guerra mundial), para poner en su lugar la cuestión específicamente política; segundo, porque la política de referencia es la nacional, una dimensión que hasta el momento no había tenido lugar entre las preocupaciones del grupo, salvo en contadísimas ocasiones y de un modo tangencial. La excepcionalidad se corresponde con el hecho de que ninguna circunstancia política previa al peronismo logra interpelar a la revista con la fuerza con que este movimiento lo hace, aunque prácticamente no haya incluido referencias a la coyuntura salvo en contadísimas excepciones y de manera indirecta mientras éste es gobierno. Pero una vez derrocado, la convicción de que nunca más se debe restaurar un orden despótico semejante, lleva a la revista a involucrarse políticamente como nunca antes, me refiero en particular a la disposición a plantearse la cuestión de la «reconstrucción nacional» de un modo concreto y en cierto sentido programático, algo muy distinto al carácter declarativo que distingue a las intervenciones políticas anteriores en el contexto de la guerra civil española y la segunda guerra mundial, a las que sí se asemejan, en cambio, los ensayos dedicados al peronismo.

Con el propósito de dar respuesta a la iniciativa proclamada por el título «por la reconstrucción nacional» un grupo heterogéneo de colaboradores se pregunta qué hacer con la iglesia, el sindicalismo, la educación. En este sentido, podríamos decir entonces que, a su modo, el número hace propia la agenda de los temas que impone la coyuntura política del momento, y más precisamente en torno a los cuales litigan las facciones más moderadas y las más revanchistas, lideradas por Lonardi y Aramburu respectivamente. La conclusión –me adelanto a precisarla– es que en relación al contexto de estas disputas es como debe leerse el conjunto de las



colaboraciones, las que más allá de sus divergencias y matices se definen como la toma de partido a favor del antiperonismo radicalizado que encabeza Aramburu, una facción que –como señala María Estela Spinelli– estuvo apoyada intelectual y políticamente por el arco liberal que en esta coyuntura se desplaza hacia el espectro político más reaccionario.

En consecuencia, considero que antes que descifrar las diferencias y matices que atañen a los lugares de enunciación de Borges y Victoria, como quiere Judith, para comprender el sentido político de la intervención es más relevante analizar la línea de continuidad entre las intervenciones que cuestionan al peronismo y las orientadas a aspectos coyunturales del gobierno provisional. El continuum vuelve irrelevante el hecho de que la crítica del peronismo esté en manos del núcleo histórico de la revista y de los colaboradores más o menos circunstanciales el trazado de las líneas más puntuales y programáticas. En ambos casos, se constata el alineamiento deliberado o no, con la facción más dura que lidera Aramburu, tanto cuando se presentan las líneas de un programa de acción acerca de la cuestión democrática, el orden constitucional, la iglesia, el sindicalismo y la educación, como cuando se vuelve sobre los principios de la predica antitotalitaria y antifascista que realiza *Sur* durante las décadas treinta y cuarenta, ya que estos mismos argumentos en el contexto de la transición que encabeza Lonardi adquieren un matiz particular y específico a raíz de que entran en sintonía con la tarea desperonizadora alentada por el gobierno de facto. De este último aspecto se puede extraer una interesante conclusión, al dejar en evidencia que aun cuando el arco ideológico que cubre el conjunto de los colaboradores de este número represente las líneas históricas de la revista, como son el liberalismo y el personalismo cristiano, y el antiperonismo es el correlato del antifascismo que de manera ininterrumpida y contundentemente *Sur* adopto desde los años treinta, el respaldo al proyecto desperonizador no representa la misma postura ideológica que cuando en nombre de los valores liberales, lidera la posición de un liberalismo progresista que se enfrenta a la recalcitrante postura de los católicos integrales representados por *Criterio* y a los neutralistas filonazis.

Antes de terminar, quiero aludir a los reparos de Judith en relación al ejercicio de la crítica ideológica, la que –a su juicio– llevaría a proponer un régimen único de presentación y de interpretación de lo dado conforme al cual el antiperonismo de *Sur* se leería desde una perspectiva homogeneizadora tendiente a buscar una definición en términos de consenso. «No hay que olvidar» concluye Judith, «que Rancière aproxima la experiencia estética al ejercicio del disenso». El problema para mí, en cambio, no está en fisurar un consenso que se demuestra sólido sino en



que cuando Judith descalifica la lectura en clave ideológica pierde de vista que la intervención de *Sur* en el caso de este número no es estética sino política a secas. El propio Rancière advierte sobre el interés que tiene esta distinción al comienzo de su libro *Política de la literatura* cuando aclara que

La política de la literatura no es la política de los escritores. No se refiere a sus compromisos personales en las pujas políticas o sociales de sus respectivos momentos. Ni se refiere a la manera en que estos representan en sus libros las estructuras sociales, los movimientos políticos o las diversas identidades (2011:15).

En efecto, la política de la literatura, como vimos cuando analizamos el poema de Godoy, atañe al régimen estético implícito en la partición de lo visible antes que a la dimensión ideológica, pero los textos que reúne el número de *Sur* no son ensayos literarios sino políticos, algunos de ellos incluso observan la retórica de lo que Marc Angenot reconoce como literatura de combate.

En consecuencia, cuando analizamos «La illusioncomique» de Borges, por ejemplo, no estamos ante la misma posición de sujeto que en «La fiesta del monstruo» o cualquiera de sus ficciones que guardan alguna relación con el peronismo. De la misma manera que no se trata de la misma posición de sujeto en el caso de *Una modernidad periférica* de Beatriz Sarlo y su ensayo sobre Kirchner, a todas luces una intervención política con propósitos, contextos de interlocución y lectores imaginarios específicos. Cómo leer, entonces, si no es en términos ideológicos un objeto que en sí mismo encierra, entre sus principales objetivos, librar una batalla ideológica, como ocurre en este tipo de intervenciones donde los escritores expresan un compromiso personal, asumen una toma de posición fundamentada en creencias, valores y juicios acerca de la política a secas.

Para terminar, y aunque suene algo obvio, quiero dedicar mi lectura a Judith, porque la lucidez de sus interpelaciones me exigen pulir, mejorar mis argumentos menos con la ilusión de persuadirla que con la esperanza de que la conversación que desde hace un tiempo venimos manteniendo sea infinita.

Bibliografía

Barthes, Roland (1989) *El grado cero de la escritura* seguido de *Nuevos ensayos críticos*. México, Siglo XXI.



- Cortes Rocca, Paola** (2010) «Política y desfiguración: monstruosidad y cuerpo popular», en: Claudia Soria, Paola Cortés Rocca y Edgardo Dieleke (editores) *Políticas del sentimiento; El peronismo y la construcción de la Argentina moderna*. Buenos Aires, Prometeo.
- Gerbaudo, Analía** (2011) «Goza tu sintonía (Nuevos apuntes de una lectura supersticiosa)». *Bazar americano*.
- Godoy, Carlos**. *Escolástica peronista ilustrada*.
- González, Horacio** (2011) *Kirchenrismo: una controversia cultural*. Buenos Aires: Colihue.
- Matarazzo, Matías** (2011) *Un día en el campo*. Bahía Blanca: Vox Senda.
- Podlubne, Judith** (2011). «Variaciones de una época. A propósito del antiperonismo de *Sur*» (mimeo).
- Rancière, Jacques** (2007) *Política de la literatura*. Buenos Aires: Libros del Zorzal.
- Rosano, Susana** (2010) «Apuntes para pensar la obra de Daniel Santoro. El paraíso perdido del peronismo en clave hermética», en: Claudia Soria, Paola Cortés Rocca y Edgardo Dieleke (editores) *Políticas del sentimiento; El peronismo y la construcción de la Argentina moderna*. Buenos Aires: Prometeo



Poemas

Marcelo Díaz

(del poemario *Blaia*)

Nunca me dijo la verdad, ni me mintió

Jaufré Rudel

Usos cartográficos del corazón

En 1536 el humanista Oroncio Finé imaginó una proyección cordiforme de la esfera terrestre: el mundo tiene el contorno de un corazón, pero ocupa el lugar del rostro bajo un capirote de loco coronado por la leyenda *Conócete a ti mismo*.

Inutilidad de las representaciones fitomorfas

Hay mapas circulares y hay mapas con forma de corazón. Los hay también con forma de trébol, como el que Heinrich Bünting dibujó en 1581 ubicando un continente en cada hoja y a Jerusalém en el centro de las tres.

Hay que decir que mientras Mercator y Ortelius, tras innumerables cálculos matemáticos, traducían a sus mapas portulanos esbozados por los propios marinos, la organización tripartita del mundo en el *Cloverleaf* de Bünting tiene origen en la Biblia, y está inspirada en la historia de Noé y la distribución del mundo entre sus hijos: Sem, Cam y Jafet. Es, en varios sentidos, un mapa del pasado, sin cabida en el incipiente atlas de la expansión mercantil europea, ni en el conjunto de saberes que la hacía posible.

El fragmento de América que asoma en la esquina inferior izquierda del mapa, como un invitado al que no se esperaba en el reparto del mundo, desequilibra el orden bíblico del cuadro.



No es posible saber si Bünning, cartógrafo y devoto, era incapaz de comprender las transformaciones que se desplegaban a su alrededor, o si por el contrario, consciente de ellas, fugaba al mundo de la simetría de manera deliberada.

Yo, por mi parte, me acuerdo de una vez que con una bic me dibujaron en la mano el recorrido para llegar a una casa con pileta, y escribieron ahí un nombre mientras me preguntaban *¿a qué horavenís?*

El recorrido, en trazo rojo, partía de Córdoba y Alem, para arribar, tras cruzar la última línea de la palma de la mano, a una suerte de montecito entre el índice y el mayor, donde una pequeña flor roja de cuatro pétalos coronaba, bajo el nombre, el trayecto serpenteante. Recuerdo haber manifestado no entender del todo ese dibujo que cubría mi mano casi en su totalidad, con virajes, espirales y recodos, como una enredadera. Recuerdo la risa y la respuesta de la cartógrafa: *vos nunca entendés nada.*

Y también hubo gente que se preguntó: *caída Jerusalém ¿qué pondremos en el centro?*

Eskimosong

Una mañana llamaste para cantarme por teléfono una canción esquimal que acababas de componer.

La canción, me decías, quería decir la nieve que todo lo cubría:

calles y casas, árboles, canteros, comercios, carteles, estadios, terrazas, perros y pasos, parques y plazas, industrias, bibliotecas, bicicletas, ambulancias, todo, todo, todo, hasta alcanzar y cubrir también la melodía, y finalmente la voz, desdibujada en las últimas notas blancas...

aunque muy bien no sabías:

—*creo que es esquimal, pero no sé, no sé... ¿a vos qué te parece?*



A mí, que en medio del verano escuchaba tu voz irse y volver con un zumbido de un continente a otro, y que además no entiendo ni conozco el esquimal, me pareció que sí.

La fábula, según Hegel, es un enigma acompañado de su solución

En un estante perdido de la biblioteca popular Bartolomé Mitre di un día con un libro cuyo desafortunado título era *¡Zoomática!*, con signos de admiración. El uso de los signos pretendía, supongo, provocar en el lector un entusiasmo espontáneo y febril, el mismo que parecían experimentar los animalitos de la portada: un topo, un papagayo, tal vez una jirafa, presas todos de una excitación por el cálculo matemático que a mis ojos era totalmente inexplicable.

