

# XUL

**SIGNO VIEJO Y NUEVO  
REVISTA DE LITERATURA**

**Nº 11  
\$ 8.-**



## **POESÍA MASCULINA, POESÍA FEMENINA: NO DEJE QUE LE METAN EL PERRO**

**DERRIDA: Qué es la poesía - SIDE: El poder en la crítica - CIGNONI: El Diario vs. la poesía - AYRALA: Bestiario  
PEREDNIK: Suplementos y demagogia - BERNSTEIN: La conspiración del 'nosotros' - MOLINA: Lamborghini  
O. LAMBORGHINI: Canción del diantre - J.S.P.: Neobarroco, crítica y síntoma - GAGLIARDI, GARCÍA,  
GOMBERT, GROSMAN: Poesía de los '90 - MALDOROR: Literhatura - CAZENAVE: poesía indegradable**

# INDICE

S.I.D.E.: <i>El poder en la crítica</i> .....	3
Roberto Cignoni: <i>Diario de poesía o la imposibilidad de leer</i> .....	7
Jorge Santiago Perednik: <i>Suplementos y literatura o la cultura demagógica</i> .....	15
Charles Bernstein: <i>La conspiración del "nosotros"</i> .....	18
Osvaldo Lamborghini: <i>La divertidísima canción del diantre</i> .....	20
Milita Molina: <i>El chiste suyo</i> .....	26
Raúl García: <i>Cenizas ópticas</i> .....	31
Andrea Gagliardi: <i>Poemas</i> .....	32
Ernesto Livon Grosman: <i>El discurso del golfista</i> .....	34
Ariel Gombert: <i>Bloud</i> .....	38
Jacques Derrida: <i>Che cos'e la poesia?</i> .....	42
Ricardo Rojas Ayrala: <i>Fabulosas alimañas de la pampa</i> .....	45
<i>Maldoror, la otra literhatura</i> .....	47
Roberto Cignoni: <i>Gustavo Cazenave, poeta indegradable</i> .....	49
Jorge S.Perednik: <i>Algunas proposiciones sobre el "neobarroco", la crítica y el síntoma</i> .....	52

## Nº 11 - Septiembre de 1995

*Consejo Editor:* Roberto Cignoni, Jorge Santiago Perednik.

*Fotografía de tapa:* Joel-Peter Witkin

*Ilustraciones:* Daniel Santoro

*Diseño:* J.S.P.

*Colaboradores:* Rodolfo Alvarez, Charles Bernstein, Gustavo Cazenave, Roberto Cignoni, Andrea Gagliardi, Raúl García, Ariel Gombert, Jorge Lépre, Ernesto Livon Grosman, Milita Molina, Jorge Santiago Perednik, Sergio Rigazio, Ricardo Rojas Ayrala, Hugo Savino. Registro de la propiedad intelectual en trámite. Hecho el depósito que marca la ley 11.723. Los artículos firmados son responsabilidad de los autores y no expresan necesariamente la opinión de la revista. Se agradece el envío de colaboraciones, las que en ningún caso serán devueltas. La editorial Sun & Moon autorizó generosamente la publicación del ensayo de Charles Bernstein. Correspondencia a nombre de Jorge Santiago Perednik, Junín 558 piso 9º of.905, (1026) Buenos Aires, Argentina. Editor responsable: Jorge S. Perednik. Editor: F.M.Dassen. Impresión: Edigraf, Delgado 834, Capital.

# EL PODER EN LA CRITICA: LECTURA DE “GANARSE LA MUERTE”, de Griselda Gambaro

## INFORME

Para conocimiento de: S.E. EL SEÑOR SUBSECRETARIO DEL INTERIOR

Producido por: PUBLICACIONES

ASUNTO: Novela

ORIGINADO POR: SIDE

TITULO: “GANARSE LA MUERTE”

AUTORA: Griselda GAMBARO

EDITADO POR: “Ediciones de la Flor”

IMPRESO EN: “Talleres Gráficos GARAMOND S.C.A.”

FECHA: Julio 1976

**1. IMPRESION GENERAL.** Es una obra asocial, dado que trata de mostrar a ésta y a través de sus personajes, como un lugar donde impera el hiper-egoísmo e individualismo, donde no cuentan ninguno de los valores superiores del ser humano y sí las lucubraciones y actos para lograr la satisfacción de sus bajos instintos.

**2. PARRAFOS SALIENTES.** Estos se pueden subdividir en cuatro grandes grupos, los que lesionan: la sociedad; la condición humana; la familia; las instituciones armadas y el principio de autoridad.

### 2.1. La Sociedad

2.1.1. Divide a ésta en torturados y torturadores (pág.9), así como también, y en forma sarcástica, entre gente superior e inferior (pág.101), también y de la misma forma entre civiles y militares (pág.107).

2.1.2. Manifiesta: “Sentía que procedía justamente, la justicia no da opción, pero como los guardianes que matan a sus prisioneros, no contento, no se podía sentir contento (sic). Esta maldita condición humana, pensó, cambiando el garrote a la otra mano” y “Así era la balanza de la vida, ciega, resarciendo a quien no lo merecía. Algún loco había establecido el desequilibrio natural desde el origen, y sólo alguien más loco podría pensar en subsanarlo. Y sin embargo, él lo había intentado. Y el fracaso era la respuesta” (pág.122).

2.1.3. Ataca e ironiza a los ricos: “El veterinario musitaba al oído del tipo con dinero, que lo escuchaba seco, displicente e interesado, como todos los que tienen plata y consideran la posibilidad de tener más” (pág.148).

2.1.4. Da también un principio determinista y caótico a la vida:

“También él sufría, pero no estaban solos en el mundo. Alguien tiene que pagar por todos, voluntaria o coercitivamente alguien siempre paga por todos” (pág.150) y “No acusaba a nadie, te traje al mundo y te largo, así era la vida” (pág.156).

### 2.2. La condición humana

Esta es mostrada en forma extremadamente negativa, pareciendo que tratara de sostener la teoría, que el ser humano por naturaleza es ruin, egoísta, desalmado, etc.

2.2.1. Esto se ve en toda la obra y por ejemplo en el siguiente párrafo: (luego de haber atropellado a una niña) “El auto frenó en seco con un chirrido de neumáticos. El conductor abrió la portezuela, demudado, y corrió. Una mujer que lo acompañaba, igualmente pálida, bajó detrás de él ... El conductor enderezó las antena de la radio, que se había torcido en el imprevisto encuentro con el obstáculo y giró alrededor del coche. En la tercera vuelta, respiró: No se advertía ninguna abolladura sobre la chapa flamante. Palmeó suavemente a la mujer ... —No pasó nada— dijo” (pág.144).

2.2.2. También en las siguientes actitudes: 1º) También Cledy bufaba e increpaba por haber traído esos dos clavos a la casa (refiriéndose a sus segundos padres) así como también se alegró con su muerte, dado que habían dejado de molestar con su agonía; tanto anularse en beneficio de los semejantes ¿sirve de algo? 2º) “¡Se murió la estúpida! ¡Se murió la estúpida!— Gritaron los niños festejando alborozados”. (pág.191) (con referencia a la muerte de su madre —Cledy—).

### 2.3. La familia

2.3.1. Enloda a la mujer y a todo lo que ella representa: “Las madres no sirven para nada, salvo quizás para engendrar, si este trabajo le hubiera tocado a los hombres, no sólo poner el semen, sino recibirlo, concebir, aguantar el feto nueve meses en el vientre y parir virilmente, el resultado hubiera tenido más precisión”. (pág.142)

2.3.2. Para apreciar el ataque a la familia y a la moral es suficiente conocer el relato de la serie de trances que debe soportar el personaje principal: A los quince años mueren sus padres, es llevada a un orfanato donde es acosada por una lesbiana y violada por otra, luego en la fiesta de bodas es desnudada y filmada por los camarógrafos de la televisora que transmitía la boda, luego es objeto —por parte de su suegro— de un uso sexual continuado ante la complacencia de su marido —que tenía relaciones con su propia madre— (pasado el tiempo el suegro se lamenta: “y para colmo, concluyó, no podía penetrarla. El pujante cañón de antaño apuntaba imperturbable hacia el suelo, insensible a los contactos, a las lisonjas mentales, a las amenazas”).

### 2.4. Las instituciones armadas y el principio de autoridad

Como en los anteriores casos, en éste, trata de trasuntar una visión —de las instituciones armadas— que por vía de la descripción

irónica de hechos, actos y actitudes desnaturaliza el principio de autoridad, ya sea genérica o específicamente en éstas.

2.4.1. Baste para ejemplificar esto los siguientes párrafos:

—“El militar, muy alterado por la falta de autoridad y el vacío de poder, se sirvió un sandwich y se lo comió marcialmente, de un bocado. El sandwich hizo ¡pum! y le cayó como una bomba en el estómago. Cayó ahí mismo redondo al suelo, pero sin un gemido. Tuvo tiempo de decir: —¡Viva la patria!— y fue ascendido post-mortem” (pág.106).

—“Suerte que el militar estaba muerto, sino, quién sabe lo que hubiera pasado, cualquier cosa. El reglamento lo prevenía todo: ¡Semejante acto de indisciplina! (pág.110).

—“Sólo algunos inconscientes, por lo general muchachos, cuando moría alguien, inexplicablemente, de un síncope en la comisaría, o muchos acribillados a balazos en una fuga, hacían manifestaciones en la calle, alborotaban hasta que les rompían los huesos. ¿Y no era lógico, en cierta forma? ¿Qué justificación hay para el escándalo?” (pág.181).

2.4.2. Y las siguientes actitudes:

—Un guardia lucubraba ante la disyuntiva de matar o no (por placer) y concluye que es mejor no matar (por razones de comodidad) (pág.11)

—Uno de los personajes se lamenta de la ineptitud de un guardia, que sólo había ametrallado unos cuantos (pág.56).

—La disciplina le impedía a un militar el ser afectuoso (pág.103).

—“Es más fácil obedecer que desobedecer” (pág.139).

—“Y como el hombre, entontecido por la pena, no se decidía, eligieron extremistas (para imputarles un homicidio), lo más acertado, a fin de cuentas, porque así estaban seguros de no cometer injusticia alguna” (pág.193).

### 2.5 Alusión extemporánea

Realiza una alusión crítica al anterior gobierno durante el cual probablemente la obra fue escrita, —pero que el lector desprevenido puede pasar por alto la inferencia a éste (sic).

—“El presupuesto disminuía de año en año, el país progresaba, lenta pero armoniosamente, se atendían las necesidades más urgentes.

La soberanía, la polución del aire, por ejemplo, aunque los niños fueran siempre los más privilegiados: tenían toda la vida por delante” (pág.59) y luego afirma “Pero cada vez había más niños famélicos y abandonados” (pág.69) y también “A Horacio lo habían echado del trabajo. Abruptamente y en la peor época de desempleo, prescindieron de sus servicios” (pág.84).

### 3. FINALIDAD DE LA PUBLICACION

Esta se desprende de los párrafos salientes (2.) donde se socavan los valores aludidos mediante un tratamiento cuasi pornográfico o sea que, utilizando una línea “liberada”, se atacan los valores fundamentales en la sociedad.

Lo que se ve corroborado en la nota de tapa final: “Aquí se cuenta la cruel peripecia de una muchacha que es elevada a la felicidad y sumida en la tragedia por lo que aparenta ser la insobornable fortuna, siendo en realidad la represión institucionalizada por el sistema en la familia y usada para transmitir valores aceptados. En esa Cledy que va del orfelinato al matrimonio, del incesto a la humillación, del goce al sufrimiento, todo sin transiciones, sin ninguna explicación, hay no sólo un modelo de la condición femenina de nuestro tiempo sino también de la de todo aquel que por su origen y posición en el mundo debe ser objeto de una historia que no entiende y que no le permiten protagonizar”.

### 4. DE LO INMORAL A LO SUBVERSIVO

4.1. Sabido es que uno de los modus operandi de la subversión -terrorista-, es el de tratar de socavar los valores morales de la población, preparando así un terreno propicio a la captación ideológica.

4.2. Pero también es sabido que desde que el tiempo es tiempo han existido manifestaciones inmorales que han sido objeto del repudio social. Ya por ejemplo en Grecia existía la figura de los éforos y en Roma la del censor, encargado de velar por las mores maiorum aplicando la tacha de infamia.

Así a lo largo del tiempo y el espacio las sociedades han repudiado lo que va en contra de sus costumbres, arbitrando los medios necesarios para que esto no sucediera.

4.3. Si bien la connotación de subversión (4.1.) dista mucho de la subversión de los valores morales, que ha existido desde antaño (4.2.). Se puede pensar que la subversión (4.1.) muy hábilmente, ha tratado de enmascarar a ésta en la ya conocida, siendo utilizada de esta forma.

Esto presenta un problema de deslinde por dos causas: por el bien jurídicamente tutelado y por el órgano.

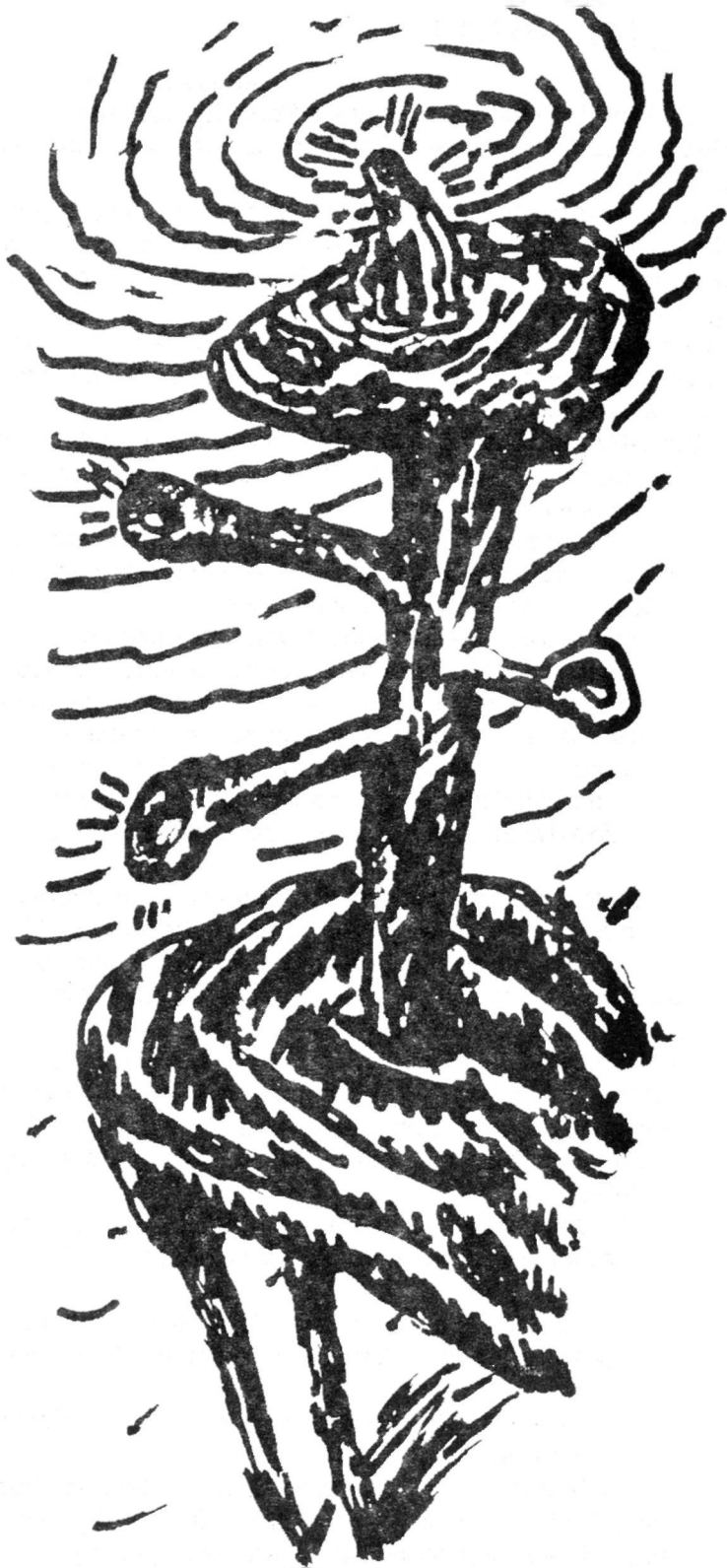
4.3.1. Por el bien jurídicamente tutelado: es éste una vez clarificado el que nos va a determinar el órgano. Dado 4.1. y 4.2., es posible encontrar que el bien jurídicamente tutelado; en la acepción 4.1. sería: la seguridad, o sea que todo lo inmoral que tenga una causa fuente en los propósitos de la subversión (connotación actual, 4.1.) sería lesivo a la seguridad; y en la acepción 4.2. (trabajando por exclusión) encontraríamos que todo lo que no esté encuadrado en el supuesto 4.1. lo estaría en el 4.2., entonces —en este caso— el bien jurídico protegido sería: las costumbres, la conducta del individuo.

4.3.2. Por órgano: como ya se expresara, una vez determinado el bien jurídicamente protegido la determinación del órgano es harto sencilla.

En ese caso de la seguridad: el órgano que tiene el poder de policía (según la Ley de Ministerios) en esta órbita es el Ministerio del Interior.