Hago memoria y recuerdo que el topo hacía la V de la victoria.

Creo haber dudado entonces, dudo ahora, acerca de si el topo hacía la V de la victoria o si en realidad había sido dibujado con tan sólo un par de dedos en la mano, de modo que al pobre roedor no le quedaba otra que vivir condenado al optimismo.

Recuerdo haber copiado en un cuaderno cuatro o cinco problemas imposibles.

Recuerdo también el pie de imprenta: 1973.

Problema n° 1

¿Cuánto demora un topo en cavar un túnel que atraviesa una ciudad de trescientos mil habitantes por la noche, si todos permanecen acostados, el topo avanza a razón de 90 centímetros por hora, cuando de pronto alguien enciende una luz y te pregunta:
dormís?



Se ha sostenido, no sin razón, que la cartografía precedió a la escritura entre los inventos del hombre

Con la intención de montar una muestra, se convocará a todas aquellas personas que conserven mapas o planos del tipo que uno hace para indicar cómo llegar a nuestra casa o cómo dar con alguien o con algún lugar.

Mapas para encontrar una fiesta en las afueras.

Mapas para ubicar a la mujer que lee la borra del café.

Trazados con birome,
con un marcador negro de punta redondeada,
con un lápiz labial rojo ChargedCherry,
sobre la página de horóscopos del diario,
dibujados en la arena de la playa con un palito.

Mapas que grafican cierto evento irreversible: *yo estaba en la ruta 3, viniendo de Buenos Aires, y ella cruzaba el continente y escribía desde Disney.*

Coordenadas para el trazado de un mapa

En un rincón del departamento de Ramiro Murguía, en el 82, escuchábamos The Clash.

Tal vez haya que decir que en 1982, en Bahía Blanca, resultaba poco menos que imposible conseguir un disco de The Clash. El tema es que el padre de Ramiro, por trabajo, solía viajar a Europa, y de Europa había traído *Sandinista!* y *Combat Rock*.

Sandinista! con signo de admiración.

El signo, en este caso, anticipaba el estupor que un disco presuntamente punk, que no sonaba punk, podía provocar ¿Pero qué podíamos saber del punk y de Nicaragua



nosotros, ocho borceguíes tras la garganta de Strummer, en ese cuarto de persianas bajas para bloquear el sol enfermo del invierno?

I don't wanna die I don't wanna kill

The United Nations said it's all fair

De modo que en 1982, en el departamento de la familia Murguía, mientras The Clash daba vueltas en el Winco, aprendíamos el uso del signo de admiración que nos martillaba la cabeza: *Sandinista!*

y la cabeza daba una vuelta,

y se partía como un zapallo.

La antropología revela que los canacas confunden órganos y vegetales

Así es. Cuando un niño canaca nace, el cordón umbilical es enterrado junto a un retoño en un lugar del bosque cercano a la aldea. Así ligados al nacer, los canacas son ellos y son también los árboles que los rodean. Esto resulta particularmente notorio en la lengua canaca, en la que las partes del cuerpo son nombradas con derivaciones de palabras provenientes del mundo vegetal.

Una obviedad decir que para los canacas nuestro cuerpo individual es un absurdo.

Mucho más de los canacas no sé. Pero mientras dispongo unas ramas para iniciar un fuego, intento imaginar una fogata canaca...

“En la cosmogonía canaca, escribe Le Breton, cada hombre sabe de qué árbol de la selva procede cada uno de sus antepasados, y él mismo incluso”. También pienso que entre los canacas el cuerpo es una extensión hacia adentro del mundo, y viceversa, por lo que cartografía y anatomía canacas, si existiesen, serían disciplinas intercambiables.



Aquí es el lugar donde se encuentra aquél que dice “aquí”

En 1154 Abu Abdallah Mohammed al-Sharif al Idrisi dibuja un mapamundi que no es, en rigor, un mapa del mundo sino apenas un mapa de las costas del mediterráneo.

Lo primero que llama la atención en el mapa de Al Idrisi es que la costa africana, como era habitual en la cartografía árabe, se encuentra ubicada arriba, y debajo Europa, disposición acentuada por el sentido de las letras que señalan ciudades, ríos, montañas y rutas comerciales.

Más llamativa debiera resultar, sin embargo, la forma circular del mapa, y el hecho de haber sido pintado sobre una madera a la que se le practicó un pequeño orificio en el centro, lo que permite calzarlo sobre un soporte, y girarlo, para comodidad de quien lo consulte, de modo que al girarlo, lo que era abajo es arriba, lo que era arriba es abajo, lo que era derecha es izquierda, lo que era izquierda es derecha.

Manual de sabotaje

Un italiano. Un italiano que hace música negra. Un italiano que hace música negra rodeado de palomas. Un italiano que hace música negra rodeado de palomas y canta en un inglés que no. Un italiano que hace música negra rodeado de palomas y canta en un inglés que un inglés jamás reconocería como propio.

Usos cartográficos del corazón

Hay mapas con forma de corazón y hay mapas del corazón. No del corazón como territorio, sino de las trayectorias del corazón, como si uno dijera un mapa de viaje, un *itinere*. Ahora se sabe que el corazón no viaja sino en sentido figurado, pero los kerora de Nueva Guinea creen que el ánimo con el que uno sobrelleva el día tiene que ver con los desplazamientos del corazón y el lugar que ocupa en cada momento. Como si el corazón fuera un animal indócil que habitara y recorriera, día a día, nuestro cuerpo.



Indócil digo yo, y *animal* también. Para los kerora, creo, el corazón no es dócil ni indócil, ni les preocupa tanto qué es, sino más bien dónde está. Por eso miro tu electrocardiograma, aunque eso no me dice dónde está tu corazón.

No sé por qué me regalaste el electrocardiograma.
No conozco a nadie más que pueda hacer un regalo semejante.

Tampoco sé por qué lo miro.

Creo que puedo cantarlo.

10 hits de la lírica occitana

- 1 - Un trovador vive en la *joie* como el pez vive en el agua (Arnaut de Maruelh)
- 2 - Un trovador hace un poema acerca de la nada mientras duerme sobre un caballo (Guilhem de Peitieu)
- 3 - Un trovador no canta, antes bien *mou son chan* (mueve su canto) como el pájaro *mousas alas*. El trovador envía su canto por el aire (porque ama de lejos) y espera mover, con él, a quien lo escuche, preferentemente su distante amada (JaufréRudel)
- 4 - Un trovador *mou son chanaún* cuando no pueda mover su lengua, recientemente cortada por un marido celoso, y cornudo (Peire Vidal)
- 5 - Un trovador pone *sucòr* (corazón) y anhela un *cors*(cuerpo), y viceversa. Así hasta volverlos misma palabra, misma cosa (Bernart de Ventadorn)
- 6 - Un trovador la pone ciento ochenta y ocho veces en ocho días. Acto seguido, enferma (Guilhem de Peitieu)



7 - Un trovador *entrebescas los motz* (entrelaza las palabras) como dos lenguas se entrelazan en el beso (Bernart Martí)

Una buena parte de los cuentos de hadas no incluyen hadas en absoluto

¿Qué pensará el tipo que vive adentro del ratón Mickey, en los 40 grados de Orlando, cubierto de un peluche de 10 cm de espesor, cuando te ve pasar frente al castillo de los cuentos de hadas? ¿Se preguntará de qué reino llegaste, tan alta, tan hermosa, con esas piernas tan largas? ¿Te habrá visto pasar mientras daba unos saltitos como de alegría que lo depositaban junto a la familia en pose para la foto, y el sudor le bajaba por la frente y por la espalda? ¿Acaso calculaba, cuando pasaste, el coeficiente de felicidad que su presencia produce en el mundo, y se distrajo al verte? ¿Se habrá preguntado qué hacía él ahí, qué hacías vos ahí, qué cantidad de fotos llevaba acumuladas en el día? ¿Se preguntan los ratones esas cosas? No digo Pluto, tan boludo, pero Mickey, roedor insignia ¿se habrá preguntado a qué lugar del castillo te llevaban tus piernas? ¿Es posible saber, o tan siquiera sospechar, qué preguntas se hace el ratón Mickey, de sonrisa indeleble? ¿Tiene lo que se dice “vida interior”? ¿O todo lo que piensa, suda y siente es lo que piensa, suda y siente el tipo que lleva adentro? ¿Y qué cosas le preocupan de verdad al tipo que está siendo digerido por el ratón Mickey? ¿La cantidad de fotos/hora que produce? ¿La situación en Medio Oriente? ¿Las revueltas africanas? ¿La íntima y secreta felicidad de las hadas? ¿La longitud del par de piernas que se cruzan? ¿Cobrará por foto? ¿Cobrará por hora? ¿Recibirá un plus si alcanza o supera cierto nivel en los índices de íntima felicidad de los turistas? ¿Se preguntará, en ese caso, desde una perspectiva estrictamente profesional, a cuánto asciende tu coeficiente de felicidad? ¿Y se preguntará, en ese caso, desde una perspectiva estrictamente profesional, a cuánto asciende el coeficiente de felicidad de tu esposo, que llega con tu hija de la mano, te dice “princesa”, y prefiere sacarse una foto con Pluto?



10 nombres verdaderos para bandas de rock

- 1 - The Bakunins (anarkopunk)
- 2 - Montebidet (pop oriental)
- 3 - Rigor Mortis (heavy metal)
- 4 - ¡ZUMBUTRULES! (retro pop)
- 5 - KuKlux Funk (funk dialéctico)
- 6 - Control Remoto (folk cipayo)
- 7 - Bárbara Farsa (solista femenina)
- 8 - Hijos de Putin (punk post soviético)
- 9 - Carpeta Psiquiátrica (hardcore)
- 10- Papá fue a comprar cigarrillos (rock barrial testimonial)
- 11-Puedo Explicarlo (materialismo sinfónico)

Problema n° 3

Un topo cava un túnel que atraviesa una ciudad de trescientos mil habitantes alternando periodos de excavación y reposo cuya duración coincide con las fases alfa y beta del sueño profundo. Si durante los periodos de reposo el topo duerme y sueña que cava un túnel que atraviesa una ciudad de trescientos mil habitantes alternando periodos de excavación y reposo en los que duerme y sueña que cava un túnel que atraviesa una ciudad de trescientos mil habitantes alternando periodos de excavación y



reposo en los que duerme y sueña que cava un túnel ¿por qué, en el instante previo a cada despertar, el túnel desemboca en una playa en la que alguien saluda a lo lejos?

A los murciélagos no les importa Batman

El que pasa la mano sobre la pintura es el rey normando de Sicilia, Roger II, molesto con ese mapa en forma de disco que privilegia no el orden del mundo tal como es y sobre el cual él reina, sino el impulso de las manos que lo giran, por lo que encarga al geógrafo marroquí Abu Abdallah Mohammed al-Sharif al Idrisi un nuevo mapa del mundo conocido, y Al Idrisi graba un globo terráqueo sobre una bola de 400 kg de plata que en su brillo real exhibe los siete continentes y viene acompañado de información diversa sobre las culturas del mundo, como su religión, su lengua, sus costumbres, y setenta mapas de diferentes regiones, y otra vez, entremezclado en el paquete, un modesto mapamundi pintado sobre una madera circular que puede girarse, para comodidad de quien lo consulte, de modo que al girarlo, lo que es abajo es arriba, lo que es arriba es abajo, lo que es derecha es izquierda, lo que es izquierda es derecha, y así pasen Constantinopla, Jerusalem, Trípoli y Marsella, de donde en algún momento del año 1147 zarpa un barco hacia las costas africanas con el Príncipe de Blaia, Jaufré Rudel, de quien no sabemos si va de cruzada con la esperanza de hacerse un terrenito en Tierra Santa o si lo mueve el deseo por una mujer que no ha visto y de la que sin embargo se ha enamorado, o si las dos cosas, ya sea yuxtapuestas en uno u otro orden, ya sea superpuestas por acción de la mano que retiene y suelta y gira el disco, poseída por la fiebre del scratch, en esa fiesta en la que pasabas y volvías a pasar bailando sin detenerte nunca y un pelado cantaba en una lengua familiar y extraña *yo estoy al derecho, dado vuelta estás vos*, y yo era un punto fijo, con un vaso de algo, no sabemos qué, en la mano, a la vez cerca y lejos, mientras la bola de espejos giraba y repartía sus reflejos plebeyos por el humo y por el mundo conocido, como un mapa que se hacía, deshacía y rehacía a cada instante, en setenta mil destellos de mundos fugaces, a mil años casi de Jaufré Rudel de Blaia, que a bordo de una nave que se dirige a las costas africanas escribe una canción en la que se repite, en el segundo y cuarto verso de cada estrofa la palabra *loing* (lejos) por lo que la canción se inicia decidida como un barco que zarpa, y sin embargo no avanza, o si avanza lo hace en loop, avanza y vuelve, o pretende volver sin conseguirlo, porque volver es imposible, de modo que la



canción avanza en forma espiralada, se aparta y se aproxima al punto al que retorna y deja atrás, gira sobre sí misma, como el mundo conocido, como mi cabeza bajo el signo de admiración, como la bola de espejos de esa fiesta en la que seguís bailando sin parar mientras yo te sigo a ciegas, de beat en beat, de loing en loing, de canción en canción, cada vez más lejos, cada vez más cerca.

El topo como caso de perfección precaria

Hay quien postula que los topos trazan sus galerías al azar. Otros, sin embargo, consideran que sus diseños responden a un orden geométrico perfecto. Todo lo que es posible decir al respecto es que el topo planifica con las uñas. Mirar no va a andar mirando mucho, porque no ve. Un topo no es un búho, convengamos. Tampoco cava porque sí: negocia un equilibrio entre sus necesidades y los accidentes del terreno. El suyo es un orden permanentemente provisorio.

~



Díptico para ser leído con máscara de luchador mexicano

I – La Era del Karaoke

Los cactus han brotado en el verano, uniformes e instantáneos. Se los ve desde el bar Oro Preto (*sic*), en el declive de una tarde bochornosa. Se oye hablar de palmeras, de playas donde el agua es de un celeste cristalino, de cardúmenes que se abren como estallidos multicolores, se oye el hielo derretirse en vasos de cuello largo, y motores que regulan en el semáforo de la avenida, y los primeros acordes del tema musical de ***Titanic***. Están en un extremo de la peatonal Drago, frente al bar Oro Preto, están entre los cactus, bajo el cartel azul y verde que dice MOVISTAR, delante de un mundo iluminado por celulares y sonrisas ploteadas en el vidrio. ¡DUPLICATE! ¡RECARGAME! ¡SOMOS MÁS! Pero ellos no son parte de la campaña de MOVISTAR, tampoco lo son los cactus, aunque una mujer le dice a otra: *mirá qué lindos los cactus que puso MOVISTAR*. Pero los cactus, verdes, instantáneos, uniformes y estampados sobre una gruesa lona vinílica, no forman parte de la campaña publicitaria de MOVISTAR, están ahí para simbolizar el desierto aún presente en la ciudad, están ahí para recordarnos que el desierto sigue ahí, bajo el cemento. Aunque es cierto que son lindos y que los artistas se inclinaron por la misma tonalidad de verde que los creativos de la transnacional. Ahora, desde una mesa en la vereda del bar Oro Preto, asistimos al hundimiento del Titanic, que este grupo (dossikus, dos parlantes, una quena, un amplificador TONOMAC, una flauta de pan) interpreta con entusiasmo andino entre cactus de lona vinílica,



ante un cardumen multicolor de celulares
que se recargan y se duplican en la pecera telefónica.
El Titanic, en la versión electro-kolla, más que hundirse, se disuelve
en trinos de quena y siku, y he aquí a los músicos,
sobrevivientes tenaces del naufragio de un continente, en los estertores
de la era del karaoke, con sus ropajes que juzgamos típicos, aunque no sepamos
típicos de qué, de pie y agradeciendo la llovizna
de aplausos que no bien
toca el desierto se evapora.

II – Señas de identidad

Para el taxista que mira en diagonal el conjunto
desde su parada en Avenida Colón
son bolivianos, pero están
disfrazados de otra cosa; para el cafetero que atraviesa la peatonal
con su carrito de metal lleno de termos
son paraguayos que se hacen los bolivianos, y además
hacen playback; para el cajero del bar Oro Preto
son todos de Fuerte Apache, si bien concede
que la versión de *Chiquitita*
es lo mejor de un repertorio
marcadamente multicultural, y a él, en particular, le gusta;
para el guardia de seguridad privada de MOVISTAR
son un objeto a desalojar, tarde o temprano, cuando le den la orden;
para las administrativas de la Universidad Nacional del Sur
que se hacen un minuto y toman un café, las plumas del vestuario son
de papagayos amazónicos, y sus colores: *jheer-mo-sos!*;
para el productor agropecuario que en su camioneta exhibe
ESTAMOS CON EL CAMPO, como quien dice “estoy conmigo”,
en un ejercicio de solidaridad identitaria
difícil de superar, son bolivianos que se cansaron
de juntar cebolla en Mayor Buratovich y ahora se dedican



al arte musical; para el Presidente de la Nación Nicolás Avellaneda
el problema es el desierto; para el joven abogado Estanislao Zeballos
se trata de quitarles el caballo y la lanza
y obligarlos a cultivar la tierra con el Rémington al pecho, diariamente;
para el Ministro de Guerra Julio Argentino Roca 1 Rémington se carga
15 indios a la carrera, el resto es hacer cuentas,
y embolsar; para el periodista que se arrima
con espíritu etnográfico y pregunta:
¿de dónde son? la respuesta es: *vamos*
a Monte Hermoso, después a San Antonio,
hacemos la costa, y tenemos
*una oferta imperdible: **The best of siku**, volumen cinco, que contiene*
La casa del sol naciente, Imagine, Hotel California, Cuando los ángeles
lloran,
*y la versión de **Chiquitita** que acabamos de escuchar,*
a sólo quince pesos,
por ser usted.



Poemas

Martín Gambarotta

Bienvenida perdida Eme
a la aldea de los huraños
las hormigas cuentan las horas
las arañas cuentan los años.

~

Esta es una silla giratoria, de modo que puedo
rotar sobre un eje propio sin levantarme
incluso dar más de un giro completo
como en una calesita unipersonal
o bien solo girar algunos grados
y frenar para captar lo que varía
en la habitación según el ángulo desde
donde se mira, rotar del todo o un poco
cada vez que se presenta la duda
de si esto implica o no estar yendo
contra la rotación del planeta, rotar
en una pieza cúbica hasta quedar
en el centro de su parábola circular
rotar hasta aclimatarse a lo que ninguna
persona sentada en una silla giratoria
se debería aclimatar.

~



Se puede, apaciguado y taciturno, mear
tartamudeando la banda de sonido que más
se le cante a tus bolas hasta que se vuelva
una deprecación constante
se puede dejar en el suelo lo que otros
podrían tener interés en llegar a levantar
y porque día tras día en este lugar
la luz mengua esquemáticamente
como si de verdad hubiera un jehová
que desde un eje a todo le echa un ojo
se puede tomar impulso sobre
la silla giratoria y
rotar un rato.

~

No es que quieran que dejes de rotar en una silla giratoria a una velocidad
distinta que el mundo distante, no presentan objeciones a que te sientas
en una órbita original al girar sobre un eje propio, ni que después abras
pensativo una lata cilíndrica de paté haciéndola rotar en tu mano, ellos
también a veces hacen girar sus globos terráqueos y los detienen con el índice
para elucubrar un rato acerca de la región que señalaron al azar
no tienen problema alguno con tu murmurante desiderata sobre
si lo que gira es la lata de paté o el abrelatas, sobre el pequeño disco dentado
que se desprende del resto de esa lata cuando abierta, no quieren ver
tus planes a la hora de otra primavera adjetivada, ni tienen especial interés
en plantarte un dispositivo de rastreo satelital para seguir tus pasos
por ramblas de balnearios atlánticos donde supo haber
videobares, disquerías, locutorios, ni ubican
a esos automóviles contratados por los motores de búsqueda que salen con cámaras
de trescientos sesenta grados en el techo a fotografiarlo todo, no quieren saber
las canciones que almacena tu pequeño reproductor de acero cromado y plástico



blanco, no están necesariamente al tanto del diagnóstico que dice que lo anómalo no es estar desconectado de la realidad sino, a un nivel macro, estar demasiado conectado con la realidad, ni esperan que se entienda por realidad un lanchón de asalto adentrándose lentamente en una mesopotamia, que se entienda por realidad camelias

que esperan un micro en una circunvalación específica habiendo perdido toda noción de especificidad, con sus parkas estropeadas, pasándose un cigarro, clavándose en la yema de los dedos los dientes de la tapita redonda de una botella que abrieron recién, no ponen en duda la frágil camaradería nocturna que tejieron hace un rato comiendo corazones de pollo ensartados en palillos de madera, no contextualizan ese manifiesto, no teorizan sobre el entumecimiento, no leen todo lo que dice el vicepresidente de Bolivia, no sintetizan la tenacidad, no acampan a las puertas de abisinia, ni azuzan leopardos semidomesticados con el tamborileo de sus panderetas, no queman tabloides, no se duermen con las manos entrelazadas sobre el pecho mirando propaganda, no detienen su marcha en una cascada para remojar sus cabezas bajo un hilo de agua ínfimo, ni les preocupa que ahora te pasees con dulce parsimonia, la almohada todavía marcada en la cara, arrastrando los talones por los pasillos de un supermercado para buscar una marca específica de sopa de fideos instantánea japonesa, y tampoco es que quieran evitar que prepares, el temperamento hecho un témpano, esa sopa antes de ponerte a leer un manual para perfeccionar maniobras de evasión, lo que sea no, no, no, nada de eso, no simplemente quieren que te mueras.

~

Acto I. Escena I. Rodríguez vestido de pionero.

Rodríguez:

Creo que soy un fascista y no temo serlo
pero quiero dejar de serlo o al entenderme fascista
y no sentir temor de serlo; es una pregunta;



no hablo del lugar común de los que son fascistas
y no lo saben, no hay nada más fácil que decirse
no fascista; cuando veo a un demócrata por tevé
quiero ejecutarlo; tengo planes para todos
construcción de hospitales, regulación del alcohol
por parte del estado, una nueva gramática.
Y también a veces dudo hasta de ser fascista
y tampoco temo ser otra cosa: un quinto columnista
triple P portando la antorcha
con la que ha de incendiar babilonias o un cuadro
del partido republicano al que le ponen en su copa
la última aceituna del frasco para que sorba martini
en lo que fue el este.