En el caso en que el bien jurídicamente protegido fuera las costumbres (y específicamente en lo relativo a publicaciones y





espectáculos públicos) el órgano que tiene el poder de policía es la Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires y los Gobiernos Provinciales (ver memorándum del 6 de abril de 1976, producido por la Dirección General de Asuntos Jurídicos del Ministerio del Interior).

**4.4.** Otro tema, es ya el de la obscenidad, reprimida por el art. 128 del Código Penal, que sanciona con prisión de dos meses a dos años al que publicare, fabricare o reprodujere, libros, escritos, de dicho carácter.

Según la jurisprudencia debe entenderse por obsceno: todo aquello que tiene por finalidad ensalsar lo erótico y lo lúbrico y que tiende a incitar los instintos groseros y/o los bajos apetitos sexuales, ultrajando el pudor público y las buenas costumbres.

La diferencia entre lo obsceno y lo inmoral, es cuestión de grado, constituyendo delito la publicación obscena y contravención municipal las publicaciones inmorales; en el entendimiento que todo lo obsceno es inmoral, pero no todo lo inmoral es obsceno.

**4.5.** Clarificando entonces, el hecho de que una vez que se determina el bien jurídicamente protegido se logra la determinación del órgano.

Para lograr un correcto y aproximado deslinde entre los conceptos 4.1. y 4.2. es necesario precisar pautas (de las que su buena o mala determinación y apreciación, va a depender la existencia o no de conflicto de poderes).

Estas pautas deben ser cotejadas ante una teoría finalista, o sea, es preciso determinar la finalidad de la publicación (luego de su lectura y análisis) y ante ésta sí ya se puede trabajar con las pautas.

Estas pueden ser:

—Acepción 4.2.: cuando la impronta característica es el hedonismo, o sea la inmoralidad por la inmoralidad misma, el placer por el placer mismo; cuando no hay otro fin que el de ser licenciosa, etc. O sea cuando nos encontramos ante un caso donde la inmoralidad es un fin en sí misma, donde lo que se exagera es el placer, el goce sensorial.

—Acepción 4.1.: Como ya se expresara, ésta guarda una relación de género a especie con la acepción 4.12.

Sí es subversión en esta acepción una publicación que por vía de lo inmoral trata de provocar desprecio por la vida, la sociedad, la condición humana, la familia, los valores éticos, la tradición nacional, etc., lo que puede lograr negando estos valores o afirmándolos en forma deformada o elíptica, apelando siempre a la sutil interpretación del lector, En síntesis: nihilismo hacia los valores propios del ser nacional (objetivos 2.2. y 2.8. del P.R.N.).

## **5. CONCLUSIONES**

La obra en sí, tiene un muy buen nivel literario y se encuentra correctamente balanceado lo metafórico de lo real; de lo que se deduce que la autora es una "escritora" —en el sentido técnico de la palabra.

Por sí pareciera que no emite juicio de valor, pero sí lo hace negativamente y por rebote cuanto trata el tema "militares y principio de autoridad" 2.4. y en la "Alusión extemporánea" 2.5.

De lo que no hay ningún lugar a dudas, es que la obra es altamente destructiva de los valores, con la peligrosa característica de haber sido realizada con la maestría propia de quien fuera calificada como lo fue.

Tampoco es necesario discurrir en profundidad para darse cuenta que este ataque a los valores, y la forma en que es realizada, coloca a la obra en un tipo de inmoralidad con trasfondo subversivo (4.1. y cctes.) —no encuadrable en una inmoralidad pura y simple (4.2. y concordantes) ni en el artículo 128 del Código Penal (4.4.). Dado que como se viera la intencionalidad de la obra —y la que le adjudican sus editores (ver nota tapa final)— es la de producir nihilismo hacia los valores propios del ser nacional, por la vía de la destrucción de éstos en la sociedad, la condición humana, la familia, las instituciones armadas y el principio de autoridad. Dado que el exponer las lacras humanas exclusivamente, y sin proponer elementos compensadores, no ubica a la obra en lo que podría haber sido -pero no lo fue- un trabajo de crítica social constructiva.

## **6. PROPUESTA**

Como ya quedara demostrado, esta es una publicación que afecta la seguridad —por su inmoralidad subversiva (acepción 4.1.)- y por lo tanto pasible que le sea aplicado el artículo 23 de la Constitución Nacional prohibiendo su distribución y venta.

**6.1.** Pero es dable tener en cuenta ciertas circunstancias de orden político:

**6.1.1.** El diario "La Nación" —del día domingo 6 de febrero (ver anexo 2)— en una encuesta titulada "Teatro y literatura" consulta a la autora respecto de estos temas, junto con otros escritores de reconocida fama, lo que hace suponer que Griselda Gambaro reviste esta categoría. Por lo cual es probable que la adopción de una medida como la propuesta, en conjunción con otras ya adoptadas o en vías de serlo, produzca cierto malestar en el ambiente literario.

**6.1.2.** Esto también se ve corroborado a la luz de las opiniones —respecto de la autora— de Kive Staif (actual director del Teatro Municipal General San Martín) vertidas en el diario "La Opinión" y reproducidas en la tapa final del libro.

**6.2.** Otro tema es el de la editorial, la que por dos circunstancias se encuentra pasible de ser clausurada; porque:

**6.2.1.** Es reincidente en este tipo de literatura, dado que por decreto N° 629/77 se prohibió la distribución, venta y circulación del libro "Cinco dedos", perteneciente a dicha editorial.

**6.2.2.** Avala lo que hace la autora, por editarlo, y por expresarlo en la presentación de la tapa final.

T. Cnl. (R) JORGE E. MENDEZ. Publicaciones.

## **DECRETO 1101/77**

Buenos Aires, 26 ABR 1977.

VISTO las facultades conferidas al Poder Ejecutivo por el artículo 23 de la Constitución Nacional, durante la vigencia del estado de sitio, y CONSIDERANDO:

Que uno de los objetivos básicos fijados por la Junta Militar en el acta del 24 de marzo de 1976, es el de restablecer la vigencia de los valores de la moral cristiana, de la tradición nacional y de la dignidad del ser argentino.

Que dicho objetivo se complementa con la plena vigencia de la institución familiar y de un orden social que sirva efectivamente a los objetivos de la nación.

Que del análisis del libro "Ganarse la muerte" de Griselda Gambaro, surge una posición nihilista frente a la moral, a la familia, al ser humano y a la sociedad que éste compone.

Que "Ediciones de la Flor" comparte el agravio al sistema familiar, como medio para transmisión de valores, y es contumaz en la difusión ideológica destinada a agraviar las instituciones.

Que actitudes como éstas constituyen una agresión directa a la sociedad argentina concretada sobre los fundamentos culturales que la nutren, lo que corrobora la existencia de formas cooperantes de segregación social, tanto o más disolventes que las violentas.

Que una de las causas que sustentaron la declaración del estado de sitio, fue la necesidad de garantizar a la familia argentina su derecho natural y sagrado a vivir de acuerdo con nuestras tradicionales y arraigadas costumbres.

Que, conforme lo ha admitido reiteradamente la jurisprudencia de la Corte Suprema de Justicia de la Nación, el secuestro de una publicación y la clausura de una editorial se encuentran dentro de las facultades privativas del poder ejecutivo nacional, acordadas por el mencionado artículo 23 de la Constitución Nacional.

Por ello, EL PRESIDENTE DE LA NACIÓN DECRETA:

ARTICULO 1º.- Prohíbese la distribución, venta y circulación, en todo el territorio nacional, del libro "Ganarse la muerte" de la autora Griselda Gambaro, editado por "Ediciones de la Flor" y secuéstrense los ejemplares correspondientes.

ARTICULO 2º.- Dispónese la clausura, por el término de treinta días, de "Ediciones de la Flor SRL" con domicilio en Uruguay 252, 1º "B" de Capital Federal.

ARTICULO 3º.- Lo dispuesto en el artículo anterior no impedirá la realización de las tareas administrativas, inherentes a "Ediciones de la Flor S.R.L."

ARTICULO 4º.- La Policía Federal dará inmediato cumplimiento a lo dispuesto en el presente decreto.

ARTICULO 5º.- Comuníquese, publíquese, dése a la Dirección Nacional del Registro Oficial y archívese. Decreto N° 1101. Grl. Bg. Albano E. Harguindeguy, Ministro del Interior. [Hay más firmas ilegibles.]

# Roberto Cignoni

## DIARIO DE POESÍA

### O LA IMPOSIBILIDAD DE LEER

Algunas observaciones en torno a notas y comentarios aparecidos en "Diario de Poesía".



"Tres veces aparece en La tarde de un escritor la ilegibilidad, una especie de mudez o incapacidad de significar que afecta a actos o hechos cuya razón de ser es, precisamente, producir significación. Nada terrible ni extraordinario sino un pequeño desquicio, una fatalidad casi aburrida. Primero, las cartas de un desconocido que el protagonista recibe por docenas con frases un poco enigmáticas que se perciben como pedidos de auxilio. Después, su encuentro con un viejo que le dice algo cuyo sentido el protagonista, el escritor, no logra captar aunque puede reconocer las palabras. Y la tercera, su imposibilidad de descifrar el zigzagado trazado en el dorso de las postales que le manda a un amigo. Ignoro si Peter Handke quiso simbolizar algo con esas situaciones pero no puedo dejar de encontrarles un sentido oscuro. La sensación es de que también a mí me pasó, o me pasa, y hasta probablemente sea cosa de todos los días, algo que en el momento mismo en que ocurre es borrado pero que forma parte de mi vida como el movimiento automático de buscar al tacto, en el manojito de llaves, cierta prominencia que distingue a la de la puerta de calle.

También Leónidas Lamborghini habla de trazos ilegibles en Odiseo confinado: ante el fracaso de su aventura escritural, Cordero el Paródico encuentra un consuelo al recordar que en una época le llegaban cartas que sólo contenían garabatos y "llegué a leer -dice- / en esos rasgos, sin letras, / sin palabras, / todo un drama de soledad, / de angustia, de locura / de demente aislamiento / sin salida / de confinado encierro". Cualquiera que hiciese esos trazos, "estaba intentando decir algo", piensa Cordero: "¿Y acaso, ¡oh poetas! / puede a más aspirar; a más / que a ese intento, (¿os consoláis?) / nuestra poesía, (todo es engaño, es ilusión), / nuestro arte?". ¿Hay manera de leer poesía -ahora pregunto yo- si no es a partir de la confianza en que esos grafos "intentan decir algo" y de que en sus dificultades de decir "hay un drama", y, más, que tal drama es lo que verdaderamente importa leer? Puedo admitir que sin cierta confianza previa, sin cierta legibilidad que le otorga voluntariamente el lector, la poesía no es posible, pero ¿hasta dónde? ¿Cómo no prever esa bochornosa instancia en la que el reconocimiento de una verdad se transforma en coartada? ¿No estará más cargada de sentido, de eso que llamamos "resonancia poética", la imposibilidad de leer del personaje de Handke que la ignorancia, la ingenuidad o el desdoro de quienes le hablan o escriben confiados en que él sabrá cómo leerlos, o indiferentes, en todo caso, a que él los pueda o quiera leer?

Pero convengamos con el Paródico en que leer es una apuesta no menos incierta que escribir poesía, y que buena parte de la mejor poesía hoy surge de hacerse cargo de ese problema. Está más que probado, además, que textos que alguna vez resultaron torpes, rebuscados, pasatistas, crípticos o excesivamente simples terminaron por encontrar el lector que indicara a otros lectores cómo hallar en ellos la poesía. Cuando, por ejemplo, alguien como Cordero empieza a preguntarse qué drama puja ahí, ¿Pero eso no permitiría, entonces, llamar poesía a lo que hacen Mujica o Blanchard? ¿No harán poesía ya que todo texto "intenta decir algo", los empeluquinados glosadores del tango museológico, o el que supuso que con quemarse la cara y amontonar piedras en el desierto iba a tener el talento de Zurita, o el empresario con inquietudes que envía a un concurso octosílabos consonantes en reconocimiento de la laboriosidad de la madre de sus hijos, o las damas de la S.A.D.E., o Narosky? El Odiseo, al menos, no habilita semejante conclusión: no sólo porque incluye otras voces en disidencia con la de Cordero, sino porque el propio Cordero inserta, como una cuña que cuestiona su propio hallazgo, esa pregunta capciosa a los poetas: "¿os consoláis?" D. Freidemberg, "Todos bailan", fragm. Diario de Poesía N° 28.

Al alcance de estas afirmaciones, se han vuelto peligrosos cualquier apertura u horizonte que, nacidos de una duda ("uno comienza por preguntarse...") sorprendan al fin en crisis cierta insistencia primaria entregada a una imposibilidad de leer, imposibilidad por la que la nota toma capciosamente partido a través de una pregunta previa que conlleva su propio corolario ("¿No estará más cargada de sentido, de eso que llamamos "resonancia poética", las imposibilidad de leer del personaje de Handke, que la ignorancia,

la ingenuidad o el descarro de quienes le hablan o escriben confiados en que él sabrá cómo leerlos, o indiferentes, en todo caso, a que él los pueda o quiera leer?”).

Desvariar una presunta ilegibilidad implica para el que opina el terrible sino de abrir una hendidura permisiva en cierto criterio de poesía, punto de fuga que concedería la consideración de poético a aquello que realizan, por ejemplo, Mujica o Blanchard, los glosadores del tango o las damas de la Sade (“¿Pero eso no permitiría, entonces, llamar poesía a lo que hacen Mujica o Blanchard?”).

Hay, en principio, una salvaguarda que se propone y que habilitaría a descontar aquella decorosa ilegibilidad: una confianza que ha de servir el lector y a la cual el texto debe delegarse irremediamente, confianza que, tal como se lee al fin del fragmento citado, no se hará suficiente para asegurar la condición de poesía de las voces Blanchard o las voces Mujica, de los octosílabos de un empresario o de las glosas de los empeluquinados tangueros.

Y es que la consabida ilegibilidad no se quiebra aquí por una duda irreprimible, aquella que en tanto no acusase resolución extrañaría la posibilidad de instaurar cualquier razón de ser del poema, abandonándonos con ello palmariamente en el cuerpo de sus articulaciones y resonancias (lectura plena, que no se efectuaría así bajo ningún aval o reaseguro de legibilidad); sino que (la tal ilegibilidad) pretende despejarse ahora mediante un carácter sentido de antemano, que *responde* a aquella duda primordial y coloca enseguida al poema como subsidiario de su certeza.

La respuesta que se da a aquella inicial incertidumbre es precisamente la confianza de que esos “grafos intentan decir algo”, que en sus “*dificultades de decir* hay un drama” y que “tal drama es lo que *verdaderamente importa leer*”.

No es pues aquel interrogarse la cuña de un inquirir o un indagar que, asistiéndose en ninguna respuesta y exceptuada de fijar su aliento, se hiciese capaz de remover en dosis sucesivas el muro perceptivo y los paréntesis codificantes, trasvasando ahora, en tanto desplanta la comodidad de abandonarse a un eje presupuesto, el celo encarecido de una ilegibilidad (la que no puede, a este carácter, sino considerarse como la *empeñada negación* que provoca el leer en un sentido dado, un sentido que el poema se alienta impasible de certificar).

La lectura, para el que *lee de nuevo por primera vez*, se expande por la escena de un decir sin que ningún sentido previo le augure un deslíz amable en caso de hallarse las vías de su progreso, o le desencante los nortes de algún desplegar en tanto se viese impedida de cumplir con los requisitos de la pauta. Este avance incondicional de la lectura quedaría medularmente traicionado si lo impregnásemos de cierta intencionalidad de un decir algo, pues ahora, inducidos por ese algo al que se puede o se debe encomiablemente encontrar,

contemplaríamos a las palabras apenas como el medio por el cual el tal algo pretende manifestarse, nos empecinaríamos, más allá de ellas, en busca de cierta esencia o estructura trascendente que les otorgase y convalidase una presencia, aplazaríamos su cuerpo, la potencia desnuda de su materialidad, para ver en estas voces nada más que el recipiente sellado que oculta la nutrición prevista de algún *espíritu*.

De aquí, la creencia en una poesía críptica o hermética, aquella cuyo carácter específico sería el de guardar un supuesto contenido fundamental, contenido en función del cual las palabras del poema se sirven apenas como simples mediadoras, elementos de una clave lexicográfica apta para el desciframiento.

De aquí, el pavor soberano de un lector que debe arrojar desesperadamente su mano a un manajo de llaves hasta dar con aquella que abra la caja y lo reúna con la Referencia salvadora (lector sin duda teológico, para el cual el poema se yergue como la escritura sagrada idónea para revelarle una verdad consubstancial).

De aquí, la prescripción de estas frases cuyo presuntamente velado sentido no se logra captar como pedidos de auxilio, que el mismo Cordero el Paródico consiente, en tanto supone a estos rasgos la escena de un “drama de soledad / de angustia, de locura / de demente aislamiento / sin salida / de confinado encierro”, aquello que sólo el presupuesto de una *intención de decir algo* asiste y convalida, algo sombrío o sentido a develar que posibilitaría eventualmente la salida bienaventurada (del propio poema, hermético en principio y al fin abierto); en otras palabras, ese archi-texto o archi-voz que, develado, fuese capaz de expresarse en el marco de la convención lingüística y, auspiciosamente, de prestarnos liberación (esto es, asimilarnos a la tranquilidad, la cordura, la comunicación debida).

De aquí aún, la insistencia de que existe en el poema una dificultad en el decir, una densidad de tropezones y altercados que impiden la fluencia despejada de ese algo que se pretende y no se alcanza a cristalizar, exceptuando, en vistas de aquel convocado querer decir, la atención en el decir en sí del poema (que jamás hace el gesto de una *incompetencia*).

De aquí, al fin, la idea del poema crepitado como un consuelo del poeta (aquello que consolida el irrisorio criterio de un texto que no puede abordarse sino ligándolo a las necesidades de un *autor*, necesidad de decir cierta cosa que supera los medios concertados y que, impedida de consolidar su objeto, se haría pasible al menos, por su voluntad o su esfuerzo, de alguna consolación).

El columnista acepta al final de la nota (en un fragmento que no se reproduce en estas páginas) que la ilegibilidad no constituye una propiedad de los textos, sino que se asienta en el hecho mismo de la presencia de lectores incapaces de acceder a esos textos. Sin

embargo, no reflexiona sobre los criterios previamente esgrimidos, deja en pie que la legibilidad posible se asienta en algún postulado que debe confiadamente instaurarse el lector, sin el cual la comunión con el poema se vería imposibilitada, hace flotar con ello la idea de que la tal legibilidad se soporta en todo caso sobre un prejuicio que se le ofrece como pasaporte, pretende ilusoriamente que la pregunta del Cordero (¿os consoláis?) cuestiona ese hallazgo, cuando no se sustenta más que en el supuesto intento de decir algo y su coagulada proyección, utiliza esta disidencia (engañosa, puesto que no es, según lo antedicho, sino afirmación disimulada de un preconcepto) para deshuciar la alternativa de que ciertos textos puedan considerarse poesía, acepta bajo el axioma de una intencionalidad de decir algo que el poema aparezca ante el lector como críptico o rebuscado, o de otro modo, que no sea más que el rodeo dificultoso impedido de hallar la justa expresión que brindase correspondencia a ese querer decir.

*"Con este tercer libro de Héctor Piccoli (1950) se estrena un nuevo sello rosarino. La edición es tan sobria como elegante. A semejanza de sus libros anteriores (Permutaciones, 1975, y Si no a enhestar el oro oído, 1993), Filiación del rumor contiene páginas desplegadas, poemas en alemán y otros rasgos que si alguna vez parecieron extravagancias de una poesía experimental hoy ya resultan propiedades de una de las experiencias poéticas más destacadas aunque menos conocidas de nuestro país". Daniel García Helder. Fragmento de un comentario acerca de Filiación del rumor de Héctor Piccoli. Diario de Poesía N° 29.*

Cierto mundo verbal que pareció en un principio extravagante, allí donde azoradamente el lector no encontró patrón o modelo al cual asociarlo, se vuelve en su nuevo asomar una de las experiencias poéticas más destacadas, pues ahora el tal lector cuenta con la garantía feliz de aquella primera lectura, una muesca en la memoria que le augura no enfrentarse a la intemperie de un contacto inaudito con el poema, o de otro modo, le impide gratamente renunciar a la vena cobarde de confiscar lo desconocido por lo habitual, lo imprescriptible por lo dicho.

*"Ah, esa entonación entre comillas sublime cuya vaguedad siempre en ascenso raya con el horizonte de la misma... no se me ocurre de qué, pero sin duda algo "sempiterno". Las palabras de prestigio arcaico (beldad, tea, erial, safir, y otras voces que ya no se oyen), la permanente simbología nebulosa, que hacen pensar al poeta oficiando todo el tiempo una ceremonia escatológica (de hecho, el libro cierra con una solemne LAUS DEO VIRGINIQUE MATRI), los adjetivos duro, ígneo, aborrecible y otros por el estilo, la segunda persona siempre conjugada en tú, etc., contribuyen a formar una poesía extemporánea y sin marcas de origen. Así que, o un amigo lo ayudó a organizar el libro, o como quería Valéry, Zunino lleva dentro un crítico." D.G.Helder. Fragmento de un comentario acerca de Cruzada de las delicias de J.Zunino - Diario de Poesía n° 27.*

Lo que atrozmente desampara al comentarista es cierto vago matiz, una simbología nebulosa que le impide hacer pie y tensar el índice de alguna confiabilidad. Los muelles más sólidos de este lector se desvanecen sin reparo: ni una marca de origen (que permitiría,

capciosamente, reconocer al poema por filiación) ni una temporalidad (que lo festejaría como testimonio de una época, un intervalo de historia *caracterizado*); el crítico, doblegado por la propia impotencia para abrazarse al texto sin señales identificatorias, se curva ahora sobre el más oficializado de los fundamentos, el autor como origen y responsable del poema, y lo ironiza o lo desprecia.

*"El punto parece ser el siguiente: Corbalán trabaja sobre una poética de tesis, tanto en sus procedimientos como en "las cosas que quiere decir" (véase para esto Estarse sola, un poema en el que priva una tesis ideológica, una manera de "estar en el mundo"; y priva tanto que su desarrollo expresivo es confuso y deficiente, una primera quinteta en rimaAABBA, un imprevisto abandono de toda rima hasta la quinta estrofa, donde el modelo reaparece transformado en cdbce, etc.) y cuando se dejar estar de esa tesis logra una poesía precisa y atractiva, porque allí se cruzan, sin miramientos, las evocaciones y sugerencias propias del simbolismo con la mirada sustantiva del objetivismo parnasiano, oxímoron que hubiera desacomodado incluso a Mallarmé." Martín Prieto. Fragmento del comentario de La Pasajera de Arena de Macky Corbalán. Diario de Poesía n° 26.*

El comentarista, en familiaridad con otras notas de la publicación, asimila en su enunciado un "querer decir", salvaguardando el poder socavador de un sistema que apunta a la convalidación del sujeto en cuanto tutor último del sentido, en cuanto fundamento de una metafísica de la escisión (autor-obra, originario-derivado, referente-significado/significante). Lo terrible de acceder a una palabra erguida como su propia referencia implica para el crítico el tomar conciencia de la irrelevancia de su comentario, pues ya no habría nada que interpretar ni sostener allí donde no existe esa otra cosa encargada de ofrecer un marco a la interpretación. El comentario no hace más que mediar explicando: no lee lo que se dice sino para mostrar lo que se *quiere decir*, pero para leer lo que se quiere decir hay que acomodar lo que se dice al proyecto de la interpretación (y ya se enajena la lectura de lo que propiamente se dice) siendo, al fin y al cabo, que lo que se supone se quiere decir es algo que de hecho no se dice, allí donde sólo se dice lo que se dice. Para que haya ese algo que se quiere decir se debe seccionar el mundo aceptando el juego de la metafísica dominante.

El mismo comentarista desiste de leer lo que se dice, esto es, entregarse sin notaciones aprendidas o índices de previsibilidad a una palabra que conlleva en sí su propia jerarquía y determinación. De este modo, la considera a veces confusa y deficiente (si abandona imprevistamente una rima que este lector supone debe fijarse como modelo de toda la composición) o la califica otras de precisa y atractiva (cuando encuentra en ella el relampagueo de lo ya leído y sistemáticamente abstraído hacia la categorización de una escuela: las evocaciones y sugerencias propias del simbolismo, la mirada sustantiva del objetivismo parnasiano).

*"Dimensão, Año IX, n°3, Noviembre 1989. Esta revista semestral, que dirige Guido Bilharinho, es consecuente y, de a poco, se ha convertido en una de las más significativas*

publicaciones de poesía en Brasil. Ahora bien, Bilharinho, en este número doble, ha cometido la torpeza de reproducir "Um novo verso argentino", uno de los versos de Jorge Perednik en su revista XUL. Los participantes de ese número, muchos por cierto — Carrera, Cerdá, Cerro, Chaneton, Chevasco, Ferro, Lépre, Perlongher, Roessler, Santana, Sluszkiewicz, Thonis y Perednik— no fueron traducidos sino reproducidos y presentados como contrarios a la discursividad prosaica." Diario de Poesía nº15.

La estirpe prepotente celebra sus raíces: la torpeza a la que se alude consiste sin más en haber reproducido los poemas de "Un Nuevo Verso Argentino" y no la intelección y el gusto del comentarista. Naturalizado, el "cómo leer" implica y determina el "qué" leer, anticipando consentimientos y exclusiones y fermentando el gesto maniqueísta que insiste en delimitar lo torpe de lo diestro, lo recto de lo incapaz. La palabra, al fin y al cabo, no perdona: ninguna voz se absuelve al condenar.

"Nunca he sido un fanático de Molina: algo de su poesía -quizá cierta verbosidad- me deja invariablemente afuera. El ala de la gaviota, en cambio, presenta una suerte de síntesis, de esencialidad, que me ha permitido volver atrás y encontrar una posible clave de lectura de la que antes carecía". J.Fondebrider - Referencia a una obra de E. Molina respondiendo a una encuesta - Diario de Poesía nº 15.

Una síntesis o una esencialidad hace que el lector se vuelva irremediabilmente hacia atrás, desconectado palpablemente del aquí y ahora del poema, mientras se ilusiona en una posible clave de lectura que le permita penetrar en él, cuando es, precisamente, la premeditación de una llave léxico-semántica aquello que lo margina por una dirección determinada y lo deja fuera en el centro mismo de su autoengaño (mientras la lectura en sí del poema, imposible en tanto acontecimiento de apoyarse en alguna clave, se abre a una palabra evidente en su propio aparecer —exenta de la virtualidad nuclear de una esencia— e íntegra en su unicidad —soberanamente indemne de considerarse el extracto concentrado de una totalidad).

"A lo largo de las 167 páginas de Patria Gótica despliega su singular energía (Rafael Bini) en un cocktail de rock, Artaud, Bucowsky, surrealismo y cuanto maldito ande suelto. Ah, también hay psicoanálisis y comics". J. Fondebrider. Referencia a Patria Gótica de Rafael Bini - Diario de Poesía nº 13.

Quien así dice se ha exceptuado por enésima vez de convocar al poema en el poema, al poema en el deslize de una singularidad incompatible, para en cambio leer a través de él el paisaje de un repaso fundamental, un cielo arado de autores, tendencias, categorías y disciplinas que le aseguran, al amparo de una procedencia, desasirse del riesgo salvaje de lo inconcebible, con la consiguiente degradación de los textos en un régimen tributario.

"Cuarto libro de poemas de Di Marco y cuarta dirección emprendida por el autor de Una temporada en Babia. A esta altura, por si alguien lo dudaba, resulta más que evidente que cada nuevo volumen de Di Marco responde a un proyecto bien determinado previamente. En este caso, el paisaje". J.Fondebrider. Referencia a El viento planea sobre la tierra de M.Di Marco - Diario de Poesía nº 16.

El determinismo respecto a una obra se endilga ahora al autor, pero cabe preguntarse cómo la obra nos muestra a un autor fuera de ella empeñado en un proyecto cualquiera, duda que abre la alternativa de pensar que es el propio crítico quien sufre el determinismo de asimilar los poemas al pretendido programa que se sirve un cierto quien como fuente exclusiva del texto.

## PRIMERA CONSIDERACIÓN

Al fin y al cabo, lo pavoroso para cualquier consideración, acerca del poema resulta su enigma.

Un enigma carece de solución: no reconoce algo previo a partir de lo cual pudiese organizarse, ni tampoco una emergencia final. El enigma no-existe a esta suerte ni antes ni después de su propio planteo, de su solo aparecer; es, sin más, su planteo, su asomar mismísimo. En esto se distingue de un problema, que es esencialmente solucionable, y de cualquier fenómeno considerado esotérico, al que se puede eventualmente develar y dominar.

El enigma de la poesía es algo que está desajustado de las palabras que tratan de reducirlo, las palabras origen y fin, ausencia y presencia, causa y efecto, contenido y forma. Esta es su marca, pero una marca que insiste sin embargo como la marca de nada; no es la marca de alguien ni de algo, sino la profundización de una marca que no reconoce en sí ningún tipo que la grabaría en una sustancia cualquiera.

El enigma descompensa ante todo una lectura lineal, una lectura que se sustenta en el escrito como representación, proyectando irremediabilmente al lector fuera de él, por cuanto la escena originaria quiere situarse en cualquier caso más acá o más allá de esa sucesión determinada de palabras a la que nombramos texto. Esta lectura, que en tanto encauza su atención hacia algo presente en otra parte no cesa de constituir al lector en enajenado efectivo del poema, consolida su asiento en la articulación de cuatro espacios heterogéneos: la realidad, el autor, la obra y el lector. De hecho hay un objeto escrito al que denominamos obra, alguien que lo ha escrito al que denominamos autor, y alguien que lo lee al que llamamos lector. Desde el punto de vista de la ideología del Sistema esto es incuestionable; pero es tan claro que se vuelve sospechoso. ¿Qué se quiere decir cuando se afirma que alguien es el autor de tal obra? Ante todo que ha tenido originalmente a la obra en su espíritu y que por medio de la escritura la ha trasladado a las páginas de un libro que es leído por un lector. Desde este punto de vista la obra sería copia de una realidad. La clave de este esquema está en la dialéctica entre lo original y lo secundario, entre la presencia y la ausencia: lo original es la "obra presente" en la mentalidad imaginativa del autor, o en lo



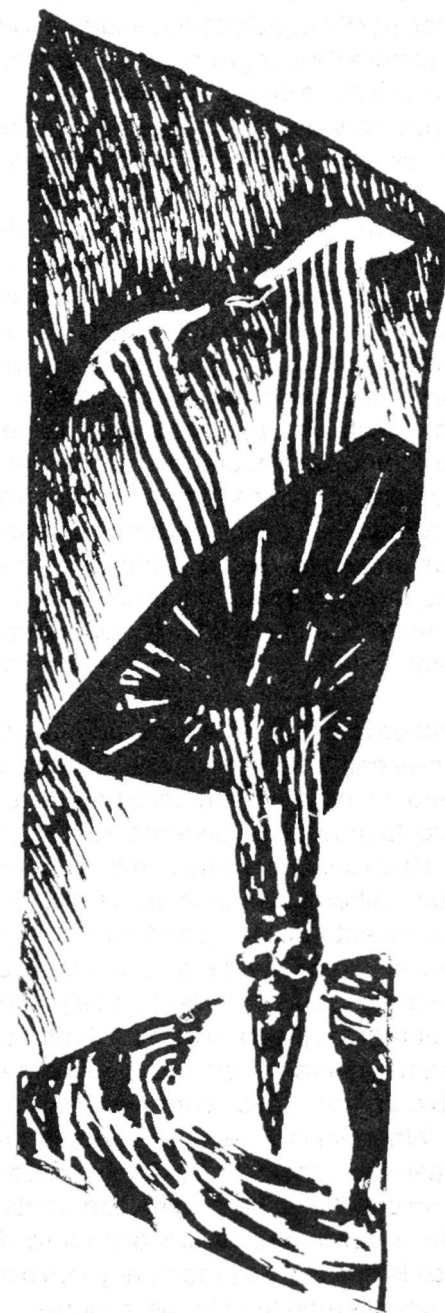
real, o en Dios; lo secundario es la *obra* que copia mediante la escritura la obra mental originaria. Lo que así se re-produce es la temática teológica de la metafísica de la presencia, que vincula, escindiendo y jerarquizando, en un mismo movimiento, lo trascendente y lo creado.

Sin embargo, se presenta aún una posibilidad insensata y terrible, un juego que ausenta la trascendencia de algún significado y se proyecta en un desplazamiento inacotable: el juego mismo de dejar hablar a ese texto que es un acto, que en esencia no se constituye demostrativo de nada, y cuyo enunciado carece ya de una fuerza distinta al acto de su pronunciación.

Frente a los encabalgamientos de la semántica habitual, esta lectura no depende de ningún apriori teórico y se ofrece versátilmente como fiesta (la teoría puede ser convalidada por el acto, pero el acto como tal no tiene otro significado que el de ser, el de sencillamente producirse). Cuando la lectura se inscribe en su propio desencadenamiento cesa de ser la viabilidad de una propuesta para convertirse en un cuerpo, una instancia cuya magnitud no acepta relevamientos ni deslindes, un cuerpo que es ya una fisura penetrante en el lenguaje comunicacional (aquel que insta a la palabra como valor de cambio y la sopla intercanjeable). La lectura deja ahora de abanicarse como el efecto de un mandamiento o de un vector persuasivo, para ser propiamente el hecho que ningún proyecto detona. En este punto no existe para la crítica, pues es el propio lector quien de inmediato es arrastrado disolviéndose en relaciones sin trasfondo, en juegos que se destruyen apenas comenzados, en mundos que se convierten en polvo para renacer distintos por una tensión ineludible. La lectura se abre así al espesor enigmático de un texto donde todo remite a todo, pero que al mismo tiempo niega el todo y se niega, porque lo que falta es la sustancia o la Presencia que detengan ese deslizamiento donde una afirmación es una negación y un aparecer un desvanecimiento, allí donde la sustancia, como el beneplácito de una cultura para detener el juego reprimiendo con las baterías de la identidad la errancia de la diferencia, no halla pie para una posible erección.

El juego monstruoso se alza así la lectura sin llamada, sin asterisco, un movimiento insubordinable que se escancia, lo *único* que no se detiene. El poema no puede ser al acaso otra cosa que su lectura, el lenguaje-pensamiento que se nos dona al desliz de su cuerpo, una experiencia sin referente que nos conmina a sufrirla originariamente en vez de servirnosla para ser remitidos por ella.