~

Me quedaría toda la tarde. Pero en esta parte
el anestesista inhala de su tubo anestésico.
Desenchufo artefactos antes de salir. Bajo el efecto de ese adormilado
elixir, toctoc toco a las puertas de Etiopía. Negocio mi propia negación.
Niego que todo es negociación. Una nevisca nociva rocía las explanadas.
Los odeones arden. Soy una hoja de puerro. Huelo a pasto
quemado. Paseo un perro que no es mío. Saludo
a personas que no sé si conozco.

~

Los anestesistas están de huelga: primavera antagónica.
El agua mineral tiene gusto a kerosén: primavera neutra.
Salió campeón el equipo del ejército. Niños demoníacos



de toda la estepa aprenden a decir estrella en rumano.
Mensajes de texto vuelan por los aires. Sintonizo radio
alfablondi en onda corta. El musicalizador de la edad
de polvo queda supeditado al oro. En todo el burgo
se bebe ron subsidiado. La neocelandesa de uñas
naranjas ansía cloro. Es tentador declararse
rumano pero, a no temer, no voy a caer
en la tentación de declararme rumano.

~

Más rumano que todos los rumanos
el más rumano
sin ser del todo rumano ruego
que no lave los vasos
de donde bebimos el caldo
conspirativo por antonomasia
es un ruego riguroso
igual lava los vasos con
los anillos puestos.

~

Alcen sus vasos por
este plan, dancen.
Dancen la danza
primordial.

~



En el baño están rompiendo vasos
en la cocina están rompiendo huevos
en la calle están rompiendo autos
en el playón de los caídos están hirviendo huesos
se clama por la fritura de los sesos
todos los días son de reyes, todos los miércoles
son de ceniceros, todos los jueves son de margaritas
los viernes, festival maya para carniceros
se rememora la doma del fr-r-rrgrfk
el burgo es un caldo de vegetales
la calle es un caldo de astrolabios
la pieza es un caldo de toro
enero es la eclosión del dinero
febrero es un caldo de enero, prima
la calma a las puertas de marzo
los guardaespaldas del plan primavera lloran al ver llover
los camilleros se hablan todo el día de River Plate
se sacralizan las heladerías del conurbano, suboficiales echan
un matambrito al fuego como si en el juzgado Zárate-Campana
las chiquilinas quisquillosas escupen en la fuente, en las despensas
los contadores discuten de cantores de tango
los tipos sin casa se tiran al sol como leones viejos
las panaderas tocan las panderetas de sus pandilleros
no sin cierto enfado
los taximetreros tartamudos le dicen muchacho
los trotamundos le dicen mmm-uch-mu-chacho
los paralíticos en su ápice le dicen muchacho
los vendedores de lápices le dicen hermano.
Es probable que haya llegado a esta cabeza
de playa para probar un punto
o que establecer una cabeza de playa fuera
el punto a probar y que ahora al mezclar
jarabe negro con jarabe negro cause
más impresión esperar el trasbordo



que el hecho mismo de trasbordar
trasborde quien trasborde
en este trasbordador

y es probable también que hubiera
un punto definitivo a probar por encima
de todos los demás puntos, el punto que
recrudece al querer probar otros puntos
puede llamarse el punto primordial, el punto
de la unción, punto Valéry Giscardd'Estaing
llamarse como más se le cante a tus amígdalas
pero es un punto que persiste
y ahora aquí pernocta.

~

Cuevero, idiota
nunca encontrarás otra
como Poliandra Jazmín
como Pé Yaolin
como Poli Yin
y si por una de esas
casualidades encontrás otra
Poliandra Jazmín, Pé Yaolin
Poli Yin
será porque la misma Poli Yin
te llevó a esa otra Poli Yin.

~



Colectivización de la soja
decapitación de capitolios y para
los hijos de remil Supermarios qué
para los hijos de remil cursilería
de hijo etíope sobre cursilería
de hijo etíope
y suerte en el juego de las
estrellas.

~

Hijo etíope, seductor sueco, cuervo
tailandés, contra ofensivo con
el contexto metido en la cabeza
que todo te chupe un higo no quiere
decir que no seas delicado
a tu modo itálico
no quiere decir
que no tengas la sutileza
de escuchar súplicas
secanos el sudor, sacanos
de este aprieto.

~

Dulce cabroncito, impío vástago
por si debe sértelo dicho otra vez
acá queda dicho otra vez lo que debe
serte dicho una y otra vez: negociación
para un fi n no negociable, negociar



todo por lo innegociable. Inflígete
esta consigna en la carne, grábatela
en la frente con una púa de tocadiscos
calzate otra vez las botas y regresá
a la estrella de la que viniste.

~

No me dejan otra opción que hablar
porque no me dejan otra opción voy a hablar
porque no me dejan la opción primaveral
la opción botánica, la opción magnesiana, porque
no me dejan otra opción voy a hablar del bolso
debajo de la silla, voy hablar de la silla arriba
del bolso, de la que dejó el bolso debajo de la silla
porque no me dejan la opción que irradia
la opción inimaginable, la opción que irriga, la opción
por demás, en esta instancia, inmanejable
en esta instancia inteligible voy
a hablar de las prefecturas, la invectiva
terráquea, los lustros de ignominia, porque
no me dejan otra opción voy a hablar.



Poemas

Martín Prieto

(de *Natural*)

Confusión

En la camiseta del cantante
está escrita esta inscripción:
Wilco.
Como el cantante
tiene además
una campera sobre su camiseta
que no deja ver su frente entero
repongo lo que creo que falta y leo:
Wilcock.
Durante unos minutos,
los que dura la canción,
creo que el cantante
es un lector de Wilcock.
De Juan Rodolfo Wilcock.
De Johnny Wilcock.
Sin embargo
apenas terminada la canción
el cantante hace referencia a la camiseta:
dice que se la regalaron
unos amigos de Teodolina
fanáticos de Wilco.
No de Wilcock.
La campera no ocultaba nada.
Y no había nada que reponer.
Wilcock
seguía existiendo sólo en mi mente.



¿Quién más
estaría pensando
en Juan Rodolfo Wilcock
ese martes
a las 7 y cinco de la mañana
en todo el planeta
y en todas las diversas horas
que fueran en el planeta
a esa misma hora
en que en Rosario eran
las 7 y cinco de la mañana?

~

Distracción

Puedo
–no hace falta aguzar el oído
en esta ciudad
de romanos, de andaluces y de locos-
escuchar los ruidos de:
los colectivos que avanzan sobre Salta;
los camiones estacionados y en marcha
junto a la extensa línea amarilla
cuyo significado preciso es “prohibido estacionar”
que descargan mercadería
para el supermercado DAR;
los adolescentes que entran a los gritos
en el Instituto San Martín
cuya especialidad pedagógica desconozco
aunque si fuese



por la indumentaria de sus estudiantes
se diría que su destino profesional
está relacionado con la educación física o,
como se decía antes, con la gimnasia.
Pero si ese fuese el criterio:
gimnasta
la vieja que pasea el perro blanco
gimnastas
el 80 por ciento de los clientes
del supermercado DAR,
gimnastas
el 70 por ciento de la población de la ciudad,
gimnastas
todos los jóvenes
hasta que cae la última campanada
de la medianoche del viernes
e, imprevistamente,
todos se parecen a James Dean.
Wilcock también tenía veleidades de artista
no de ese artista que en efecto era
—poeta, novelista, cuentista, traductor—
sino de esos artistas
que cada tanto da el cine
y que concentran en su figura
una voluta social
deseosa de cambio o de revolución.
Una campera ajustada
los pelos para arriba moldeados
menos por la peluquería y la goma
que por la fuerza que tienen
los pelos de la juventud.
Solamente en la vejez
en el reposo involuntario
pero agradecido de la vejez



podemos ver
que eso que parecía desafiante impostura
era su misma condición. Juanele
¿existirá Juanele en la mente de alguien?
¿cuánto mundo se apaga
cuando se apaga la mente de una persona?
decía en un poema,
“ah, la frente de los adolescentes”
Pero una vez
subiendo por la avenida Argentina de otra ciudad
después de haber leído unos poemas de Juanele
que me hacían volar
bajaba la misma avenida, al trote,
un grupo de adolescentes
y sentí, sentí, sentí
que me atravesaban sus frentes
-ah, la frente, la frente, la frente, la frente /
la frente de los adolescentes/
y el sudor de los adolescentes/
y sus proporciones deformadas/
como si fuesen niños enormes
sufrientes de gigantismo
o adultos hermosos
con una belleza que de persistir en la adultez
sólo lo hace como una padecida sombra
para quien se mira y para quien lo ve.

~



Discreción

William Wordsworth
en el prefacio a sus Baladas líricas:

“escoger hechos y situaciones
de la vida ordinaria
y relatarlos
o describirlos todos
hasta donde fuera posible
mediante
una selección del lenguaje
que la gente utiliza en la vida real”.

Principios

–totalidad y mimesis–
que podrían valer tanto
como un desprotegido programa realista.

Sin embargo.

Paréntesis.

A los realistas, Balzac:

“Pero París
es un verdadero océano
echen la sonda en él
jamás conocerán su profundidad.

Recórranlo.

Descríbanlo.

Por mucho cuidado
que tengan
por muy numerosos e interesados
que sean
los exploradores de este mar
siempre se hallará en él
un lugar virgen
un antro desconocido
flores, perlas, monstruos



algo inaudito
olvidado por los submarinistas literarios.”
Cámbiese París
por Rosario
por Bahía Blanca
por Mar del Plata
por Santa Fe
por Jujuy
y verán, los queridos submarinistas,
(oh, sí, yo traté de ser uno de ellos)
que ese resto desconocido
esas perlas
esos monstruos
no se reponen con más investigación
sino con un impulso de imaginación
con una presión de imaginación
que rompa
las cosas comunes
y las convierta al entendimiento
en raras o desacostumbradas
y entonces interesantes. La imaginación
fiel a los hechos
y actuando de una manera discreta
asocia ideas
bajo los efectos de la emoción
y vuelve
interesante lo raso
y desacostumbrado lo común.
¿Y dónde hallar lo raso
y dónde lo común?
Ah, sí:
en el campesinado de clase baja
donde las pasiones
son más espontáneas



no están corrompidas por la vanidad social
y se revelan
en un lenguaje llano y enérgico.

~

Clase social

Las dependencias. Telefilm
de Lucrecia Martel que destaca
la figura de la cuentista Silvina Ocampo.
Juan José Hernández y Ernesto Schoo
dan testimonio
de sus pretéritas visitas
al departamento de la señora Ocampo.
El telefilm
muestra unos archivos de los años 40
en los que puede verse
a la cuentista, a su marido
y a otros de su misma clase social
–alta, según la acción
y el escenario de las filmaciones:
una estancia, un barco de placer.
Más revelador resulta
el planteamiento de cámara
cuando toma testimonio a Hernández y a Schoo
quienes hablan del departamento de Ocampo
desde afuera y desde abajo.
Parados en una plaza
mirando hacia arriba
inocentes del símbolo que representan.



~

Celebraciones

Bajamos
por Rioja hacia el río
a las celebraciones por el Día de la bandera.
Esta es la “ciudad vieja”
aunque nada es tan viejo
en esta ciudad
como la creación
en las barrancas del río
de la misma bandera
hace doscientos años
cuando la ciudad
era un rejunte
de entre 800 y 1000 pobladores
época de la que no queda
ni un ladrillo de adobe
ni una moneda
ni el polvo de la osamenta de un caballo.
Hay, por ahí, unos papeles.
Uno, de 1743:
“en la vecindad del partido de los Arroyos
se hallaron 248 vecinos españoles”, etc.
Otros, partes de batallas de la guerra civil.
1819. El general Balcarce
anota estrategia de guerrillas
para vencer a las tropas “reveldes”:
enviar una partida de Cazadores
con seis yeguas ariscas
cueros y bolsas llenas de piedras.
Los Cazadores sueltan las yeguas



cargadas con las bolsas de piedra
en inmediaciones del campo enemigo
con el “designio” de hacer disparar sus caballadas.

Sale mal, pues

los caballos de reserva del enemigo

se hallaban lejos

de donde fueron soltadas

las yeguas ariscas.

El designio no se cumplió.

Eso pasó en la Casa de Postas

media legua corta al Sur del pueblo de Rosario

sobre la Costa del Paraná.

Una legua

(definida por el camino

que regularmente se anda en una hora)

en el antiguo sistema español

equivale a 5572,7 metros.

Media legua: 2786,35 metros.

Media legua “corta” 2000, 2500 metros.

20 cuadras, 25 cuadras

del emplazamiento central de la Villa.

¿Qué sería?

¿A la altura de 27 de febrero? ¿27 y el río?

1821. Alexander Caldeleugh. ¿Quién es?

No lo sabemos.

Llegó a Buenos Aires luego de pasar por Montevideo.

Fue a Chile “por el camino de Morón”.

De Santiago pasó al Perú.

Volvió a Buenos Aires por Valparaíso.

En 1825 publicó *Viajes por América del Sur*.

En 1943 José Luis Busaniche

tradujo la parte relativa al Río de la Plata.

Anota Caldeleugh de Rosario:

“es una villa de alguna extensión,



pero sin ninguna clase de fortificaciones”.

Que fue a cenar a la casa del cura:

“La cena se compuso de sopa
muy sazonada con pimienta
seis aves colocadas en una fuente
un trozo de carne de vaca asada
cerdo con salsa,
pan de trigo y vino tinto.”

Después de comer salieron para Arroyo Seco:

“el camino corría por un campo de trébol
a la orilla del río Paraná.
Podía verse apenas la costa opuesta
de Entre Ríos.
Cruzamos el arroyo Pavón
y dormimos en la Cañada de Calzada.”

Llegamos por Rioja hasta 1º de mayo
doblamos hacia Córdoba
hacia el Monumento
medio en diagonal
metiéndonos por el Parque a la Bandera
o de la Bandera
cada ciudadano tiene su versión.
En la fuente
reluciente
fresca
preparada para las celebraciones
se bañaban un montón de chicos
cuidados por sus mamás
sentadas en los bancos aledaños
conversando
pegando algún grito
que recordaba a sus hijos
que ellas estaban ahí.



Unos disfrazados de gauchos
montados en unos caballos mansos
venían circunvalando la ciudad
como en espiral
desde los arrabales
trayendo un simbólico mensaje nacionalista.
Como el de unos excombatientes de las Malvinas
cuya mención en los discursos políticos
iría a conciliar con atronadores aplausos
a la barra kilombera peronista de las primeras filas
que vivaba a la presidenta con el mismo entusiasmo
con el que chiflaba a todo lo que no fuera la presidenta
con la multitud de clase media
mucho más escéptica
en cuanto a los alcances supuestamente revolucionarios
de las políticas de la presidenta
que ella misma enumeraba en éxtasis autorreferencial:
“mil trecientos dieciocho escuelas en todo el país”
“casi dos millones de netbooks a docentes y alumnos”
“ochocientos setenta científicos repatriados”
“diecinueve mil quinientos cuarenta y un millones de dólares”, “Ustedes dirán que es el
BODEN 12. ¡Yo les cuento qué es!”.

Multitud en ojotas y pantalones cortos
tocada por algún detalle simbólico nacional
–una escarapela
una bandera colgada como poncho
una camiseta de la selección de fútbol-
que seguía las alternativas del acto
con más entusiasmo patriótico y civil
que propiamente político.

Más temprano
antes de que la bajada del helicóptero
que traía a la presidenta y a su comitiva de ministros
le diera al acto una emoción adicional



–menos por los pasajeros que por el helicóptero
una especie de colibrí mecánico
gigante
que por momentos
majestuoso
se suspendía en el aire
desafiando las leyes de la física–
un locutor entretenía al público
leyendo párrafos
que exaltaban la gesta de don Manuel Belgrano
creador de la bandera argentina
y uno de los pocos héroes unánimes de la nacionalidad
–unanimidad en cuya construcción
confluían tanto el carácter de su invento
como el hecho de que hubiese muerto
medianamente joven
a los cincuenta años
y pobre.
El locutor, medio a los gritos,
para hacerse oír
entre las cornetas de los churreros
los voceos de los choripaneros
los bufidos de los caballos mansos
el parloteo de la multitud
y los incólumes bombos y trompetas peronistas
lee párrafos lamentables de unos y otros
novelistas, poetas, periodistas
a los que ni siquiera mejora la oportúnísima ocasión.
De golpe, dice así:
“Yo, a quien llamaron/ General; mi fe; mis pocas lecturas,/
todo dice: ENARBOLAR:/
que se alce el trapo: y se elevó la yesca.”
¿Suena Aldo Oliva?
Es imposible, aquí, en el parque.



¿O será nomás que ha llegado la revolución
y las palabras liberadas del yugo capitalista
son finalmente de todos
y es la multitud que habla a través del poeta
y el poeta el que es hablado por la multitud?

¿Pasó y nos lo hemos perdido?

¿Pasó sin que nos diéramos cuenta?

No, no pasó.

Los versos de nuestro aun excluyente poeta simbolista
incluidos insensatamente en esa mega-antología nacional
se olvidan apenas se los escucha
si es que son escuchados
y los peronistas y los no peronistas
se juntan en paradójicos versos que celebran la libertad
con las formas oprimidas por el uso:
“el que no salta es un inglés”.

Nota

¹Los poemas que aquí se publican pertenecen al libro *Natural*, Bahía Blanca, Vox, 2014 y fueron leídos en condición de inéditos en el VIII Argentino de Literatura, realizado en el año 2012.



Crónicas de Capilla del Monte y San Marcos Sierra

HEBE UHART

Córdoba da para todo

Saliendo de Córdoba capital, recuerdo cómo son los cordobeses: tienen gran puntería para poner apodos y cierto empaque de su pasado virreinal. Córdoba tiene unos doce kilómetros de zona urbana y el campo empieza recién después de las instalaciones de la fuerza aérea, la escuela de aviación. Veo un cartel raro para ser vial: «Libro de quejas a su disposición». Y otros como: «Puesto El araña» «Parrilla Lofferro» «Almacén El alemán», parecen nombres que todos conocen y comentan. Un zoológico «El tatú carreta» y en Valle Hermoso «Paseo del camino real». Otro cartel vial: «Obra mejorativa». Pero empiezan a aparecer en el campo indicios de que otra cosa se avecina. Un negocio de instrumentos musicales artesanales en medio de la nada, y más adelante «Vení a nadar en las nubes. Centro de Ovnología». Llegando ya a Capilla del Monte, recorro la plaza y veo un cartel: «Todas nuestras piedras tienen nombre y color. No las pinte» y «No corte los árboles». Y en una casa, frente a la plaza, como si fuera un desafío, han adornado el jardín con árboles tronchados y los pintaron de amarillo rabioso, azul y fucsia.

Voy a la biblioteca, que está ahí nomás, a ver si descubro el misterio de las piedras y los árboles. Cerca «Rotisería Crepúsculo». En la biblioteca, las bibliotecarias me atienden como si yo hubiera pedido una cosa indebida, o yo fuera indebida, o como si hubiera llegado en un momento inoportuno. Pedí una Historia de Capilla del Monte, y ellas se pusieron a hablar a mi lado como si estuvieran en su casa. De hecho vino una visitante que le hizo a la bibliotecaria rubia el juego de taparle los ojos y ésta gritó de susto. En el libro decía que Capilla del Monte se fundó en mil quinientos ochenta y cinco, que la colonización vino y que la visitó Rubén Darío, el príncipe de Saboya y que ahí se filmó *La guerra gaucha* y *Cura gaucha*. Galardones no le faltan, pero lo que más me gustó fue lo que leí sobre unos versos que le hizo Arturo Capdevila dedicado a Capilla: *Córdoba es tierra sin par/ De hombres raros/ Raro que no nace aquí/ Ahí va a parar tarde o temprano*.

La conversación de las bibliotecarias se hizo tan estridente que me uní a ellas. Una era rubia, de rasgos suaves; la otra, morocha, con una nariz en avanzada y ojos



avizores, que donde ponen la mira ya procesan la información. Las dos eran de Buenos Aires, vinieron hace unos diez años por motivos distintos. La rubia porque le interesaba el tema del autoconocimiento y la armonía interior. La morocha porque su marido era de Capilla del Monte. Yo quería saber qué pensaban de los hippies, o como se llamen, que viven en el faldeo del Uritorco. La morocha, Renata, se ve que no había avanzado en la armonía interior porque me dijo: «A mí ellos me tienen harta. Tanta ecología, tanta ecología, y cortan los árboles para hacer tambores con los que joroban toda la noche». «Y esa baranda que tienen... Claro, se dan con toda clase de falopa, qué se van a sentir el olor que tienen». La bibliotecaria rubia miraba con cara conciliadora. «Y además no hacen nada, son vagos que los mantienen los padres, van siempre al cajero». La bibliotecaria que había llegado a Capilla por aquello de la armonía interior le dijo: «Algunos trabajan, Renata». Hay una especie de resentimiento o envidia por el dinero que reciben, como si fuera un desperdicio. Ay, si Renata lo recibiera, cómo lo usaría ella de bien. En cambio, dárselo a ellos, es como tirar el dinero a la basura.