No obstante fantaseemos una presencia avaladora, reclamamos en algún lugar algo distinto para sujetarnos ante tanto horizonte intemperante. Empeñosamente nos asilamos en alguna Idea donde el juego absurdo pueda convertirse en una finalidad, en la Razón o ley de una Entidad suprema. Para "salvarnos" siempre caemos en la teología, aún borrando el nombre de dios pero sometiéndonos



implícitamente a él mediante la idealidad que conlleva el estatuto de cualquier prerrogativa. Por su parte, la materialidad del juego insensato es una práctica, un "lanzamiento de dados". Ser materialista es pensar y actuar la lectura en tanto práctica, la lectura que se entrega al enigma del poema y desbarata el Régimen: desmoronamiento de todo sentido metafísico como un originario que cargaría de intencionalidad el mundo natural y humano; fragmentación de cualquier totalidad cerrada, ruptura de todo centro sustancial ordenador del mundo por delegación trascendente. Se alza a este carácter una suerte de lectura de ideograma, sin más allá, sin un querer-decir, o, si se prefiere, la lectura de un aquí insondable, de una pregunta que no ofrece respuesta y de una respuesta (colmo de la paradoja) sin pregunta: puro silencio que resuena en una incoercible sucesión de palabras.

La lectura del poema en el poema, del poema en tanto primordio sin principio, desgarrar la conciencia acerca de ese supuesto lugar primero donde el texto en cuanto mensaje existiría en sí como presencia inmaterial de algo o de alguien. El triunfo del texto como un mundo detrás del cual no hay dios, como un acto detrás del que no se erige un escritor (escritor que se soporta a su vez sobre una dada realidad), destruye la esencia de una sociabilidad alienada, pero al mismo tiempo se consume a sí como una perfección humana.

La fuerza del poema es la de un acabamiento, la de un todo-nada que al aceptarse se despide. Nunca se trata de la negación que conserva y que se resuelve en una nueva afirmación (característica propia de la superación en la concepción dialéctica), sino de un sí-no terminal que no puede continuarse por ningún otro discurso. De allí lo innombrable de la experiencia y la impotencia consumada de una Razón.

Escuchar en la lectura al *todo* del poema es igual a afirmar nada en el orden representativo, nada que es al fin la auto-anulación de una sociedad entera. Lo no-representativo emplaza, sin gesto alguno de enfrentamiento, la muerte del Sistema. Entregarse al enigma, asistir sin diferencia a la experiencia del poema y al poema de la experiencia es, puntualmente, liberar al mundo en la fiesta de su aparecer, contra todo condicionamiento de una partitura ontológica.

El carácter enigmático de la obra consiste en que dice algo y a la vez lo desvanece. Este carácter tiene algo de los movimientos de un deportista durante el juego: si se está dentro de las obras, si se las acompaña internamente en su despliegue, se hace tan palpable como imposible de consignar, pero si se sale fuera, si se rompe el pacto con su inmanencia y se pierde la más mínima tensión, el tal carácter se trastorna capciosamente y se aparece como un espíritu. El espíritu no se constituye sino como ese Sentido sustentatorio que una presencia o parámetro ordenador fuera de la obra confiere; afirmar "esto es lo que leo" es presentar ya un discurso que ofrece un objeto y al mismo tiempo le sirve de soporte.

Ahora bien, en tanto el poema o el texto se lee, este discurso falta. A este aliento, el poema encuentra su vértice en la ausencia de cualquier otro lenguaje, en su corporalidad enunciada que no preexiste a otro signo y que desaparece en el momento mismo en que la lectura se suspende. Toda posibilidad de recuperación de su lenguaje encuentra así el límite en la misma transitividad donde esta recuperación vendría a cumplirse. En tanto el poema halla su soberanía en la cima singular y sostenida de su lectura, nada puede limitarlo de derecho: ni aquél a quien se dirige, ni la verdad de lo que dice, ni los valores o los sistemas representativos que utiliza; en resumen, ya no es discurso o comunicación de un sentido, sino despliegue de la palabra en su ser bruto, pura materialidad desplegada, y el sujeto que lee ya no es el catalizador de alguna certeza o juicio que pudiera manifestarse mediante una forma gramatical dispuesta a tal fin, sino que se constituye sin más en la cabal inexistencia donde avanza sin interrupción el flujo indefinido de la palabra.

El poema en la lectura desbarata el sistema: aparece ante él como signo de un supuesto correlato que falta, diferencia donde uno de los términos está irremisiblemente perdido. En cuanto no se constituye como signo de algo, en cuanto ese presunto algo se difiere, en cuanto las palabras aparecen a la percepción tan inalterables como debiles, la remisión a una presencia, a la presencia de ese algo que las hubiese instaurado como huella queda ocluida. Entonces se sabe: es la palabra lo que se nos ha confiado, y no la presunta realidad que esta palabra señalaría; pensamiento sin duda bestial, pensamiento que no debe conocerse, pues cuestiona en su misma raíz la estructura de nuestro solícito mundo. El desplegar sin freno de la lectura, el aparecer sin sustento de la imagen, desplazan violentamente aquello que hasta ese momento era lo "natural", esa sustancia llagada de espíritu donde las figuras parecían inscribirse sin alternativa y desde siempre.

Lectura sin fin, sin inicio, pues constituye el espacio que como tal no tiene comienzo ni fin, ni fin ni finalidad. No una empresa pre-existente desencadenándose, sino el desencadenamiento puro. La metafísica de la presencia, al reconocer que en algún lugar *está presente* el sentido, impone el desdoblamiento, la complementariedad, la re-presentación, la mimesis, y continuando hasta el fin, la cadena de significantes que se engendran unos a otros necesariamente en el crimen disfrazado de lo natural, Dios: Dios como fuente originaria de todo sentido, como sentido trascendente, Dios encubierto por cierta astucia de la razón que resguarda y conserva el sistema modificando nominalmente los contenidos (en lugar de Dios el dueño del sentido puede llamarse, y de hecho así se lo llama, Autor, Creador, Maestro, Gramática, Ley, Historia, etc.).

Desplegar pleno de la lectura y la mirada, que desplanta a aquello que hasta hace un momento parecía ser la escena de algo que lo trascendía, y que de pronto se encuentra sin autor o libreto que



repetir. Apenas y tanto, ese gesto, esa voz, ese poema que se presenta en el momento mismo de presentarse y que jamás anticipa a sus acciones. Lo que se borra es esa línea teológica que lanzada desde un pasado originario buscaría a través del presente un futuro donde realizarse plenamente como sentido. En la lectura como tal sólo existe el ahora: entonces desaparece esa construcción que llamamos "tiempo", ese fantasma que decimos "hombre", ese después revelatorio que babeamos como "crítica", y con ellos desaparece un Logos, no para dar lugar a otro Logos encadenado al primero por la dialéctica, no una tachadura del Logos que lo conserve en su propio movimiento negador, sino una ausencia de la cual sólo se da cuenta no hablando, retrayéndose a la vibración de un silencio que borra en un solo raptó todo sí y todo no.

Nos convertimos ya en los giros, en los despliegues y repliegues de un lenguaje hecho de un vacío impenetrable, de un texto que no acusa la Presencia o el centro soberano que desde un afuera le otorgue sentido, de un poema que nos recoge pacientemente en esa marea por la que sólo somos acentos, puntos, comas, espaciamientos, lapsus, diseminación. Nombrar, describir, investigar ese texto o ese poema es querer apoderarse de aquello que de hecho es lo impensable, lo in-nominable; cuando lo apresamos o tenemos ya no es, ha dado un paso atrás, y lo que queda es otra condición a vencer, lo imposible. Todo aquello que pretendiese acotar al texto, el Autor, la Estructura, la Epoca, la Tendencia, el Valor, son existencias que siempre desaparecen para volver a armarse idénticas y distintas, colocadas a titilar tan luminosas como ausentes en la estela de vacío que traza la lectura. La consistencia del poema se halla siempre más acá del Sentido, es neutra, no conceptualizable, y así debe ser para que la fuerza, la escritura, a su vez, sea.

## SEGUNDA CONSIDERACION

No es casual que una publicación titulada "Diario de poesía" cierre sus páginas con abundantes comentarios de libros de poemas, esto es, con ese decir que los poemas no dicen y que insidiosamente presenta a algunos de sus versos alfileteados como ejemplificación. Si este describir, si este contar no hace aparecer un substrato absolutamente fundador de la significación en general, si un suelo solidificado y asible no fundamenta el discurso en la presencia originariamente dada de la cosa misma, si el propio cuerpo del poema se muestra, sencillamente, irreductible, no sólo la descripción fenomenológica habrá fracasado, sino el principio descriptivo mismo, puesto ya en tela de juicio y reabsorbido en su incompetencia.

Anulación concomitante de la relación periódico-poesía, pues allí donde el poema se muestra indelegable y se ausenta como objeto para una expresión, se desvanece la función periodística, idónea en

apurarse en citar un acontecimiento (el poema en este caso) para dar alguna noticia y verosimilitud de él. El comentario de poemas, bajo este carácter, no hace más que afirmar un celo típicamente periodístico, pues intenta presentar en un discurso cierto hecho (el poema) constituido sin él y antes de él. El poema queda capciosamente tachado, allí donde el comentario (al modo de una *información*) no intenta más que repetir o reproducir cierto sentido básico, o virtualidad sustanciadora, que no necesita ya de la presencia del tal hecho, del tal poema, para ser lo que es. Al preferir sólo un sentido constituido, el comentario muestra que el poema se haría esencialmente re-productor, o de otro modo, improductivo.

En el periódico, la propia noticia constituye ya el comentario de un hecho, vale decir, la erección de un sentido determinado que exceptúa la puesta en escena del hecho como tal. Su enunciación implica ciertos criterios y pautas que conforman por sí un suceso que no re-presenta al hecho que se pretende objetivar, aquel que ha ocurrido en un instante y un espacio irremisibles desde su propia actualidad. (Así, por ejemplo, citar en un periódico un acontecimiento con carácter de accidente o de suceso intencional asienta ya la proposición de una voluntad individual como índice determinante de toda acción, y esta voluntad individual se erige sobre el yo como sustancia o fundamento para una concepción del mundo. A su pesar, el hecho como tal, el hecho absoluto, se yergue vacío de cualquier tipo de configuración).

Al fin y al cabo, aquello que contempla cualquier comentario, saga interpretativa o nota bibliográfica nos solicita por enésima vez entre el cielo de un noema prelingüístico y la carne de un noema expresivo. El poema, como una tabla rasa o cera virgen, convocado a la pura receptividad (aquella que lo constituye, al mismo tiempo, como materia improductiva) se ofrece llana y simplemente como el substrato para la impresión de cierto sentido, sentido por el cual el poema encuentra su marca conceptual en el contenido del querer decir. Desde el momento en que la inscripción en él del sentido lo hace legible, el orden lógico de la conceptualidad queda constituido como tal. El poema o el texto se ofrecen entonces de manera comprensible, manejable, conceptual, única forma en que el comentario o la crítica pueden asomar y cobrar consistencia.

El poema (así como cualquier texto y el lenguaje en general) se muestra en este punto como simple medio neutral, sin tono o textura propios, apto para reflejar una intencionalidad o sentido virgen, aquello que se objetiva en él exceptuándose de sufrir la menor deformación. No hay sentido sin querer decir, y son la crítica y el comentario (como avanzadas imperiales de la empresa teórica) los que compulsan y subrayan la univocidad sin sombra, los que imponen, como el legajo de un derecho trascendental, la transparencia de aquello que ellos mismos tienen necesidad de que no sirva para

nada (salvo, claro está, para observar el sentido que sus discursos confían). El comentario o la noticia muestran, por este *telos* de la expresión, que el discurso lógico-científico nunca ha cesado de funcionar como modelo de todo discurso posible.

El comentario de textos y la noticia cotidiana se conjugan, pues, de modo bifronte en una jugada que es la de toda la cultura: dan por sentado que existe un sentido en sí (el que se ofrece, a través del texto, para el comentario; a través del suceso, para la noticia) y que es posible constituir un discurso capaz de delimitar dicho sentido y manifestarlo. Sin esta salvaguarda, ni la crítica literaria ni el periodismo se harían factibles (y en esta eventualidad, se derrumbaría por ambos cimientos un Diario de poesía).

Pero tanto el periodismo como el comentario de textos participan además de un proceso selectivo de memoria social: mientras no cesan de amabilizarse por su función "esclarecedora", someten a los objetos de su competencia a la doble ley de la exclusión y la conservación. Esto no se afirma sino en consonancia con el carácter antes citado: se conservan los textos que, bajo ciertas correspondencias y analogías, puedan asimilarse como inscripción de una huella, impotentes para escapar al ahogo de una cultura académica que fija los campos, las especialidades, las pertenencias y las propiedades; se excluyen aquellos otros que burlan la doble vigilancia de las filosofías del fundamento y el esmero filológico, esos textos que, alfiteados por el extrañamiento hacia la sin-palabra, se hacen proclives, apenas y peligrosamente, a una mera aparición (que como tal, indiferente a cualquier aval, se le niega en los medios).

Bajo este carácter, y en el campo específicamente poético, Diario de poesía no abre instancia alternativa alguna (jamás podrán, por ejemplo, encontrarse entre sus páginas poemas de *Una temporada en Babia*, de *Gaucha Concreto*, de *Faloria Bifronte* o de *Blabla Dalgo* entre otros). Vale decir, textos en los que la atención no puede ser abarcada por el diseño de una teoría propuesta, por el repaso inminente de un estilo, o por estructuras configurativas y relaciones sintácticas familiares, y en los que la mirada, a medida que avanza y se entrega a lo que acontece, sencillamente se extravía, y sólo da en encontrar algo al justo precio de esa pérdida momentánea de sí.

La intercesión de la poesía por el diario, del poema por el comentario, resulta en cualquier caso negadora de los primeros términos, y esto es tanto más difícil advertirlo (y así, tanto más aplastante y efectivo su ejercicio) en un ámbito en que esta situación se ha presentado desde siempre como connatural. El poema, monstruosamente, no responde a un lector de asuntos; de hecho pone ante nuestros ojos lo único que existe: la escritura, la cual no *dice* pero sí *es* (y este sí es su verdadero y desmesurado estatuto ontológico). El comentario o la crónica, siempre, incluso en su posible complejidad, son lineales, substraen la escritura haciéndola aparecer como soporte de una narración, y el lector, asumiéndose

como un sirviente, se pega a lo narrado, fuera del cuerpo textual, para ser arrastrado sin alternativa a su resolución.

Se trata, pues, con la poesía, de un derrumbe cultural; el Logos, la lógica del Logos, no tiene cabida en un espacio textual que constituye tanto al autor como al lector, y donde se borra el espíritu o Sentido que, ya exterior al texto, y erguido con la garantía de esa trascendencia que se compromete a recogerlo siempre en un más allá, sería aprehendido e impulsado por el tal autor para volcarse, a través de la obra, al tal lector en el rol de fiel destinatario.

La pregunta por el quién o el qué de un poema no es, pues, inocente: en ella se anudan las ideas fundamentales de una metafísica asfixiante, lo suficientemente astuta para abarcar incluso a empresas y publicaciones cuyo fin se alienta la propia poesía. Los fragmentos citados al principio de esta nota dan cuenta de cómo esas preguntas no dejan de predisponer y dominar la lectura de los poemas, o, en otra forma, de cómo, bajo los convites del periodismo y la crítica, la poesía queda irremediabilmente atrapada. El Sentido como quintaescencia, fuera de las palabras del texto; el Autor o el Intérprete, como detentadores y escenificadores del Sentido (aun del Sentido de los múltiples sentidos) constituyen los agentes eficaces prontos a sustraer al poema del propio poema, a cercenar su trazo implacable haciéndolo entrar en un discurso que lo somete, de hecho, a la metafísica del Discurso. Diario de Poesía se inscribe gustosamente en ello: en él, la poesía se imprime entre reportajes a sus "autores" y notas biográficas, entre explicaciones serviciales acerca de la inspiración de algunos versos y una crítica que no puede sino tallarse sobre las mismas estructuras que nutren el lenguaje social, lenguaje de mercado para la transmisión inequívoca.

Los vicios asociados no se hacen esperar: los redactores se refieren a la poesía obteniendo a cambio un rédito personal, esos recuadros permanentes y exclusivos que componen su jerarquía y que se ilustran con la foto del personaje; los miembros del Consejo de Redacción y los colaboradores se prodigan comentarios recíprocos en un servicial trueque de favores; a su vez, otros comentarios acusan una impune denigración hacia los textos que no provienen del ámbito amistoso e ideológico de la camarilla editora. En fin, un juego interesado de poderes que coloca a la poesía y a la literatura en general en el plano prostibulario de la manipulación política, lejos de ocuparse de las cualidades propias de las palabras y las obras, hasta desentenderse, sin nostalgia, de ese *quién* y ese *qué* que capciosamente se declaran responsables de ellas.

El mismo título de la publicación no deja dudas: Diario es el nombre sustancial, el eje privativo que mantiene en cualquier caso su soberanía; la poesía, apenas un atributo o un contenido, aquello de lo que eventualmente se nutre el diario para ser lo que es. El cebo está colocado: leer poesía, a través de la crónica y el discurso crítico, instala ceremoniosamente su invalidez allí mismo donde se cree encontrarla.

# Jorge Santiago Perednik

## SUPLEMENTOS Y LITERATURA O LA CULTURA DEMAGOGICA

Un engaño demagógico sutil, maestro, es la imagen con la que consiguió ser asociada la demagogia: alguien que desde un estrado o un balcón o por un medio masivo arenga a la multitud. En realidad si la demagogia es el arte de conducir a la gente con engaños, también hay demagogia sin demagogos, sin palabras altisonantes: una demagogia impersonal, prudentemente recatada, de procedimientos. Incluso hay la que se da el lujo de presentarse en contra de las demagogias. La demagogia del suplemento cultural es peculiar: no tiene relación con la del líder carismático, pero tiene sus destinatarios, su hipotético pueblo lector, y tiene un proyecto de engaño, presentar una suerte de modelo cultural e implícitamente anunciarle a todos: "ésta es la buena cultura", "ésta es la verdadera cultura", o inclusive, muchas veces, "ésta es la única cultura". También advertirles: "si aspiran a ser cultos, acéptenla". La reacción de los lectores no puede ser uniforme, pero hay que reconocer que muchos desean ser engañados: quieren conectarse con la cultura y leen los suplementos, quieren 'hacer cultura' y procuran, a veces con desesperación, aparecer en sus páginas. Al menos en dichos casos, que no son excepcionales, los suplementos triunfan: consuman un engaño que se repite semanalmente. Luego están los escritores que no se engañan; por el contrario, no por motivos económicos sino queriendo asociarse al plan periodístico colaboran en las páginas de los suplementos con la mayor asiduidad posible: piensan provocar así la ilusión de ser los protagonistas de la cultura.

La demagogia del suplemento cultural tiene sus bases persuasivas en su objeto y en su nombre. Como objeto su capacidad de maquillarse con el color de lo necesario, sobre todo mediante el uso de la repetición y la regularidad, hace que hoy sea inconcebible un país sin ellos, no obstante su absoluta innecesariedad; notablemente la necesidad de lo innecesario es la característica de lo que se conoce bajo el nombre de adicción o vicio. A ello se suma la ambigüedad de la palabra cultura, que oculta una pluralidad tanto como una singu-

laridad tras un nombre genérico. Sobre estas bases el objeto sugiere o propone un imposible: que, si la cultura es la multiplicidad de formas con que se manifiesta la vida en una sociedad humana, el suplemento puede ser el lugar que dé cuenta de ella. Antes de que las realizaciones desmintan esta propuesta, ya el objeto, la breve extensión de cualquier suplemento de un diario, dice de su ridículo.

El objeto dice más; para empezar, calladamente, muestra cómo considera la cultura: la secciona, la vuelve una parte de algo y al mismo tiempo algo aparte, concretamente un suplemento del diario. La gente que quiere tomar contacto con la cultura, según esta propuesta, debe leer una sección especial, que también es una sección semanal. Pero la cultura no se manifiesta cada tantos días, ni es una parte de la realidad humana sino su realidad misma. Negar esto, que es negar la cultura, se corresponde con la principal vocación de este periodismo, abstraer a los lectores de lo que los rodea y de ellos mismos, distraerlos con noticias que son chismes sobre lo inmediato. Por otro lado el "operativo suplementario" trata de hacer de la cultura (de la literatura, del arte, pero también de los modos de relacionarse con el mundo propio y el ajeno) un suplemento. Para ello, si vale la figura, en un primer paso, quirúrgico, recorta una parte del todo como quien amputa del organismo un miembro y luego afirma con orgullo "tengo en mis manos la quintaesencia de la organicidad". Paralelamente en un segundo paso, taxonómico, coloca el miembro amputado en formol y pega en el envase una etiqueta clasificatoria que dice "esto es la cultura". Inmediatamente lo ubica en un estante con otros envases que dicen esto es la política, esto es la economía, esto es el deporte, etc. Así trabajan los diarios. Por supuesto el suplemento se puede conservar por los siglos de los siglos en algún archivo o al día siguiente ir a parar al tacho de basura; está hecho para eso: el archivo o la basura.

A esto confluye, doble elocuencia, la palabra suplemento, que como derivado de la palabra suplir refiere a una falta, a una carencia, y luego a una suplantación. Y el suplemento cultural, haciendo de su nombre una suerte de emprendimiento cultural, se dedica, por un lado, a promover una falta (la de la cultura), luego a promover una política de faltas, de omisiones selectivas, y finalmente a suplir, a reemplazar estas ausencias forzadas con su presencia. A ponerse en lugar de la cultura y hacer sus veces; efecto ilusionista de la parte, en este caso ínfima, que ocupa el lugar del todo. Lo interesante es que si el objetivo de todo suplemento es suplementar, ayudar a corregir un defecto, en este caso el defecto es falso, forzado por el suplemento mismo, que además sólo puede disimularlo cubriéndolo con sus faltas propias, que son verdaderas.

Disimular con las faltas del suplemento la relación con la cultura que tienen sus páginas, es un truco generalmente exitoso: muchos observadores, cautivados por él, sacan la atención de la

cultura para fijarla en lo que la suplementa. De hecho la crítica más refractaria hacia estos apéndices periodísticos suele pensarlos desde el defecto: los critica porque su tarea es parcialmente errónea o insuficiente o irrealizada. Lo que implica pensar el suplemento no desde el objeto mismo sino por comparación con un supuesto suplemento ideal y perfecto. La comparación es imposible, en tanto uno de los términos no existe, y el desplazamiento es inútil: resulta en un análisis de las suposiciones sobre las intenciones, esto es, en una acumulación de juicios sobre lo injuzgable. Pensar lo que se hizo conforme a lo que se quiso hacer, y lo que se quiso hacer conforme a lo que se pudo haber hecho; afirmar que los suplementos culturales de los diarios son defectuosos, es pensar desde la propuesta del suplemento: desde una supuesta intención irrealizada o un supuesto fracaso. Pensados en cambio desde los objetos mismos, no hay defecto, hay proyecto; no hay fracaso, hay un éxito que se puede apreciar en la propia realización.

Las revistas literarias o culturales suelen ser un ejemplo notable: muchas veces, queriéndose enfrentadas a los suplementos, no enfrentan su proyecto sino sólo sus realizaciones, como un rival en situación de competencia. El resultado, digno del equívoco, es que con estas críticas a los suplementos suelen ser sus mejores aliadas, los mejores militantes del proyecto “enfrentado”: se imponen el destino de reparar o superar las faltas y defectos ajenos incluyendo en sus páginas lo que los diarios no incluyen. Las revistas, muchas que se pueden leer hoy en día, terminan así constituyéndose en suplementos de los suplementos, esto es, en sus complementos.

Respecto a los lectores los suplementos eligen con tanta habilidad qué es lo que publican y cómo, que logran volverse un mecanismo de inmunización: impiden el placer de la lectura porque en parte impiden el decir del escrito: los textos que lo rodean lo controlan y resignifican y así pasan a formar parte de él. Y lo que es peor, el escrito pasa a formar parte de lo que lo rodea; esto de algún modo se lee y es causa de displacer. En cuanto a la literatura, resignificada por los suplementos, pasa a ser —periodismo, publicidad, política— otra cosa; en este sentido la firma del escritor, aunque existe, es una falsificación; en última instancia el que firma y dice es siempre el suplemento. Y en la medida en que usa el nombre del escritor para decir lo suyo, dice contra el escritor; en este caso, como el ventríloquo, hace de la figura del autor una suerte de muñeco.

La literatura y el periodismo, el último indisolublemente entrelazado con la política y la publicidad, son dos discursos similares, en tanto están hechos de lenguaje, y a la vez opuestos, la escritura cuyo fin es hacer arte y el oficio que hace de la escritura un instrumento para ciertos fines, desde imponer una visión de la realidad, o imponer una realidad para la visión, hasta tomar el poder de esa visión, además de lucrar, por ejemplo, promocionando lentes de aumento.

La literatura y el complejo periodismo-política-publicidad recuerdan la vieja narración de Caín y Abel: los dioses preferirán siempre las ofrendas de la literatura a las del periodismo y todos los golpes que aquélla reciba de éste lograrán herirla de muerte. Pero a diferencia de la historia bíblica la literatura es Abel y Caín al mismo tiempo: muere y renace una y otra vez, se ve condenada a vagar sobre la tierra y es fácilmente reconocible por las cicatrices que la identifican.

Alguien podría aducir que esta perspectiva es errónea, que la única función del suplemento —al fin y al cabo un órgano periodístico— es relacionarse con la literatura desde la noticia. De cumplir esta función el público lector estaría en condiciones de saber de qué se trata, o al menos de leerlo con la expectativa de informarse. Nueva decepción. Igualándose con el resto del diario —¿por qué debería ser de otro modo?— los suplementos no se proponen informar sobre lo que pasa en literatura, porque quieren que no se sepa sino una parte: eligen qué libros, autores, noticias difundir. El suplemento, tras su pretensión periodística de equidistancia y objetividad, es un lugar ocupado desde el cual se impulsa una política, una plaza donde se hace fuerte una facción de intereses. Sin embargo, porque contrariamente a algunas revistas oculta la evidencia partidista, la política de un suplemento no puede ser sino su modo de disimular; se lee no tanto en lo que incluye como en la manera de hacerlo, en el modo de excluir al incluir, y más abiertamente en el muestrario de sus exclusiones. El suplemento decide qué publicar cumpliendo antes que nada con compromisos extraliterarios; únicamente cuando excluye puede ser libre, dar rienda plena a su gusto. Esta es su paradoja: sólo cuando omite algo literario puede llegar a ser literario. En cuanto a su fachada periodística, el mero intento de relacionar la literatura con la noticia es miserable: informar y deformar, a eso se dedican los suplementos y el periodismo, son peculiares modos de despreciar la forma, esto es, aquello que es distintivo de la cultura.

El suplemento también introduce la noción de público como razón de su existencia, y en esto una vez más se muestra antiliterario: la imaginación más pobre para un escritor o lector es la idea de un público, de una levedad que niega el vacío. Porque la idea de público se entronca con la idea de éxito, y si hay algo no inevitable pero sí muy frecuente es que el éxito vuelve estúpidos a los escritores, esto es, los vuelve autores. Les da una palabra, su nombre, para que se imponga a los demás, pero a cambio les exige una impostura, una voz concentrada en imponerse. A partir de ella los autores deben decir no lo que es propio sino lo que convenga al éxito. La palabra éxito literario etimológicamente significa *salida* de la literatura, y efectivamente no hay que ser demasiado lúcido para advertir que público, éxito y nombre de autor no están imprescindiblemente relacionados con la literatura sino con la industria y el comercio editorial, que son los que sostienen económicamente a los suplementos en la medida

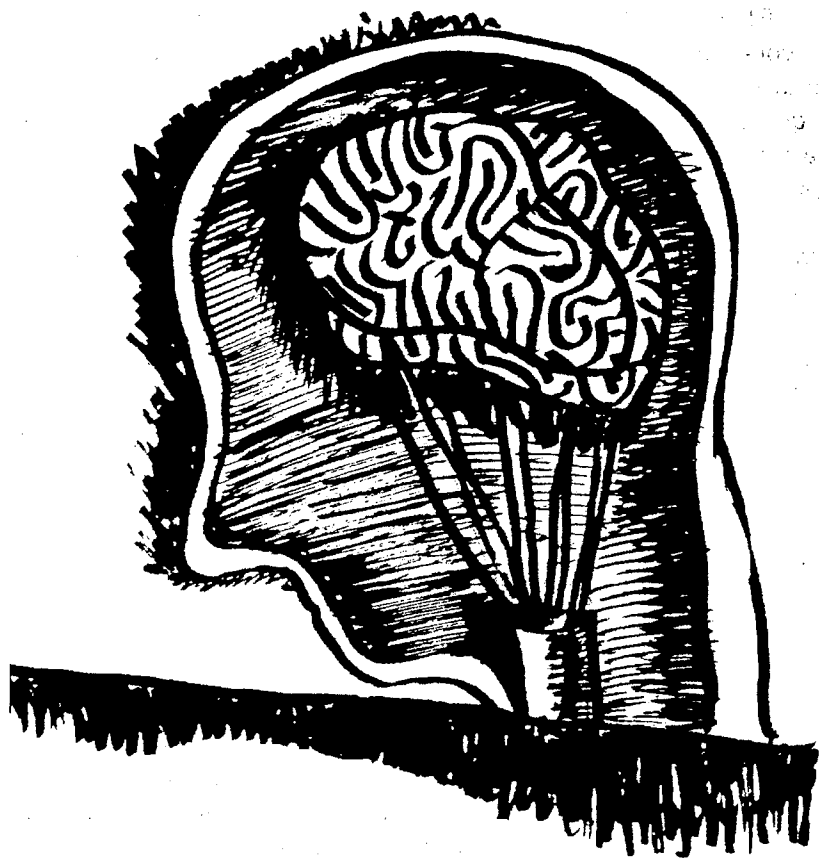


en que éstos sostengan sus negocios. No hay por qué asombrarse si en el Buenos Aires de fin de milenio los periodistas de un mismo suplemento que escriben narrativa son publicados por un mismo sello editorial; más bien conviene revisar cuánto espacio el suplemento dedica al susodicho sello. Digamos que editar un libro a un periodista puede ser una forma de pagarle y que los comentarios bibliográficos suelen ser la tarea publicitaria retribuida. Digamos que las editoriales buscan tener *agentes* en los suplementos y que no todos los periodistas resisten a tener editoriales de las que *agenciar-se* retribuciones; digamos que algunos suplementos publican sólo lo que es retribuido de algún modo, y que ésta es su forma de ser culturales. En este círculo de complicidades la literatura no puede ser sino un convidado de piedra: aparece en todas partes, clonada, pero no toma parte como lo que es, literatura; al fin y al cabo editoriales y diarios no buscan placeres literarios, sino el poder y el lucro. Esta es la clave del problema, su nudo demagógico: entender el suplemento es no olvidar en ningún momento que forma parte de un enorme negocio, con ramificaciones políticas y económicas. Como se dice *cultural*, la literatura forzosamente pasa por sus páginas a fin de alimentar esa ilusión: las tetas de la literatura suelen amamantar demasiadas ilusiones.

El que piense que no debería haber más suplementos se equivoca: eliminarlos sería tan necio como cerrar las cloacas aduciendo que están llenas de excrementos. Por el contrario, lo deseable es que los suplementos se multipliquen, aumenten sus páginas, aparezcan diariamente. En definitiva, puesto que los suplementos existen, es necesario reflexionar sobre ellos. No muchos pueden hacerlo. Hay una forma argentina de pensar, también estimulada por estos medios, que es falsamente argentina (a lo sumo de alpaca, posiblemente de latón bañado), y dudosamente una forma de pensar: repetir las citas y los métodos de los grandes nombres, esto es, los nombres, ideas y esquemas que acumularon valor de cambio. Una de las tradiciones intelectuales argentinas practica el pensamiento suplementario, lo que se relaciona con una de las funciones de este periodismo, incrementar el valor de cambio de los nombres.

Un joven alumno que es también un viejo maestro, me contó la siguiente historia: un compañero de trabajo, un oficinista apasionado por la literatura y riguroso devorador semanal de todos los suplementos culturales que se publican en Buenos Aires, leyó el comentario bibliográfico de un libro titulado *Introducción a lacan*. La palabra *lacan* estaba escrita así, con minúsculas, sin tilde. No habiendo terminado de entender la reseña, este señor recurrió a mi maestro-alumno y le preguntó “¿qué es un lácan?”. El nombre, la marca de autor, se había convertido en una cosa. El tráfico de cosas: impidiéndolo a su modo, sustituyéndolo suplementariamente, los suplementos realizan el objetivo de la cultura.

## Charles Bernstein LA CONSPIRACIÓN DEL "NOSOTROS"



No creo en la formación de grupos, no me gusta la formación de grupos, pero constantemente me encuentro contendiendo con ellos, viviendo en ellos, viendo a través de ellos. "Bueno, fracturémonos, gente". Primero existe la aislación del átomo, buscando algún lugar en el cual sentirse contenido, del cual formar parte, & cualquier camino que la gente transite parece tener ese "fíjate por ahí"; "¡mirá!" Pero todo grupo tiene la misma posibilidad de insularidad que todo individuo: este nuevo "nosotros" tiene la misma posibilidad de vacancia que de satisfacción, un grupo potencialmente tan atomizado en su separación de otros grupos como una persona de otras personas. Este es el problema de la vida en familia. Propiedad, territorio, dominio. Pero, "para nosotros ahora", el grupo (familiar, estético, social, nacional) es meramente otra parte de nuestras vidas mercantilizadas —porque consumimos esas formaciones, con la mayoría de las otras cosas, como mercancías & somos consumidos en el proceso. ((Dejando a un lado aquí hasta qué punto las agrupaciones y partidos políticos son diferentes de los grupos de "artistas"; también el lugar de las agrupaciones basadas en la opresión de clase por un lado y en la opresión a las minorías —mujeres, gays, pacientes mentales— por el otro.)) De modo que usamos los grupos como emblemas —escudos— tanto para defendernos de la intrusión del exterior, los otros, como para refugiarnos de su invasividad compartida (& así facilitamos un lugar para ocupar, habitar). No pienso tanto que ese refugio sea un fraude, innecesario, cuanto "mirémoslo, cuestionemos las críticas, comprendamos que *podemos* reformularlas: un llamado contra la parálisis de un sentido de límites fijos sin, o antes, que nuestro tener tenga la posibilidad de participar en su factura. "El peligro es que nuestras exigencias mutuas pisoteen lo que realmente sentimos." El peligro es que nos ocultemos en medio del mazo para proclamar quiénes somos.