El faldeo del Uritorco

En la falda del Uritorco vi una cantidad de gente que no recibe nombre preciso. Hippies no son. Los de Capilla del Monte saben que hippies no hay más. Podríamos decirles «hombres barbudos» o «serranos barbados», como llama Terrera, en su libro *Los comechingones*, a éstos. Pero da la casualidad que muchas veces los habitantes del lugar que no viven cerca del Uritorco llevan barba o coleta ¿Cómo distinguir a un habitante corriente de uno que vive bajo el cerro? Por la piel, la vestimenta y el modo de deslizarse. La mayoría tiene la piel curtida como un cuero, rasgo visible sobre todo en las mujeres. Los hombres suelen llevar un sombrero oscuro, y tanto el aspecto de ellos como el de ellas es bastante terroso. Yo los llamaría «hombres de la tierra». Sus ropas coloridas tienen tanto tiempo y uso, que se han amalgamado a los cuerpos y los colores de la ropa se han entrelazado diseñando una historia. En general los del centro no los quieren porque dicen que no se bañan ¿No se bañarán por motivos ecológicos, el agua puede llegar a ser escasa o por motivos religiosos? ¿Se enoja la Pachamama o la que rinden culto? Nadie me lo supo explicar. Pienso que deben tomar tanto sol porque no se gasta. Los que bajan de la montaña miran prudentemente a su alrededor. No es la mirada campesina abierta y curiosa de la gente de los pueblos. Vienen de todas partes del



mundo y de la Argentina y en su mayoría, de Buenos Aires. Por otra parte, por lo menos la mitad de la población urbana de Capilla viene de Buenos Aires, y eso se nota en la forma de mirar y en la prontitud con que atienden los comerciantes en los negocios

Voy al faldeo del cerro con Alejandro, el chofer. Son veintidós cuadras, pero me avisa que no podremos subir hasta arriba porque ha llovido. Dice Alejandro: «Veo las casitas redondas, como una especie de ojo como ventana». Dice Alejandro: «Las hacen como un iglú porque dicen que la casa redonda concentra la energía». Eso me gusta, siempre me gustó la idea de la casa redonda. Hay otra casa como escondida, hecha de fardo de pasto con un poco de revoque y al lado, otra con dos autos. «Esta –me dice– es la casa de los que venden droga». Vamos a visitar a Susana, que es psicóloga y vive cerca del cerro. Su casa es como un chalet cualquiera del gran Buenos Aires, pero hay detalles. Las plantas aromáticas están en la parte delantera del jardín. Cada sembrado está cercado por piedras cuidadosamente puestas. Y ella me explica, que las piedras son para eludir el castigo del viento, pero sospecho que ese conjunto de piedras y plantas tiene otra explicación, otros motivos que ella calla porque no es cuestión de avivar giles. Hay una casita como de troncos dentro del jardín, y ahí sí me explica: «es la casa del árbol que aquí se queda mi nieto cuando viene». La casita del árbol y el mismo chalet, dan la impresión de brotar de la tierra y no de imponerse a ella. Me cuenta que hace dos años se vino de Buenos Aires huyendo del ruido, de la violencia, de la agresividad de los modales. Vino de vacaciones y se enamoró del cerro. Bromea: «Acá viven muchas mujeres grandes y como Uritorco quiere decir ‘cerro macho’, puede ser que el cerro sea la quintaesencia de todos los amores que han tenido». Trabaja como psicóloga con gente del centro de Capilla y de San Marcos Sierra y de La Falda. Busca tranquilidad pero su vida no es precisamente tranquila. Acaba de llegar de Israel, tiene internet, celular, pero no televisión, que aborrecía de hace mucho tiempo. Dice: «la gente viene acá en busca de calidad de vida, de un nuevo paradigma». Éste consistiría en alimentación, silencio, trabajo interior, y sobre todo, servicio. Servicio viene a ser compartir trabajos, vivencias. «Yo practico meditación y en Buenos Aires era un trabajo. Acá se da de manera natural». Está escribiendo una novela titulada *Casos casi clínicos*—por supuesto ficcionado—, y tiene un programa en una radio local, *Radio Sitio*: «Crecimiento interior». Le pregunto por los personajes que me intrigan, los que vi en el centro y me dice: «No todos son iguales, pero hay grupos que se niegan a vacunar a sus hijos, no quieren que haya ningún comercio y de hecho no hay por acá, no hay despensa ni



panadería, yo debo bajar al pueblo a comprar. Tampoco quieren la luz eléctrica porque dicen que les impide ver las estrellas en plenitud. Y tampoco quieren asfalto, ni siquiera la máquina niveladora para que se pueda pasar. Cuando viene la máquina se ponen como escudo humano, muy cerca de la rueda, o se esconden y le tiran piedras a la máquina. Son como adolescentes, escuchan poco y se resisten a lo que piense la gente. Tienen otro criterio». Y añade: «Sin ir más allá, tengo unos vecinos que no me dejan dormir porque se dan con todo y tocan el tambor hasta las cuatro de la mañana». Cuando habla de la vecina se le va un poco de la paz interior. «Dejan llorar a los bebés hasta que se desgañiten y les dan de mamar como a las tres de la mañana. Yo me acerqué y le dije que me dejara dormir. La semana pasada, yo hice una comida de lo más tranquila, y vino ella de mal modo a recriminarme porque hacía ruidos». Como se ve, conventillos hay en todos lados, aún en donde hay armonía y paz.

La techada

Caminé por ella no bien llegué pero no percibí que tenía techo, distraída por todos los avisos que veía. Los de Capilla se inventaron una ropa de mujer traída de Tailandia. Cada negocio es una novedad. Al lado, en la casa de regalos, hay un pesebre con coyas de cara hindú. También en el pesebre está la Pachamama. En un negocio vecino, este anuncio: «Veinticinco de abril: Ciruelo en persona brindará una clase especial. Recursos para la creatividad». Y junto a este anuncio, la promoción del CD de Hugo Guistolfi: *Viaje al cosmos*. La dietética vende «aura y chacras, regalos del alma, terapéutica energética». Otro negocio: «Ciberespacio *Los nómades*». Hay muchos nómades que se quedan un tiempo en el centro energético el Uritorco, para irse después a otros, a Bolivia, a Brasil, donde fuere, llevados por alguna persona de la que se hicieron amigos y los convenció.

Hay también muchos cursos de todo tipo. Había una profesora de Tai Chi que viaja permanentemente a otros centros dando cursos y recibéndolos. Hay como un circuito turístico paralelo que hace sentir al turista que lo hace de manera corriente como un estúpido atornillado a una silla o a un programa. Porque ellos viajan con un sentido, ven la vida como un camino a perfeccionar y cada viaje es para obtener más luz. Por la calle se los ve más iluminados que al resto de los mortales, pero a la vez más consustanciados con la madre tierra. Se los ve en las dietéticas, en algunos



bares. Algunos hombres llevan sombreros negros redondeados, lo que les da un aspecto de viajeros, como otros gorros indígenas.

Estoy en el restorán acá atrás, en la vereda. Entra al bar un hippie veterano con el pelo blanco largo y sombrero aludo, lleva botas. Se debe haber sentado adentro del bar porque es oscuro como una caverna, como la cueva del Uritorco que dicen «Encierro otra ciudad». El bar se corresponde perfectamente con él. Ahí también hay otro hippie con una mujer, ella de piel muy blanca y sufrida. El perro de él, o de ellos, espera pacientemente echado en la puerta. Después me dicen que siempre bajan al pueblo con sus perros. Ahora, ellos no dicen: «me gusta ese perrito». Dicen: «el perro me eligió a mí». A mí me eligen el perro, el camino, el micro. Hay que distinguir: una cosa son los que recién llegan y pueden tener el pelo más o menos sucio y hasta unas rastas impresionantes *pourépater le bourgeois*. Y otra cosa es la soberanía lograda después de treinta años de contacto con la madre tierra. Si llevan rastas, parecen serpientes aprisionadas. Si coleta, parece que el propietario hubiera nacido con ella. De esa mujer, nadie descubriría si es gorda o flaca.

Sigo mi camino por la techada y leo: «Concierto de cuencos artesanales de cristal en el bello hotel *Terrazas del Uritorco*». Otro anuncio: «Geometría sagrada. Organiza e invita *Cielos profundos*». También cursos de tenis, de huerta orgánica y uno misterioso, que nadie supo explicarme: «Celebramos esta semana Santa Huaca, con un viaje de sonidos celestiales, con la intención de disfrutar la gloria de la vida». Ningún comerciante lee los avisos que ponen. Dicen: «Ah, los colgaron ahí».

Al comienzo de la techada, un descubrimiento: el café *Kafka* y en frente, uno más burgués: *El tabaco*. Yo, por las dudas, me voy a comer un tostado a *El tabaco* y entro al *Kafka* a tomar un café. Y todos los que atienden vienen de otro lado. El mozo es de Córdoba capital, gran lector. Otra moza, Romina, es de Buenos Aires. Vino aquí hace unos años porque le gustó la sumatoria de tranquilidad y clima. En el café hay un retrato de Kafka joven, una mesa con artesanías, otra vidriada donde se ven artículos de diarios un poco viejos que hablan de Borges y otros escritores. Un piano, una vitrina donde guardan tacitas de porcelana que me hacen acordar a un café alemán. Hay un cuadro psicodélico con letrero de «En venta». En una mesa trabaja concentrada en su laptop, una chica. El dueño también es de Buenos Aires. Le explico que quiero hacer una nota y me dice: «Hable, hable con la señora brasileña que es muy asequible». La señora brasileña está sentada detrás de mí. Considerablemente gorda y llevaba un correcto vestido negro. Comía tostadas con



manteca y mermelada. Vacilé en sentarme a su mesa, me miró con grandes ojos sorprendidos. Era una mujer de unos cincuenta años, vestida de ciudad. Parecía azorada en este mundo, no entendí como llegó hasta ahí, no quiso explicar mucho. Para tentarla a hablar le dije que en La Serena, en Chile, habían avistado ovnis o algo parecido. Paró la oreja y pidió exactitudes, como quien busca la dirección de una calle.

En la mesa de la vereda del café había tres que seguramente bajaron del faldeo. Una rubia cuya piel de origen era blanca, la tenía color cuero curtido marrón. Era una piel curtida por el sol y los vientos. Sobre el marrón como unas manchas de color rosado. Era norteamericana y reticente. Me dijo: «Por qué tú preguntas tanto». El uruguayo que era su pareja le explicó. El otro hombre era italiano, «de Verona»—dijo. El italiano parecía nómade. Decir de qué lugar vienen no parece importarles mucho. La mirada nómade es la del que ve muchas cosas y ni se asombra ni se casa con nada. El uruguayo no, podría haber sido un estudiante, comerciante, empleado. Le dije: «¿Le enseñaste castellano variante uruguayaya?» «Sí—me dijo— ella dice *botija, tus, tas, seguro*». A ninguno le importa cómo llegó hasta ahí porque la idea es que uno no va hacia algo, que es algo de afuera lo que lo llama. La norteamericana dijo señalando al uruguayo: «él me trajo acá». Y el italiano dijo: «el cerro me trajo».

Sigo mi camino y leo otro anuncio: «Lunes treinta de abril, preparémonos para la ascensión planetaria en busca del hombre diamantino».

Tanta altura me marea. Por suerte en un negocio de remeras aparece una con una inscripción que muestra el más puro y terrestre humor cordobés: «Cuidemos el agua, tomemos fernet».

Los detalles sobre la vida del pueblo se obtienen preguntando a unos y a otros. Jamás por la Dirección de Turismo o de Cultura. Yo largo algún chisme o comentario que escuché por ahí y se lo cuento a un tercero para corroborar si es cierto. Aquí se invita el orgullo lugareño, que quiere saber más y enmendar la plana. Pero en Capilla del Monte hay una dificultad, que es los que no quieren hablar de ciertas cosas para que no los tilden de esotéricos. Por ejemplo, el dueño del café *Kafka* me dijo: «vaya a ver al herrero que vive en la otra cuadra, él sabe mucho de una serie de cosas». Fui y el herrero me atendió lo más bien, me dijo que era de Buenos Aires, que había ido a Capilla por el aire, que es muy energizante, pero añadió: «no, no estoy interesado en ninguna de esas cosas». Volví al café para reclamar al dueño y me dijo: «esconde, ha dado charlas».