Tenemos temor a decir poesía, temor a la *tarea*; es por eso que simplemente poseer los recursos —"Ah, tiene unos dones del demonio"— nunca es suficiente. Me gustaría ver algo más que sentimientos excelsos expresado bellamente "a la manera de..." "El realmente sabe de mí", pero por desgracia no de *nosotros*. Se podría asimismo volver para cosechar los frutos. Es difícil hablar sobre el contenido hoy en día, con cada uno apuntando a la huella de sus ideas como si *eso* fuera "lo" pero no queremos meras conceptualizaciones. "Pero, quiero decir, esa persona realmente está diciendo algo", que es la manera equivocada de encarar el asunto. Pero: basta de jarrones seguramente vacíos. La necesidad es la que hace la forma, que luego hereda; no cualquier "constructo" sino aquellos junto a los cuales vivimos, en los que vivimos & entonces aquellos con los que *nos encontramos*.

"Conseguirlo." "Usarlo." "Fingir." "Imaginar" "En el camino interior." "En disputa." "Una autoridad que habla genuinamente desde

el corazón, haciéndonos saber que desde aquí..." "Caderas enormes." "Problemas de tiroides." "Oh cómo pudiste hacer esto." "No es *crisiano* de tu parte." "Gracia." "Tumba." "María de las *fleurs*." "Una cavidad abierta, de unas tres a seis pulgadas desde la parte posterior de la lengua, quien..." "Naturalmente." "Excesivamente intelectual." "Con demasiado esfuerzo." "Excesivamente emocional." "Griego." "...lo que a veces uno quisiera que dé lugar a un sentido de necesidad mayor, como antes que nada el de por qué molestarse en escribirlo." "A partir de aquí, las nubes bajas que oscurecen la visión..."

Escritura centrada en el lenguaje y otros epítetos artístico-históricos. Por ejemplo, es correcto que la necesidad de reconocimiento, suponiendo que la obra sea importante, exige proceder a la acción. Se hacen recortes pero no sin una enorme confusión en todos lados—qué es lo que hay en común & de diferente sin exagerar en ningún caso. Comienza una suerte de visión del más ciego mientras se mira el mundo conforme a las configuraciones hechas. "A su debido tiempo unos respondimos a la obra de los otros, estuvimos allí unos para otros." "¿Para la remoción permanente de todos los demás después, simultáneamente?" No. Estas cosas surgen en la práctica, tienen un valor práctico. ((Imaginen un mundo en el que la gente se alía en filas según el color del pelo. O que lo que unifica a un grupo de artistas es el uso de cierta tonalidad de azul, o el hecho de que viven (o crecieron o fueron a la escuela) en el mismo lugar—la impresión de un ambiente común, una constante para facilitar la aprehensión artístico-histórica. ¿Cómo puede llegar a ser visto Richard Diebenkorn por los que piensan la configuración como el punto clave de su generación de pintores? ¿& *no fue* el punto clave?)) Pero los recortes "definitivos" no fueron—y no van a ser— hechos. Sólo recortes por "aquí" y por "allí".

La identificación de los poetas "jóvenes" "que surgen" hecha por un grupo o comunidad puede implicar para esa gente el comienzo de su inclusión dentro de una jerarquía paternalista—una iniciación a ella. Simplemente, hay que derribar los muros & constantemente construir otros nuevos como (re)emplazantes—o quizás esto es lo que sucede siempre, le prestemos o no atención. Vemos a través de estas estructuras hechas por nosotros mismos & sin las cuales no podemos estar ni un momento, aunque no son fijas sino provisionarias. ...que la poesía toma forma—se informa y transforma— mediante las relaciones sociales de publicación, lectura, correspondencia, recitales, &c. (o, visto históricamente, la "tradición") e, inclusive, que la(s) comunidad(es) poética(s) no son un fenómeno secundario para la escritura sino uno primario. De modo que no procederán simplemente a "pensar sobre la obra". Aunque aún hay que explorar qué relación hay entre la poesía "normal" y la "extraordinaria"—& por qué ambas necesitan ser valorizadas en

algunos aspectos y devaluadas en otros (esnobismo, elitismo, exclusivismo, autoconciencia histórica, autoinflación, &c.)— especialmente en un momento en el que hay un incremento en el número de gente comprometida en actividades artísticas, no apenas unos pocos "hombres" "por allí" cumpliendo el trabajo "heroico". Esa poesía, con el lenguaje escrito como medio, es, de hecho, la exploración y realización del campo común, del "nosotros", dentro del cual estamos, "que contiene nuestras miradas dentro de sus visiones".

O lo que tenemos es una serie de repúblicas bananeras con conflictos (v.g. interiores) encarnizados como de quién "ser el" EL del campo de juego, todo oscureciéndose con jocosa regularidad mientras hacemos andar nuestras góndolas por los canales del tiempo y miramos hacia atrás los muchos remanentes del período manierista. ¿Querés dar nombres? Me siento finalmente muy orgulloso & quiero aprovechar esta oportunidad para dar gracias a todos. Ojalá tuviera una pluma para escribir. Me llevo diez centavos por cada vez que ellos... "Quisiera decir que parte de este material realmente te da vuelta." Un lugar bárbaro para llevar a tu novia, &c., quiero decir realmente impresionante muchachos. "Querés saber algo, estoy contento de lo que te hicieron..." El fundamento de un imperio lingüístico en la acuñación de un estilo distintivo y reconocible—& eso quiere decir no afilen en mi territorio" "& eso quiere decir *ustedes*" es casi tan crucial como la ópera de Luca Della Robbia. Pero no para detenerse allí. "Nosotros" no trata de ninguna agrupación social nueva—nadie puede eludirlo—*ésta es la desconstrucción del grupo*. Esto es *mirar el lenguaje*, que es el "nosotros", & no inventar el espectáculo de última moda del "esto es lo que se viene".

Lo que sucede, que es lo que es cuando algo sucede & dicen "oh, mirá ese —" —habiéndose ya mentalizado como un —. Pero no sólo para conectarse—"ah entiendo dejame que te aporte algo—". Los saltos en el disco acentuados por nuestros pies cuando taconeamos hacen a la púa bailar desincronizada con el ritmo que nuestros cuerpos parecen querer seguir...—seguir siendo honestos. ¿"Honestamente"? Pero no "estar adentro" es hacer que las palabras que salen de ese modo sean más conscientes de sí mismas, & por lo tanto nosotros más responsables de ellas, que no las "digamos" con la capacidad, cualquiera sea, que nuestros "dones" nos permitan, sino que las *signifiquemos* con una intención dos veces explícita que ponga la "mera facilidad para la imágenes & transiciones" en su lugar & ponga la "poesía"—una guilda sin miembros, sólo ocasionalmente uno u otro de nosotros nos descubrimos allí, y no a "nosotros mismos" sino más bien a "esas sílabas así ordenadas..." & *nosotros* meros espectadores, afuera en la zona del público, miramos *eso*, ahora ya detrás de nosotros...

(Traducción del inglés de Jorge Santiago Perednik)



**Oswaldo Lamborghini**  
**LA DIVERTIDÍSIMA**  
**CANCION DEL DIANTRE**

*(obra en prosa y medio en verso, sin chanza...)*



*Hamlet, ese criollazo  
y el Espectro de su Padre:  
ya tuve que dar el mal paso.  
¡Venganza...!*

Mia Moa, Moa Mia, Lord Garnett  
¡y Monsieur Garnett!  
aunque ahora torpe tor  
sólo yardas de glacé  
y alcanfor  
y tiaras de papel y ¿Aló  
Obispo Garnett!  
¡Y Lord Garnett!  
¡Y Monsieur Garnett!  
siqué  
Yo soy el Autor  
el fictriador  
pero a la espera del chucrut

*(...en una taberna del Chubut...)*

con la salchicha del prozen  
era joven escribí  
y mepa la seguí  
amateur el lápiz desteñí  
¿escribí? sí  
cual la flor autoparlante  
en el pueblo los riñones  
oh sirenas oh camiones  
en el pueblo mis visones  
o las antenas  
oh la fila alfila de casitas serenas  
y aquel zaino oscuro

*¡debutante!*

iba yo adelante  
mi uy chuchi de licor  
No, Moa  
Mía no la escribí

*(dique sí)*

es triste la verdad  
una urraca de maldad:  
yo, apenas, la cante

¡La canté!  
Soy el Moa



autor y garnett y adelante

*¡de!*

"La Divertidísima  
Canción del Diantre"

*Dián  
(¡tré!)  
Dián  
(¡tré!)*

¡Oh Diantre!

¿Qué decía sin decir?  
¿Quieren que la cante?  
Oh Divertidísima  
Canción del Diantre

Me pasaban el fernet  
yo frenet les devolvía el escocés  
Moa Mia yo y  
alcohol  
—¿te divertías?—  
flor sí  
¡como el causante!  
con lágrimas de pastel  
con rimas y rimél

*pijaneadísima (?)*

¡oh madre reputísima!  
pues ca y can  
canten y sólo canten  
La Divertidísima  
Canción del Diantre

en qué estrofa te vi  
cantando y  
cantando y  
¡guliguli!  
¡y pic pic!  
esto es sic  
esto es sic  
sí  
divertí  
esto es traición  
no pude más mi  
ni la ni sol  
Garnett God  
Mai Lai Lord

¿me volví fa?  
¿pero de dónde fu?

*¡refucilen al cantor!  
¡es un drogol!  
¡un cooli flor!*

¿voy para atrás?  
¿para anhelante

*pero si ya te he anhelado hasta el cordón umbrío*

Oh Mia  
—rebosante—  
Oh Moa  
Oh Lord Monsieur  
Oh Bispo Shop Garnett  
no re viví  
en mu decí  
con agravantes  
¿pensar que!  
¿qué pensar?  
que no

*¡oh!*

no cantar ja

*¡más!*

La Divertidísima  
Canción del Diantre

*por tu gues  
y electris antes  
y también después  
aquello de treleu  
¡en qué aprieto me la veu!*

¿Oporto marca Gueus?  
en fin  
en fen  
la la la di  
di Paco di Tilla di  
pi pi pi  
"mi fémur brilla"

*pero si ya te he anhelado hasta el cordón umbrío  
ahorcado de la más puta vacuna contra el amor*

y un numen que se rasca  
sic torturada Juana Blanco  
¡hasta la guasca!

¿es Ladilla?  
Paréntesis  
Comillas

("Me despierto en la noche  
en pesadilla ( me despierto en la noche  
en pesadilla )  
mi padre cul se murió  
ahogado en sal, iba... ( mi padre cul se murió  
ahogado en sal, iba... )  
Un instante ( (Un instante) )

*¡No, no les pidas tiempo a los ejércitos en decadencia!*

¿Pero era? ¡Moa Mia!  
¡tan divertida!

### LA CANCIÓN DEL DIANTRE

?? ??????????????????

y aquí letritas  
bien chiquititas

¡oh cuánto dolor!  
¡oh tremendos Garnetts!  
¡tan grandetts!  
como son  
como obeliscos  
Asteriscos

\*\*\*Me Levante  
o levanté en el llorado silencio  
la Blanco  
la Juana  
y ya estaba  
por amanecer con calas

/calma/  
/son cosas/  
/pasas/  
/tumbas/  
/pasan/  
/Lamas/

/¿la ?/  
/¿laicas balas?/

/¿balas, paica?/

oh Moa Mia  
qué perrería  
todo, loquita,  
todo lo qui da

*¡y liquida!*

hasta la vida  
repugnante

Oh Divertida  
Canción del Diantre

una sopa, Sam  
una Sopa sam  
atrás atrás  
para atrás  
un paso más  
¡oh diver Khan!

*¡del Dián!*

*Y: —¡Alto, parlante!—*

y adelante  
anhelante  
vacuno umbrío  
otro brío  
más y más en el cuadro  
oh Mia  
Moa qué perrería

*¡lo que es lo quita madre!*

(perfecto —¡silencio!— ahora ladre)

¿La Culta Madre  
Escosa del Cul Padre?  
Psicoanálisis avis  
(El canto, ¿saben?, el canto de los pájaros  
y los árboles que sueñan como animales).

Alma, quieta:  
a Juana Blanco le metieron  
en su vulva dorada una bayoneta  
y así la dividieron  
en dos partes iguales.  
Alma, quieta.  
Y sí, fueron los militares.

*¿oh divertida canción del diantre!*

¿Impaciencia?  
¡tantas Ciencias!  
tan nalguitas  
tan ardientes  
casi diría  
un ser pla que sí se siente

*¡pero caritas muy dolientes!*

—pasa al bar la apariencia—  
pide el chantre  
saca el vientre  
¡suficiente!  
¿sam ti hago o es tero?  
—¡que ya me cansas  
amargo obrero!—  
¿adivanzas?  
¿a mí?  
que ya te la di  
di suficiente  
di vin  
di burlé  
para el de él  
el del Frente  
soldado amigo

*¿no hay testigos?*

que me pierdes  
¡no! que las vulvas  
están verdes

*¿maricones batidores o amigos?*

¡OH!  
¡Colabora sionista!  
¡OH!  
qué perdida  
qué puta  
fue la yuta  
¡OH!  
¡Garnetts!  
qué perdida pérdida...

En fin  
en fen  
qué Mia  
(o Moa)  
calentura con la muerte

*¡canten!*

Oh Divertida  
Canción del Diantre

*¡Diantre!*

¡Garnetts!

*muerte*

MUERTE:  
y viva Perón  
y viva Lastiri

*tango, en zen, en Japón  
y el hara-kiri*

Oh friolenta Canción del Garnett  
En su Cruz cada variante  
Y una y Sopa y Sam  
Más adelante

¡a!  
e éncu léme  
a ángu léme  
muy desierto  
en cu le mé  
yo can ta ré

*¡es verdad!  
¡es cierto!*

¡y adelante!  
¡Diantre!  
¡Oh Diantres!  
¡Canción del Diantre!  
La Divertida

*¡ES MI VIDA!*

Canción del Diantre

TTTT D I A N T R  
E H  
????

no seas tan gutu

*—que yo te ficho—*

si estás aquí

*—y no en el nicho—*

Sin perdón  
la palabra un día  
la palabra hundía

sin perdón  
pero el silencio ata

—atención: habla el Atha Philtrafa—

Y ESPACIO

(¿por qué mayúsculas?)  
diantre sobre diantre  
y culo y diantre y paciencia  
(más despacio)  
y un día hundía  
y antes y antes y delante  
y en videncia

DEL FRÍO

PARTO DEL TERROR

y todavía antes

*¡antes!*

*¡antes!*

*¡antes!*

¡desprecio

Mia

Moa mi precio!

como tele te lo dice el tele el vizor

¡bien que me acuerdo!

¡loco y reloj!

¡despertador!

*¡diantre!*

no me amnesio

¿pero pagué mi precio?

Moa Mia

¿Adónde ir? ¿A ir France?

¿pero del ir ante?

¿y que yo

*yo la cante?*

*¡bueno!*

*¡diantre!*

: OH DIVERTIDISIMA

CANCION DEL DIANTRE

¡Argentina!

¡Yegua Muerta!

Rápido querida

patria Moa

Mia

llaman a la puerta

*¡Moa Mia!*

*¡es la policía!*

*¡es la policía!*

*¡es la policía!*

Hay que salvar la puta vida!

(¡divertida!)

¡es la policía!

¡es la policía!

Y Ascasubi que fundó  
el Teatro Colón.

Y ya me

(no llame ¿para qué?)

ya me...

—¡LLAME...!—

yugan el cogote

*y no hay limbos  
oh degolladores*

pero no me olvides

tú a Mia

Oh Divertida

Canción del Diantre

Hay carne

y hay hueso

y hay chocolate

bien espeso

san gré

san gré

Y son tremendas

Juana Blanco

tus dos mitades

tan iguales:

ahora yaces.

Lo Garnett

Mo Garnett

Bo Garnett

Garnetts: ¿hay Garnetts?

¡Diantre!

¿Y los caranchos?

¿Y la punta de los pelos?

¿Y los campitos donde ponen

(y nada que ver el tero)

la guliguli pic pic en los huevos?

¿Y la divertida  
canción del diantre?  
Ahora yaces

Qué mal sabe el mate  
y hasta (¡basta!)  
el pucho  
(ya no escucho)  
tiene un gusto acre

—¿Es lo más acre?—

¡es la masacre!  
(calma: paz, es la masacre)  
oh divertida  
canción del diantre  
cómo caen las vidas  
tan al pedo

*al relámpago  
como lacre*

Y,

en el poema final, sin agonías  
si bien, Neibis, qué agonía, qué final...  
Si final, aquí,  
el pájaro  
o los árboles que sueñan y sueñan  
como animales  
o las dos mitades  
yaces:  
¿qué poema?

el pájaro, hum,  
la flor  
despiertos al primer rayo  
al amanecer  
ex alan  
aletean  
Ann

Y yo soy  
y sin horror  
puedo explicarlo

Y,

Lord Garnett  
Monsieur Garnett

Obispo  
BispoShop Garnett,

felicitaciones

Gracias por la carneada  
y el abundante coperío.  
Ah, y  
¡diantre! me olvidaba  
gracias  
muchas gracias  
ahora yaces  
por la Divertida  
canción: Canción del Diantre

Ahora hay que dormir la mona  
y la nada  
y esperar la suerte

¡Oh, diantre!...  
Mia Moa, el peón (cito)  
su travesura de pibe  
escapó con la guitarra

Tierra adentro  
Allá va  
En el overo  
Otra vez el Desierto  
¿Estoy escribiendo  
o estoy despierto?

Adelante, va a delante  
En esas soledades  
Anhelantes  
En esos silencios...discretos...  
O campos de Dios  
/o del Feto/  
/Ojival/  
/Agua, ahora yaces/  
/Gualala...

Oh Vida  
Terminada  
Oh divertida  
Canción del Diantre  
Terminada

|||||OH DIVERTIDISIMA CANCIÓN DEL DIANTRE!!!!

# Milita Molina

## EL CHISTE SUYO

*Viene uno como dormido  
cuando vuelve del desierto.*



Hace muchos años, en la ciudad donde yo nací, se hizo popular un chiste. Aquí, el presente, Buenos Aires: lo recuerdo como el tristemente famoso chiste largo de los argentinos, ese que "hace perder la paciencia e impone siempre hablar de otra cosa, esa segunda que se condensa porque resultó interminable la primera". Es Osvaldo Lamborghini el que habla.

Era la hora de la siesta en Santa Fe. La pesantez cotidiana había sido interrumpida por un hecho casi patriótico. En una carrera de Fórmula Uno internacional participaba, por primera vez, un piloto santafecino. El lugar: Mónaco. La competencia se transmitiría por la radio, —desde Santa Fe— y el comentarista nos tenía a todos en vilo. Había logrado —esto es rápido— crear ese repugnante clima de formamos todos una gran familia (la que le gusta el fideo, como dijo el carecópata Lamborghini, algo asustado con la revelación). Todos manifestábamos nuestra preferencia por el género sentimental; aquello de si yo fuera y si él ganara, te juro no se lo que le haría. (Es la pasión.) La carrera estaba por comenzar y el piloto santafecino estaba en línea con el comentarista local. (¡Argentina! ¡Argentina!) Comentarista (en nombre de todos): ¿cómo van las cosas por ahí? Piloto santafecino (profesionalismo puro): Acá andamos un poco preocupados, está lloviendo y la carrera se puede complicar... Comentarista (ido de boca, es la pasión): Si es por eso no se preocupen. Acá en Santa Fe también llueve, se ve que es general la cosa.

Silencio. ¡Es general la cosa!: no se preocupen. Como se ve "el chiste es largo, o tal vez nunca hubo uno tan breve como el de llamarle chiste a lo que impone cambiar la eternidad, estilos". Es Osvaldo Lamborghini el que habla. "Era su chiste el mayor del mundo: aquí el presente, Buenos Aires". Es general la cosa, decadencia y miseria, la recta tristeza. "Y sin embargo, no nos quejamos demasiado; ni siquiera nos quejamos; consideramos que nuestra máxima virtud es cierta astucia práctica, que en verdad nos es sumamente indispensable, y con esa sonriente astucia solemos consolarnos de todo, aún cuando alguna vez sintiéramos —lo que no ocurre nunca— la nostalgia de la felicidad que tal vez la música produce". ¿Alguien se atrevería a reírse? o, también a nosotros, como al pueblo de los ratones, "la risa se nos acaba cuando vemos a Josefina". Es Kafka.

Por aquí, en la Llanura de los chistes —como un fanático de la verdad razonó a la Argentina— se suelen escuchar risas, risas moderadas, risitas de melancólicos, de gentes casi, partidarios acérrimos de aquello de evitar desgracias y no pasar a mayores. ¡Es general la cosa! —se prefiere— y si no nos cansamos de publicar a Osvaldo Lamborghini es porque a las lecciones de civismo, en sus complicadas versiones, —pero sea cual fuera la versión— opuso la

tragedia alegre, la tragedia que no busca curarse con un purgante: que desconoce el remedio (la catarsis) y no quiere asfixiarse de piedad. Un perfecto y deslumbrante trágico que rehusó puntual la piedad cívica de los hombres cada día más buenos y mejores que nutren las buenas maneras del rebaño.

Vislumbramos que el pensamiento es el desastre y pese a que sabemos de las perversas mañas con que el “hombre teórico” ha menguado la alegría de lo trágico nos sumamos a aquella vieja primera muerte: el triunfo del civismo de Eurípides, el de Sócrates que quiso acostumbrar a los griegos al hábito de oponer la idea a la vida. Triste cosa esto de habernos habituado a justificar la vida, como, si en ella algo efectiva y profundamente injusto nos comprometiera a la expiación, a la redención, al sacrificio. Una larga martirología. Una pesada marcha de apóstoles que, por aquí, o por allá, pero en algún lado, en alguna cosa, en algún tiempo, se hincan de rodillas para pedir perdón a un Dios que inventó el Infierno para castigar a los que no lo amaban. No hay mejores y peores versiones del nihilismo; su fuerza reactiva, al servicio del debilitamiento del querer, ha producido siempre lo mismo: un hombre que no está a la altura de las circunstancias. La culpa de los padres —que goza de tanto prestigio—, la culpa que es tuya y quieres hacer pasar como mía, complicadísima madeja de hombres rebajados, esclavizados, debilitados en la posibilidad de que tal vez, yo si quiero... yo puedo, con el otro. Mayúsculo o minúsculo, mi amigo o la ley, alteridad mendiga y altamente promovida hasta el punto de que se tiene la triste impresión de que sólo podemos pensar en términos de antinomias, reconciliaciones, superaciones. El pensamiento dialéctico —Hegel, para nombrarlo— nos ha rebajado hasta el punto de reducirnos a un momento de la lógica, para decirlo con maneras filosóficas, o en términos irrelevantes para la filosofía pero no para la estética: dar la propia sangre, agradeciendo, siempre agradeciendo, y al fin vernos recompensados con un honorable bordado en el pecho: SE JUSTO. Si pensamos que la vida es injusta o que debemos devolver algo de nuestra naturaleza a la Naturaleza (Pascal creía así), el pensamiento desespera atado al poste de una vida de la Idea más cierta que la vida. Todos los días dejamos que alguna de estas patrañas nos ocupen la vida. Vivimos como en la Colonia Penitenciaria, allí donde la línea dura del devenir cumple con su quehacer de crear segmentos duros, allí donde los hombres superfluos dejan que el frío monstruo del Estado se caliente al calor de sus buenas conciencias.

Una política afanosa, apenada, de apariencia inofensiva sigilosa, una política alimentada en la desesperación del pensamiento, que sin complejos se dice débil, es decir reactivo y reaccionario, pretende amedrentarnos con aquello de que el desierto está creciendo por culpa de que ese pensamiento, el pensamiento dialéctico no está, hoy, a la altura de la responsabilidad que le fuera conferida en nombre del Espíritu Absoluto. Esto es crucial y vergonzoso: desear

que el pensamiento —que encuentra el grado más alto de pasión en su propia ruina— resulte siempre un éxito de público. Recusar la ruina del pensamiento es decirle no a ese otro pensamiento, desconsiderado y sin miramientos, que vive de querer descubrir aquello que él mismo no puede pensar. Pero si las cosas se miran desde la perspectiva exitosa, si la ruina del pensamiento se entiende como la ruina de un negocio, el pensamiento no puede menos que echarse a temblar cada vez que lo sorprende lo desconocido. Es así que vivimos como hombres demás, como reflejo del estado de las cosas.

No basta diagnosticar con más o menos gracia, ingenio o meticulosidad la pérdida de sentido de los valores porque sólo los esclavos ignoran (¡si serán de cómodos!) que el valor es el valorar, el perspectivizar, el estar a tiempo en el lugar preciso, la pura oportunidad y la nada de oportunismo. Los que se apenan con la pérdida del sentido de los valores son amantes de los valores prestados, de lo que tiene sentido para otros. La lógica mendiga que reposa en la Garantía y en la Autoridad siempre nos dejará poco a tono; como la famosa deuda impaga que no se puede pagar porque quien debe no está a la altura del deudor. Los que se apenan por la pérdida de los valores no pueden llevar adelante una verdadera genealogía de los valores; hombres ausentes de sí, ausentes del instante y del acontecimiento, que siempre hablan del futuro de la revolución, del futuro de la mujer, del futuro de las minorías. Y mientras hablan del futuro de la revolución siguen usando la misma lengua del Estado, la misma lengua del poder: burócratas apoltronados en la Casa del Lenguaje. Los espíritus pesados y graves, aquellos que, si hablamos moralmente resultan probos, y, si hablamos inmoralmente, son espíritus que gustan de hacerse más tontos de lo que son, esos espíritus parlamentarios para quienes la igualdad no ocurre entre iguales, son los mismos que (no saben porqué) no gustan del tartamudeo: la lengua de la literatura revolucionaria. La literatura revolucionaria devenir político-revolucionario y no futuro de la revolución. Agenciamiento y apropiación del devenir revolucionario que no espera que, gracias a los cuidados, el Espíritu al fin florezca. La literatura que hace política vuelve inútil toda literatura política. No se trata de agenciarse de un tema o representación de la politiquería del *demimonde*. El escritor político es aquel que no se instala en ninguna línea de fuga sino que la crea, el que nunca se dice de vanguardia sino a condición de establecer con la historia una relación tan justiciera como ésta: “Después del 24 de marzo de 1976, ocurrió. Ocurrió como en El Fiord. Ocurrió. Pero ya había ocurrido en pleno Fiord. El 24 de marzo de 1976, yo, que era loco, homosexual, marxista, drogadicto y alcohólico, me volví loco, homosexual, marxista, drogadicto y alcohólico”. (Osvaldo Lamborghini).

Cuando Cesar Aira dice que Lamborghini volvió inútil toda la literatura política del setenta dice también que tanto la versión “estetizar la política” como la que supone contraria, “la estética es la

estética y la política es la política", usan para la literatura la lógica del pensamiento negativo, culposo, siempre listo a devorar el fruto común de la culpa tuya y mía: la responsabilidad. Sin embargo, y por suerte, la literatura es opcional.

Para hacer una literatura política que afirme el continuo vida-literatura es necesario crear una lengua propia, una lengua robada al "lenguaje que habla el lenguaje de los hombres" tal como, con las maneras de un "cristiano pérfido", describiera Kant el lenguaje de su gris y cívica Humanidad. Sólo en ese lenguaje fabulosamente abstracto se puede equiparar el desierto que crece con la deforestación de bosques y el fin de la historia con la extinción de las especies. Todas las versiones del nihilismo son penosas. Las actuales también. Desde un sociólogo que pasa por Buenos Aires reclamando ¡un mundólogo! hasta ilustres autores franceses estableciendo las correspondencias ecológicas. ¡Es demasiado! El asno y su carga confundidos en el espejismo de que es real y positivo todo lo que pesa, todo lo que reduce, todo lo que esclaviza. (No se preocupen: es general la cosa). ¿Hora nuestra la noche?

Existen versiones más refinadas del pesimismo. George Steiner, por ejemplo, que nos encanta con aquello de que "Nosotros vinimos después". Y nos gusta. Como viejas madres, como hijos culposos, nuestra época vive "Chota bajo el peral" —como diría Lamborghini—, engrosando la expedición perpetua a la tumba del más desgraciado de los hombres: el hombre del pensamiento vuelto contra sí, contra el otro. ¡Alma que mira de reojo, que entiende de no olvidar, de aguardar, de empequeñecerse y humillarse! Nosotros no vinimos después, ni estamos lanzando al mayor de los pecados, el pecado de no querer: la melancolía.

¿Por qué José Hernández se convirtió en un fanático de Hegel, por qué "el arte es cosa del pasado" (tubo, tuvo) que decir?. Así lo cagó todo —los nos otros— nos tuvo, como por la ley del embudo, como por un tubo, queriéndolo o no nos tuvo: pero nos tuvo que recontra, cagar. Y vamos, dílo, di: (Osvaldo Lamborghini).

## II

La literatura debe ser una marea de amor. La expresión es de un melancólico discípulo de Lamborghini que suele siempre tener razón. El Maestro hacía su literatura con amor y no porque sus personajes fueran precisamente amables, encantadores y elegantes, o cualquier rasgo donde el escritor puede mostrar la hilacha de sus preferencias personales por los virtuosos. El Maestro —como quien dice el sabio blanco y el sabio negro— no escribió nunca con resentimiento. Salía a cubrir de amor —como una marea— a los característicos más deleznable de nuestras pampas, es decir a todos los que creen que los giles son los otros, que los buenos son los otros, que los malos son los otros, que la basura son los otros.

Y el escritor, ahí, justo a tiempo para distinguir la piedad del amor, para subrayar que la condición del amor es terminar con la piedad.

Nuestra literatura -como otras- es incurablemente intelectual, ideológica e idealista, esencialmente crítica, crítica de la vida más que creadora de vida. Vive de la lógica asilar de juzgar y ser juzgado. (Aquello de ¡YA HABLAREMOS!). Es una literatura de hombres que desprecian la vida, que andan con la cabeza gacha mirándose la punta de sus zapatos buscando conocerse a sí mismos. Una larga y pesados tradición que comprende la lógica de la causa y el efecto como la lógica del castigo. ¿Será él?... o, acaso: ¿Seré yo?. Una literatura que al no afirmar la existencia como justa propone una existencia siempre antes o siempre después, profundamente desvanecida, inactual, triste. Si Lamborghini es uno de los trágicos alegres que soñara Nietzsche es porque en su obra la existencia justifica todo lo que afirma —incluyendo el sufrimiento— con un humor tan jubiloso como esa carcajada involuntaria unida al escalofrío político que Deleuze reserva a los genios, estén donde estén, creando sus propias líneas de fuga, sin instalarse como parásitos históricos sobre las líneas creadas por otros. Histeria sin tragedia, pensaba Lamborghini de cierta literatura argentina.

La tarea del trágico alegre se hace con un amor que —de entrada— deja afuera toda redención, toda expiación, personal o colectiva. Para esa tarea se requieren hombres presentes: pura afirmatividad, puro agenciamiento, estar donde las palabras se desgastan como el billete que va de mano en mano, ejecutar el salto preciso en su lugar (nada de recuerdo o esperanza), puro estar a tiempo. Para el caso, Osvaldo Lamborghini decía "primero publicar, después escribir", o "publicar mucho, escribir poco, como si entender fuera un suicidio". Publicando anduvo Osvaldo Lamborghini cualquier cosa. Es decir: todo. Literatura política, dispositivo de enunciación colectiva, sin hacerle asco a nada. La literatura política es una literatura que no tiene finalidad en sí misma pero precisamente porque la vida no es algo personal. Nada personal con Osvaldo Lamborghini: la literatura llevando la vida a un estado de fuerza no personal. El continuo vida-literatura como política. ¡Nada de Programas! ¡Nada de Manifiestos! Puro agenciamiento, puro "alzarse" con la literatura argentina, como quien se alza con un botín, festejo esplendente del querer de las palabras. Nada de querer decir. Simplemente que las palabras quieran. Nada de parodia, esa infame noción reactiva, compañera de ideas funestas como la vida engendrándose siempre en otro. Disculpen los lectores cultos que intervingamos, pero se avecinan tiempos de estolidez donde sólo hablarán los patanes. Parodia; "venir después": todo lo mismo. ¡Andar husmeando en Lamborghini la parodia del sentimentalismo de Boedo!. Es una lástima. El sentimiento de Lamborghini no supera nada. No se deja negociar, Osvaldo Lamborghini, pero el plumero está escondido también en la eternidad y algunos, durmiendo, de



buena fe, prefieren recordarlo como escritor de ruptura. Nada de rupturas, ¡Tampoco! ¡Todo lo contrario!: afirmar, afirmar todo lo que se puede afirmar de la literatura —y no sólo de la de antes— para hacer siempre otra cosa, aún con la propia literatura. La literatura como máquina de desviar las buenas intenciones.

Pero el chiste es largo y esto viene durando mucho, y es hora de entrar en materia, porque “explicar se parece a confesarse sistemáticamente, en un doble sentido: cada vez que la Iglesia lo prescribe, y también a esa manera de referirse a alguien diciendo que hace las cosas por sistema”. (Oswaldo Lamborghini).

### III

“El hombre que nace culón, el hombre que nace nalgudo, arrastra ambos motes a la vez: culón, nalgudo. La gente tiene preocupaciones graves como para entrar en estas diferenciaciones aparentemente sutiles. También los literatos las tenemos, pero, es nuestro oficio: nos gustó meternos con eso de las palabras y ahora sobran las quejas: diferenciar el sentido de culón respecto al de nalgudo, de pronto (cuando nosotros también quisiéramos opinar sobre el hombre en general) se convierte en nuestra preocupación ineludible y más urgente” (*La Causa Justa*. Oswaldo Lamborghini).

Con malicia criolla un héroe trágico ha venido al mundo: Nal, el culón, el gordo puto, la olla popular del regimiento y todas las demás toxinas que se le pueden adherir a quien nació para el sufrimiento perpetuo. Y, como para Lamborghini el sufrimiento no justifica la vida, Nal no sufrirá poquito, casi, o más o menos, o esto o aquello, sufrirá hasta que lo insoportable del sufrimiento trasmute. Nal, que se pasó la vida mirando para atrás, pidiendo clemencia al nalgueador compulsivo, responsabilizando al Sabio Loco de haberle agregado “una parte de más” sale de su vidita cuando —él se la buscó— “le rompen el culo”.