Es el último día que me quedo y me voy a comer a *Soma*, restorán vegetariano recomendado. Estaba cerrado. Fui a preguntar cuándo abren a la ferretería de enfrente. Hace un frío loco. Los dos ferreteros son chicos jóvenes que me cuentan chismes a variar. Que la vegetariana *Soma* era de un mejicano y ahora se la vendió a un francés. Que las arquitectas de acá a la vuelta (nadie diría por la pinta que son arquitectas) se compraron una cuatro por cuatro y el padre les compró una casa poniendo billete sobre billete, y también que los iba a ver a ellos como cliente un muchacho muy simpático, siempre hacían chistes juntos, y ellos se enteraron por el diario que era narco, lo habían detenido. También me contaron que el once del once del once, Capilla se llenó gente, de turistas, y que esperan una multitud el doce del doce del doce. Parece que comienza una nueva era o algo así. Uno de los muchachos me dice: «Y algo debe tener el cerro, ya que viene a verlo tanta gente de todo el mundo». Al comercio le conviene creer. Capilla del monte vive de cierto tipo de turismo: hay muchas dietéticas, muchos tours, unos cuantos restorán. Cuando vuelvo al hotel le comento al hotelero lo del doce del doce y él, cordobés de Córdoba capital y hombre de previsiones, me dice: «es el veintiuno del doce, porque se va a producir un corrimiento de Saturno hacia... hacia algún lado». Seguí comunicando mis impresiones sobre lo que veía y me dijo: «mire, yo he visto cada cosa acá, que sería largo de contar. Acá, al hotel, han venido a alojarse las madres de los chicos que viven en el faldeo y las abuelas han traído al hotel a los bebés para bañarlos acá. Y una señora, de paso, se lo llevó a bautizar a escondidas».

La fiesta del patrono

Cuando llegué a San Marcos era el día de la fiesta del patrono. La plaza estaba llena de hippies, de criollos, alguno con la bandera argentina, de personas con aspecto de profesionales o empleados locales y de perros que daban vueltas. Terminaba de hablar el cura, y anunció una gran fiesta vecinal en el terreno que linda con la capilla. Yo tenía ganas de ir con valija y todo a ver el festejo, pero la dejé en el hotel que me recomendó el colectivero, a veinte metros. El hotel es un chalet de un solo piso y las habitaciones dan a un patio central muy cuidado con frutales. Bordeando el patio, tres hamacas paraguayas, mesas y sillones con ceniceros artesanales, todo decorado con muy buen gusto. La habitación con artesanado de madera y ladrillos a la vista es enorme y tiene varios *vitreaux*. Lo curioso es la llave: no tiene número, tiene un aditamento de madera donde se lee: «Madera». Así se



llaman los cuartos: «Madera», «Metal», «Fuego», «Tierra» y así sucesivamente. Patricio, el dueño del hotel, me dice que deje nomás la valija, que esa fiesta va a durar hasta la noche. En el terreno hay una mesa donde se come loco y empanadas, vino y gaseosas. Familias enteras, venidas de cuatro o cinco kilómetros, a veces hay que esperar que esté hecha la comida. Acá la gente no se impacienta, ni dice cosas como en Buenos Aires: «qué barbaridad, ya debería estar hecho el loco». Me acuerdo de algo que escuché en Capilla: «Disfruta la espera». Todos disfrutábamos la espera y mirábamos un escenario donde se empezaban a preparar grupos de paisanos y paisanitos vestidos para bailar folklore. Primero cantó un grupo local, con el canto reforzado por un equipo de sonido, que manejaba un hombre mayor, vestido de negro, de pelo blanco y largo, con aspecto de clérigo severo y bondadoso del siglo diecinueve. Apretaba unos botones pero yo me lo imaginaba tocando el órgano. Después quise entrevistarlo pero me disuadieron: «no, si tuvo un pico de presión», «no, es difícil, él vive como a cinco kilómetros». No parecía asombrado en la fiesta por venir de tan lejos, parecía en su salsa. Después tocaron chacarera y samba, y los veinte perros que circulaban entre la gente, se alborotaban con la chacarera y se aquietaban con la samba.

Me senté en una mesa de criollos. La señora me dijo que vivían como a ocho kilómetros y su marido hizo gala del humor cordobés. Se comentaba que el cura se iba y dijo: «Este pueblo es como el cáncer, no tiene cura».

En ese predio de tierra, había elegantes señoras mayores, hombres fotografiando con su celular, barbas tupidas, rastas, bebés, un nene corría a un perro con un revólver de juguete y nadie lo miraba ni le decía nada que fuera una objeción moral o de otra índole. Se bailaba arriba del escenario con traje de gaucho y paisana y abajo, todos los que querían acompañaban. Una chica hippie, o como se denomine, bailaba una chacarera con su compañero pelilargo y barbado. Ella con mucha gracia, él hasta se daba maña pa' zapatear un poco. Él tendía a hacer movimientos como de pájaro en vuelo, ella bailaba descalza sobre el piso de tierra.

Una vuelta cerca

Doy una vuelta alrededor de la plaza. El pueblo termina a dos o tres cuadras de cada esquina. Termina y no termina, porque las casas van espaciándose mucho y de repente parecen muy lejos, como un pequeño centro. Los anuncios de los negocios son variados. Un local se llama: «Centro del alma. Yoga. Pilates». El centro del alma



está cerrado. Ahí los negocios no abren por obligación, el dueño abre cuando lo desea. Si hace muy mal tiempo nadie sale de su casa, se dedica a la armonía interior o a mirar algo por internet. Al lado hay una casa de modas, elegante dentro del estilo hippie, un vestido lila, de tela suave, con cinturón trenzado verde y violeta. Cerca, una casita escondida, detrás de árboles altos tiene un cartel: «Ángeles y hadas». Venden adornos varios: las hadas de la vidriera tienen la cabellera azul, verde, naranja. También hay el té verde, todos artesanales. En la vidriera del local *Prana*, se anuncian cursos. Uno dice: «Cómo tratar a la tierra, entenderla, analizarla y corregirla». Y otro: «Plantas enemigas y compañeras. Tabla de la afinidad». Los letreros me hacen acordar a lo que decía Foucault en *Las palabras y las cosas* sobre cómo se consideraban las plantas en el Renacimiento hasta que llegó la taxonomía actual del mundo vegetal. Las plantas se clasificaban por sus simpatías o por sus antipatías.

Otro cartel: «Curso de clon». También «Fútbol femenino». A dos cuadras, con un marco verde hermoso de árboles, está la plazoleta «La Pachamama», con asientos y mesas en piedra, donde me senté a fumar un cigarrillo. No se veía a nadie y me acomete el espíritu ciudadano. Quiero tomarme un café, quiero comprarme un marcador de punta fina, quiero... Todos los deseos son infinitos, pero son las diez y está todo cerrado. Debe ser porque amaneció nublado, y gracias a Dios hay un café que está abriendo y me atiende una señora encantadísima de tener una clienta. Al ver que el café funciona, bajan de un auto dos muchachos de traje y corbata a desayunar. Son promotores de autocrédito. Habla uno por celular y escucho: «¿Qué tarjeta tiene? ¿Ninguna? Ah, Naranja. ¿Usted es casado o juntado? ¿Cómo se llama ella? Que venga Mariana al teléfono». Me doy vuelta y le digo: «en este pueblo vas muerto para eso». «No, hablamos para otro lado». Son de Córdoba capital y rapidísimos. Desayuno y miro otro negocio: *La cebra sobria*. En la vidriera, un saquito muy lindo de manga larga de color natural. Me lo pondría.

Ricardo

Ricardo hace treinta años que está en San Marcos. Tiene el pelo largo y una cara noble y caballuna. Hacemos la entrevista en un banco de la plaza, «para que no haya orejas» dijo. Y cuando empezó a picar el sol, él se cubrió la cabeza con un gorro y yo, con un echarpe. Iba pasando gente y lo saludaba.

—¿Qué hacés acá?



—Nada, disfruto de mi tiempo haciendo cosas distintas. Todos los días voy a bailar cuando hay bailes populares. El folclore me gusta. Todo, menos el cuarteto. Cuando fue la Fiesta de la Tierra, había candombe y bailamos todos en la plaza. A mí me echaron los milicos de Buenos Aires, yo me vine con la guerra de Malvinas, soy totalmente antimilitarista. Cuando se establecen las jerarquías, uno debe obedecer y otro mandar. Lo mismo en la Iglesia. Yo me obedezco a mí mismo, en mi cuerpo, pero que me lo diga él, él me da órdenes físicas. Me dice «Tenés que darme de comer» —le dice el cuerpo—. El cuerpo está entrenado, sabe cuánto dinero tengo. El cuerpo ¿eh? El cuerpo sabe cuánto dinero tengo. Porque la comodidad es un vicio y una atadura: celular, coche, todo eso tiene otros enganches, evito los enganches y estoy suelto, más cómodo. El primer cuidado del cuerpo es que si cae, lo levantás y si estoy enfermo, trato de activar para no dejarme caer. Hay un dicho paisano de acá: «Tirando para no aflojar, y aflojando para no cansarse». Entre tanto, viviendo. Pero hay que tomar el timón de la vida, porque si no uno termina aburriéndose.

Pasa una chica con cara radiante y lo saluda. Le comento:

—Qué alegre parece.

—Está contenta porque está tranquila, no está apurada. Yo no compito con nadie, no me comparo con nadie, creo en lo personal. En lo político, a veces tengo ganas de votar, a veces no. Acá no se sabe lo que puede pasar mañana: puede nevar, hacer calor, caer piedra, venir un huracán. San Marcos tiene un microclima. No digas que es lindo. No es lindo ni feo.

Acá hay gente que vive toda su vida dentro de la casa, lejos del centro, en Sauce, en Rincón, esa gente se hace amiga de los vecinos. En San Marcos no es fácil no tener nada que hacer porque empieza la curtición de ratones, se juntan con los vecinos para hablar mal del otro. En Buenos Aires es distinto porque hay muchos ratones para curtir, acá el ánimo puede ir en subibaja, eso le gusta mucho a los que son...

—¿Maníaco-depresivos?

—No, ese lenguaje no me gusta nada, es demasiado carnicero. Me gusta lo que dice Lawrence en *Fantasma del inconsciente*.

—¿Y cómo te llevás con los criollos?

—Personalmente hay gente criolla que considero de mi familia. Al cordobés no le gusta que lo apuren porque se enoja. Vos vas a la puerta y esperás, no pasás la puerta. Si ves que está adentro y no sale, es que no quiere salir. Pero hay cosas que a ellos no les gusta, como el amor al aire libre. —Yo vi un negocio con un cartel:



«Prohibido entrar con el torso desnudo»—. Acá hay muchos nómades, que se disfrazan de artesanos para seguir nomadeando.

Pasa un criollo muy alto y robusto con unas rastas que son un desafío para cualquier escultor y lo saluda. Pasa un morocho muy grandote con un sombrero chato y saluda cordialmente.

—Ese vive en la calle —dice—. Aquí nadie pregunta la historia de cada uno, pero a la larga las historias de vida se retransmiten. No hay anonimato, a la larga todo se sabe. Y lo que no se sabe se sospecha o se piensa. Acá entrás y estás siendo alguien por el modo como tratás al carnicero, ya te tildan.

—Me dijeron que viajaste mucho.

—Toda Sudamérica, Tierra del Fuego a las costas del Caribe, y la Argentina de punta a punta.

—¿Y ahora no vas a viajar?

—Ahora cuesta mucho salir de San Marcos, porque el invierno es duro. Acá se consume y se produce el diez por ciento con relación a Buenos Aires.

—¿Y en qué trabajabas en Buenos Aires?

—De publicista y también, periodista. Yo estoy acá librianamente, buscando el equilibrio, tratando de equilibrar la falta de respeto a la naturaleza, ese desprecio.

—Me dijeron que tenés un programa de radio.

—Sí, en la radio *El colectivo*. Es un colectivo que sale de la radio y da vueltas respondiendo a las necesidades de la gente, mandan mensajes, buscan un lugar para vivir y trabajar.

Acá se paró una mina a cielo abierto. Pasa otro y saluda. «Me dijeron que Ricardo vive en un colectivo».



Discusión

Público: Tengo una pregunta para Matías Capelli, quería saber si el texto es parte de algo o es sólo un relato aislado.

Capelli: No, es un texto, digamos, aislado que –poco frecuente–, me lo habían pedido. Fue pedido, para una Antología sobre la ciudad de Buenos Aires, a partir de este lugar, del Cementerio Británico y el Cementerio Alemán. En general la ciudad está bastante presente en mis textos pero de una forma menos referencial, pero acá, tenía que cumplir un poco con este criterio, de que hablara sobre un lugar de Buenos Aires. Fue algo nuevo.

Copes [Coordinadora]: Recién escuchaba a Matías y, antes de la apertura de la mesa, Juan Martini me comentaba acerca de una invitación que ha aceptado respecto de un evento que convoca escritores de Rosario y que, justamente, tiene la pretensión de que los escritores expliquen –creo haber entendido– esta relación de la experiencia de la ciudad y la inscripción en su literatura. Bueno, yo me quedé pensando en eso y, ahora, justamente, Matías lo comenta ¿Qué es lo que los sedujo de esta idea?

Martini: Sí, hay un encuentro en Rosario, a mediados de agosto, organizado por la Universidad de Rosario y con la Facultad, donde el tema para la narrativa es ése: escritores que hayan nacido en Rosario, se hayan ido y de qué manera aparece o qué relación hay con la ciudad en la obra. Me pareció una propuesta interesante. Me gustó. Me gusta la mesa que proponen, es una mesa con Gandolfo y Patricia Suárez, así que... iremos a Rosario, a ver qué pasa. Me pienso respaldar un poquito en un libro de relatos anterior, publicado en el dos mil siete, que se llama *Rosario Express* y que se trata de un hombre que vuelve a Rosario por dos días a despedirse de un amigo que está muy enfermo y hace una caminata, por el centro comercial de Rosario, por la calle Córdoba, desde el Boulevard Oroño, hasta donde está el río prácticamente. Y ahí recuerda, va recordando cosas de la historia de la ciudad, de la historia del país y de él mismo. Ese viaje dura dos días, y en realidad, este relato – que es un relato largo, un relato de sesenta, setenta páginas– es, de alguna manera, una forma de recordar al Negro Fontanarrosa.

Copes: Sí, justamente, lo que me interesaba de esta charla previa es que para quienes estamos acostumbrados al análisis de los textos, muchas veces nos preguntamos acerca de ese engarce, de cómo ustedes leen ese engarce, entre la experiencia, entre los imaginarios que recupera la escritura, su inscripción en la



escritura, etcétera. Es por eso que me quedé pensando, y precisamente... en el caso de Matías referenciar Buenos Aires, y Hebe, con el cerro Uritorco.

Uhart: Me pareció raro, me pareció rarísimo.

Público: Lo que quería preguntarte [a Hebe] es cuál es el criterio que utilizás para elegir los lugares para tus crónicas. Si tiene que ver con la geografía, o si tiene que ver con esa búsqueda de una psicología particular en los personajes que vas encontrando, que está siempre tan trabajada en tus textos.

Uhart: Te voy a contestar como los del Uritorco: «Yo no voy, me llaman». Como dicen ellos: «los lugares me llaman ¿eh? Me llaman y yo voy, ahí voy». Aparece, me convoca un nombre, un lugar. Voy a lugares que presumo, intuyo, que voy a encontrar algo. Presumo, intuyo. A lugares que no me gustan no voy. Siempre, en el otro libro de viajes y ahora, hay lugares que no me son afines, o no voy a encontrar nada y no voy. Por ejemplo, no voy a San Martín de los Andes o La Angostura porque me los imagino, prejuiciosamente los imagino, les tengo prejuicio como cualquiera, los imagino turísticos, no voy. Pero sí voy, si leo algo o miro, a Junín de los Andes porque es muy especial, porque toda la población es indígena, y de hecho pienso: «acá tiene que haber algo especial». Algún tipo de sociedad especial, me interesa. Por ejemplo, cuando vos vas de veraneo ¿A dónde vas? A donde te gusta ¿O no? Esto es más o menos lo mismo, con otro interés pero... Cuando vas a veranear, vas a buscar... bah, la gente dice, «me gusta esto, no me gusta lo otro». Bueno, esto es más o menos lo mismo pero un poco más direccionado a lo que voy a encontrar. Por ejemplo, me gustan mucho los pueblos de campo y los pueblos chicos porque me gusta que los paisanos me expliquen la relación entre los animales. Me gusta sacarles cosas a los paisanos como para aprender una cosa distinta, un lenguaje distinto. De repente uno se satura del propio lenguaje, o de los intelectuales, o de los literatos, o de los psicólogos, o de los sociólogos, y de repente, en otro grupo humano, encontrás cosas que te asombran. En realidad los viajes son para buscar novedades y asombrarse un poco de algo, en general, son para eso.

Público: A Hebe también le quería preguntar. En *Viajera crónica*, se ve que son viajes que hiciste en muchos años, supongo, y la pregunta sería si escribiste las crónicas mientras ibas viajando o las escribiste después, todas juntas.

Uhart: No, no las escribí todas juntas. Las escribía para un diario, para el suplemento cultural de *El País* de Montevideo y las mandaba. Ahora estoy escribiendo más ligero porque tengo que entregar y entonces estoy viajando más a menudo.



Público: A Juan Martini ¿Por qué eligió leer ese capítulo de su novela?

Martini: ¿Por qué elegí este capítulo de una novela en tres partes y no otro? En la novela *Cine*, los ejes narrativos, como traté de explicar al principio, son varios, no es uno solo: está la relación de Sivori con esta mujer que vive en el departamento de enfrente, hay relaciones con otros personajes, obviamente. El productor de cine que le propone a Sivori hacer la película sobre Eva, tiene una hija de veinte, veintiún años, que detesta, por así decirlo, o está peleada con el padre y se respalda un poco en Sivori y comienza a trabajar como meritoria de dirección con Sivori para esta película, y ese es todo otro eje narrativo. Otro eje narrativo muy muy importante para mí, es una zona de la ciudad de Buenos Aires de la que se habla en la novela, muy concretamente, los bosques de Palermo, muy cercano al Rosedal, en frente, Plaza Sicilia que es una de las plazas más grandes de Buenos Aires, donde estuvo la residencia de Rosas. La residencia de Rosas, como más o menos podemos recordar todos, fue dinamitada por Roca, mencionado creo que en algún poema de Martín ¿no? No queda absolutamente nada de la residencia de Roca, que fue la sede del gobierno de Buenos Aires y del país durante años, y le pusieron, en cambio, una estatua de Sarmiento que es una estatua de Rodin, muy criticada, porque el personaje que está ahí arriba no tiene nada que ver con Sarmiento y, del otro lado, una estatua ecuestre de Urquiza. O sea, para decirlo de otra forma, es un caso del aniquilamiento del patrimonio histórico, que en esa zona también tiene otras pruebas, por ejemplo, la demolición de la residencia presidencial donde Perón vive con Eva, que es donde hoy está la Biblioteca Nacional y que era en principio una quinta de los Unzué y después la residencia presidencial, dinamitada por Aramburu. Ahí hay todo un eje que tiene que ver con una suerte de reflexión histórica y del aniquilamiento del patrimonio histórico, y la historia de la película que Sivori empieza a escribir, y el guión que empieza escribir ¿Verdad? Hay más, pero para entendernos, la novela se va ocupando al mismo tiempo, en casi todos los capítulos, de todos los temas. Elegí este capítulo porque me parecía que, de una u otra manera, tenía una unidad que podía ser recibida o escuchada, sin la necesidad concreta de leer toda la novela. Es decir, la unidad por ejemplo, quizás mucho más redondeada que tiene el texto de Matías o las crónicas de Hebe situadas en todos estos pueblitos cordobeses. Por eso lo elegí. No sé si es suficiente la respuesta.

Público: Ahora, con respecto a la historia de Eva Perón, que es muy interesante ¿Hasta dónde es historia y dónde comienza la ficción en lo que usted leyó?



Martini: Todo el trabajo sobre los siete años de Eva desde el diecisiete de octubre del cuarenta y cinco hasta la muerte está muy documentado por mi parte, pero por otra parte está documentado para quien quiera enterarse. La mayoría de los episodios son reales o basados en hechos reales, por ejemplo, la compra de armas para armar milicias populares a partir de la CGT para defensa del gobierno, es absolutamente real. Digo porque es un episodio que está documentado pero no es muy conocido. La historia del renunciamiento de Eva a la vicepresidencia es un hecho absolutamente real y muy documentado y hay material excelente, cinematográfico, documental, en la película de Favio sobre Perón ¿no? O sea, Favio es peronista de Perón, pero el acto del renunciamiento está muy bien documentado en esa película. Hay dos millones de personas, fue en la Avenida 9 de julio, el palco estaba a la altura del Ministerio de Obras y Servicios Públicos o algo por el estilo y dos millones de personas. Y así, montones de cosas. El viaje a Europa, por ejemplo, que es el segundo libro, y nombro acá a Lilia Lagomarsino. Lilia Lagomarsino era la mujer del presidente de la Cámara de Diputados de Perón, de la primera Cámara de Diputados de Perón y, Eva le pide que la acompañe, entre otras cosas, porque esta mujer sabe francés y tiene modales, etcétera. Ema Nicolini, la hija del Ministro de Comunicaciones y su padre, todo eso es cierto. ¿Qué es en el capítulo que leí? Debe haber más de una cosa, pero ficcional, ficcional, es este retiro que ella hace en El Tropezón para pensar si renuncia o no. Eso es ficcional, o sea, ese retiro no existe. Sí existe el yate Tecuara, etcétera, etcétera, pero no existe, digo, no es real, es ficcional, que ella se retira ahí, como también es ficcional, en esa escena en El Tropezón, ella no escribe *Mi mensaje*, que sí lo escribe, manuscrito, y fue un documento desaparecido durante mucho tiempo incluso por los Duarte, la familia de Eva. Ella escribe eso de forma manuscrita, pero no lo escribe o no empieza a escribirlo en El Tropezón. Para redondear el comentario, digamos que la advertencia a Juan Duarte es ficcional, pero me imagino que es muy probable que haya sucedido. Es sabido y está documentado que Juan Duarte fue ejecutado en su departamento en Callao, cerca del departamento de Perón y Eva de la calle Posadas. Fue asesinado y en el barrio de Recoleta había un chiste. En esa época se decía que se había suicidado y entonces la gente del barrio decía: «Sí, se suicidó, lo que todavía no sabemos es quién fue».