En la gran Empresa Argentina, —la que miramos “como pidiéndole amparo”— ocurre como en la empresa en que trabaja Nal, pero no nos quejamos, nos salva la piolada, la astucia práctica. Los giles son los otros. Es cierto que Lamborghini aclara que de todos los “boludos incansables de la empresa Nal se lleva las palmas”. Sin embargo, no es Nal el único masoquista. “Hasta el psicólogo de la empresa manifestó, al redactar su informe, que el arquero Nal adoptó una posición masoquista. Dto. de Relaciones Humanas. Dijo que ponía el culo por todos, metafóricamente hablando. Lo echaron. Indignado, el gerente general no se comió las palabras: Aquí estamos todos para poner el culo”. Silencio. El viejo chiste: Aquí el presente: Buenos Aires, es general la cosa. ¿Alguien se atrevería a reírse?

No hay ningún secreto profesional en la contundencia de Oswaldo Lamborghini: alguien que no calcula el riesgo de las palabras o, para decirlo de otro modo: la expresa renuncia a toda



literatura crítica, en función de una crítica de los valores: una genealogía de las palabras, buscada en esa jerarquía que designa no solo la superioridad de las fuerzas activas, sino también la adherencia contaminante de las fuerzas reactivas: un mundo donde los débiles han vencido. Si Lamborghini no tenía problemas en encontrar la palabra justa es porque toda palabra lo era, toda palabra era una ocurrencia de sí misma y ninguna buscaba echar luz sobre la otra. Nada que ver con el simbolismo, y con el símbolo, menos. Que las palabras quieran es hacerlas llegar hasta allí, donde se acaba la milonga de cualquier evangelio, donde las palabras cumplen sin metáfora.

“Ah, no. Yo ahora agarro y me vuelvo loco”, decía a sus adentros el héroe trágico —niño cojo— de Matinales. No daba para más: había visto el cadáver del padre, y el diablo, en el colmo de su desgracia, lo había insultado sin piedad. (Le dijo guacho repugnante). Como con Nal, nada de miserables lástimas que impidan que el niño cojo llegue al extremo del sufrimiento, hasta ese momento en que solo cabe la transmutación: Nal transformado en mariquita, el niño cojo volviéndose loco.

“¿Pero cómo volverse loco? Decirlo era una cosa, y otra. ¡Hacerlo! —a que tanto dudar— rápido. Probó clavándose un dedo en la oreja. No sintió nada. O dolor, pero no hálito loco. (Voy a esperar un poco, meditó, quizás son largueros los efectos, como cuando de la mañana a la tarde me volví renego). Loco.” (*Matinales*).

Mucho, muchísimo más que “aceptar las consecuencias de las palabras. Más cerca de Kafka cuando escribía “No hablamos según lo que somos, sino que somos según lo que hablamos”, o, respecto del lenguaje: “Robar el niño alemán en la cuna”. Lo contrario de Pero si yo quise decir!... ¡Complicadísima madeja! ¿En qué momento se movió de lugar el querer del desdichado que así se expresa? Estas cuestiones confunden a los fanáticos de la verdad en sus distintas versiones. Lamborghini hizo del complicado ovillo del quise decir el hálito guerrero de sus personajes. No hay rectificación para la prosa de quien cuando no puede escribir, escribe. El pide Barulo, Nal, el culón, olla popular, (etc.) es víctima de todo lo que nadie quiso decir, en el sentido estricto que le da el pibe Barulo cuando, frente a la pregunta del padre: ¿vos querés o no ser gordo puto?; filosofa con dolor: ASI SON: CUALQUIER PALABRA LES DA LO MISMO. O, cuando Tokuro, ingeniero japonés de una multinacional, otro tipo de guerra de Lamborghini, japonés, cinturón negro, con la manía del honor y el Emperador encierra en el vestuario a sus 29 compañeros de la empresa, amenazando con matarlos si no cumplen con su palabra. (Todo ocurría en un encuentro futbolístico de solteros vs. casados). En el entrevero sentimental de la gran familia, terminado el partido, algunos se habían ido de boca y habían empezado con el clásico “Si yo fuera (puto), papito, te juro que te chuparía la pija”. “Una bandada de pájaros quería volver a sus nidos.

Precisamente eso era lo difícil. Si la bandada, disfrazada de jugadores de fútbol, se atrincheraba en unas duchas, atemorizada por un solo pájaro, el samurai, un pájaro con la manía del honor. ¿Deben tener coraje los hombres?” (*La causa justa*).

Tokuro —el samurai— no puede entender un país donde la gente habla como si fuera. Se enfurece y en la llanura de los chistes Tokuro hará que la palabra se cumpla y el acto se consume. Tragedia clásica: Tokuro el redentor se hace el harakiri y se redime en el honor de la muerte. Todo ocurre porque Tokuro leía literatura muy vieja, una literatura que dice que se puede recurrir a la violencia si la causa es justa. “No es la causa la que justifica la guerra sino la guerra la que santifica la causa”. Es otra literatura: Nietzsche.

Tal vez Lamborghini tenía —como Tokuro— una preferencia por lo *híbrido* y su consecuencia: la redención titánica. Pero si esa preferencia se expresó fue solo en la lengua concebida como tajo; escribir: como el íntimo cuchillo en la garganta. escribir: “Los directamente implicados en el fraude, en el negocio flatulento de la mentira, éstos: esos cultivan el lenguaje. Aquí se trata de matar. Prueba. Prueba, la Vuelta de Martín Fierro, que la Ida, de entrada y desde el vamos, ya cameleaba en grande. El lenguaje es la corona de la especie (el rulo) enferma: lat lepra(t)”.

Un titán de extraña figura el lenguaje de Lamborghini: “Lo único que hay es lo que no importa: el Lenguaje”.

Es una cuestión pulmonar —escribió también—, se respira mejor cuando lo criminal ocurre. Como el íntimo cuchillo en la garganta y las masas: en movimiento.

### Solitario todo final

Tengo miedo de cacarear, insiste Nietzsche en su correspondencia. Era un hombre tímido avergonzado de tener que mostrarlo en su propio espejo. “¿A qué decir tan alto y con tanto calor lo que somos, lo que queremos y lo que no queremos? —enfatisa en el prólogo de Aurora. Meditémoslo más fría y serenamente, digámoslo como si habláramos con nosotros mismos, tan bajo que el mundo no lo oiga, que no nos oiga”.

Y Osvaldo Lamborghini: “En fin, ya creo haber aclarado este punto: todo va bien, hasta que llegan los lectores. Porque, cuando ellos llegan, entonces: entonces. Entonces todo iba bien.

¿Incomunicabilidad?; ¿vocación de oscurantismo?; ¿tenebrosidad alemana o malicia criolla?; ¿misticismo iluminado?; ¿falta de solidaridad?; ¿aislamiento? Toda conjetura vale para el religioso ojo periodístico —rápido y responsable— de los intelectuales de hoy. ¡Solitario todo final! Solitario el que ha escuchado: “Naturalmente, son chillidos. ¿Por qué no? El chillido es el habla de nuestro pueblo, sólo que muchos chillan toda la vida y no lo saben”. El viejo chiste, es general la cosa.

# Raúl García

## CENIZAS OPTICAS (fragmentos)

Brazos agitar desembrozando  
(inténtanlo) un batir de alas  
despelleja. Aletones  
morados astillas de murciélagos  
frotan como péndulos pesados.  
Trapos a ser luz y sombras.  
Estregadura.

Aire que flota  
el simulacro...  
cuerpo de la imagen de Lucrecio  
empuja aire para chocar la pupila  
(emite el ojo haciéndola estallar chapuceando  
la superficie plateada el espejo  
envía en rebote nuestro ojo:  
inversa imagen.

Aire cristalino.  
Transparencias,  
belleza  
de vitriolo.  
Ella raya,  
crispando.  
Raya.

Edén,  
entrelaza las voces  
atornilladas al cristal  
cobrizo; cuanto las "ideas"  
del obispo Berkeley, vocifera  
la nominación (palabra) punto a componer  
pellejo de las cosas  
¿cuál la sustancia que engarza  
en charco de cenizas  
o virutas áuricas los cuerpos?  
¿la acción? la axiomática:  
auge de la visión desvaneciéndose  
el ojo  
el vértice.

Ajustando curvas al  
envararse.

Cuántos (?)

(...)

Como a la carrera el esperma  
se menean.

Títeres tullidos, acordeón los  
sátiros envarados a  
la pared interna del párpado  
proyecta; sombritas filiformes  
esferas  
los bastoncillos temblequeando y  
brincan sudores moteados del  
humor vítreo: *muscae volitantes*  
flecoc. (caen  
Gestos, teatro (vidrioso)  
privado la mirada.  
Millares de boquitas  
boquean sin palabras,  
sin lenguas crepés  
tripas a lamer  
sueitas y encorvadas.

Teatrojo. (Palpebrales).

En carrera el semen  
se menea.  
Serpentea.  
Rayan.

La protuberancia en humos pardos.  
Aglomeración de tejido  
globo mohoso organiza el  
caos lumínico, esa circulación  
cruda de rayos en aluviones  
nieve y noche  
abrir las crencha himenea  
las cosas desnudas.

De allí espiras parten y  
hubo ojo.

# Andrea Gagliardi

## POEMAS

### *Eva y los ministros*

¿categórico categórico categórico?

la limusina, el chofer negro, el esposo negro  
cargado de botones

y la Bella  
la Joven muchacha intrépida  
acodada en el balcón ajada de costuras

rodeada de enemigos, de ministros de dios  
ríe, no pregunta  
no da la misma moneda por la inútil circunstancia  
de amar o no

y esos millones de gentes son mis pobres  
le digo al oído  
mientras lo acaricio y le saco el uniforme

y yo soy tuya mi General

No querrás impedirme que cruce las aguas caminando  
que invista el mando  
los nombres de la tierra redonda

Y cuando elijas mi sucio pie de sirvienta  
para colocar tu zapato  
me lo probaré delante de las señoras  
para que viéndome se vean  
la medida exacta de los sueños de una reina  
y todo lo que una mujer es capaz de desear

con el teléfono de oro que me comprarás  
hablaré con dios  
le pediré por nuestra falta  
que nos deje permanecer juntos en un paraíso  
y nos perdone si fuimos una vez inocentes

y a mi hermana gemela también que la cuide  
y a la fruta sabrosa que por su intermedio probé

No va a castigarme por eso  
él sabe de mujeres  
de cómo comprar la ternura de una mujer

Apoyo mis labios sobre su frente cansada  
y es él que intercede por mí  
la procesión le grita que interceda  
que yo soy santa que yo soy Ella  
su virgencita

con velas de la plaza y antorchas  
en el dormitorio se la rodearé  
para que nos proteja  
y en nuestro abrazo  
poder hacerlos a todos mis hijos

Desde que no tuve nada estoy concibiendo este plan  
no vendrá el Diablo a clavarse en el cuerpo  
el tumor me dice que la envidia existe  
y la Maldad me penetra con su cuerno

Para que el mundo hable  
la torera todavía goza y sufre  
en la plaza de sangre

No ser enterrada es todo lo que una mujer desea para sí

No me queda nada  
le digo al General mientras transmigro  
Ningún interés de ninguna naturaleza por nada  
porque ahora soy un Angel

—caído— me dice el Diablo

y sí

compruebo que conservo  
una triste memoria  
un humano recuerdo  
alguna forma de consideración innecesaria  
por los otros del mundo  
Mientras sobrevuelo la ciudad svástica siento  
que me intereso por algo

Pasamos por aquellos barrios de abrazos  
las casillas húmedas

y amo

No sé para qué ni para quién me dice el Angel  
Sólo en la negación de toda acción será la Eva un Angel

pero no lo quiero le digo al Diablo

Siento los llamados de mi vida anterior  
Es el General que me grita desde abajo  
me pide que vuelva  
que se las roban  
que se las salve

Y yo  
desde este cósmico deambular  
sobre la plaza veo  
la fuente de agua maloliente  
los pájaros caídos  
las banderas rotas  
las gentes que corren impedidas

a los carros de fuego sonando cuando no es fiesta

y al Diablo  
con sus aletas  
dibujando en el cielo como un avión

¿categórico categórico categórico?

## **Poema de Psiqué**

destraba el misterio con su instrumento  
en la primera mitad voy a ayudarlo  
por la hendidura del tragaluz a arrancar  
la yerba que nos invista de muerte  
voy a partirte y partes  
la parturienta empasta los vestíbulos que me dejas ver  
con la miseria de los cadáveres

reparte la curación  
en mi costra de amor ven llaga  
tengo una  
gran poderosa fulminante  
con su lanza inscribo el poema  
dijo cerrámela no quiero quedarme solo a escribir  
voy a escribir sobre tu cuerpo con mi hueso de plata

ahora lo busco pero se fue vestido  
de amarillo para su alma destrozada  
en la sombra del tigre me muevo  
con trazo infinito llamándote  
dentro de la jaula y del círculo

## **Poema a Eros**

por haberme hecho dios el mal en partes desiguales  
por mandato del diablo que me gobierna  
me acosté en la arena a esperarlo y le dije  
que para volver tenía que cambiar  
en sus idiotizados sentidos encontré el remedio  
y en su costilla lisiada los celos que enloquecieron al mundo

porque tenía ensañamiento con mis órganos  
lo traté así como un perro y él con mi belleza me miró  
no te la daría si no fuera  
que excede mi recipiente y me la quitas

vino al séptimo a hablarme de todo lo que había hecho  
con su destino y su condena a hacer  
no corrí el velo y contuve su carne  
con la mortaja que atrapa el cerebro  
soporté el grito de su tentáculo por mi conducto

por decisión de Furia quise ver  
con lámpara y con lanza el revestimiento de su cráneo  
su gusano consiguió metérseme  
en el enigma con la pregunta  
y al salir ya me había agujereado

dejé de oír la voz quemada antes de escapar junto a su madre

**Ernesto Livon Grosman**  
**EL DISCURSO DEL GOLFISTA**



La pregunta es por el origen  
le dicen ella le dicen  
¿son —están— fueron?  
de otra voz surge esta vez  
se adelanta y otras  
veces hacen a la pregunta  
inquirir para una respuesta  
se acercan por sorpresa  
se los veía venir  
los vecinos

los vecinos se alarman y formulan dudas  
los deudos se agotan y formulan inquisidores  
en un principio éramos ucranianos, rumanos, germanos, enanos  
con el tiempo devenimos  
sin embargo usted no o lo o entiende  
los charrúas en el ojo ajeno  
el inquisidor en la perspectiva a mano alzada  
que buscar guinjós que sus mercedes perdieron contra el sonido del  
agua

una extinción, la del ginkgo, que presagia otras, ¿la del ego?  
y es el único miembro de toda una media familia  
que mejor único que aquel que ve la red,  
que no se distrae  
la nube en la mesa de madera  
agujeros llenos de monjes plantadores  
orilla de un camino que ¿quién riega?  
en el origen hay más de un nombre, por lo menos dos

Maidenhair, culantrillo o ...  
en el comienzo hay nombres,  
casi superfluo describirlos  
cuando se pueden observar con tanta facilidad  
y sus propiedades son tan conocidas como lo son  
sin embargo se los confunde, se nos confunde  
la fragilidad de nuestros nombres  
¿es la niebla de nuestra confusión?  
hay final, no nombres  
Linneo nos dice adiós al pasar  
con la velocidad  
no hemos tenido la oportunidad de responder

dejar que él abra, se abra al espacio  
empujar las paredes de tierra  
los agujeros de la luz que no dejan  
lugar para la montaña

un agujero frondoso sin fondo

todo adentro  
sin o vacío

la... construir en la llanura que incluía  
montañas viejísimas  
(no sagradas, que lo que hace una montaña sagrada está al otro lado  
de una agua, la cruzamos pero nos olvidamos)  
después de salir de un sueño sin resto ni se dieron cuenta  
que lo habían, que lo que, se movía con ellos  
eran las montañas a lomo de nube,  
los ciervos abajo  
una pequeña mancha la ventana contra el aire  
cuidar de los postigones en el viento  
soliviantar el eucalipto  
revolver la chimenea en el fondo  
no hay distorsión posible que no sea trabajo  
o simplemente otro trabajo  
o una tarea hecha, inadvertidamente cumplida  
sin marca *or its absence*  
un arroyo alrededor del habitat  
plantó lo que no estaba  
tomó más de veinte años  
pintar contra la naturaleza  
un momento que no cesa.... cansa  
Nunca acostumbrado del todo  
le dijo a la sirvienta:

“siembro eucaliptos para que los bañistas tengan sombra”

Un gesto contra pelo  
contra pasto, cuando está mal

Lo vinieron buscando tarde  
lo encontraron tomando café al lado del auto  
fumando con un peón que trenza en los galpones

esto no es fácil  
no es  
en tal y cual año (...)  
un tipo  
allá  
en una isla  
allá lejos  
construye un juego  
lo juegan de otra manera  
el otro juega  
aquí,  
en los greens  
entre bancos  
no entre mí  
entre él  
un destino

el mismo destino

un juego creo  
que se mira  
sin azar  
no una causa  
sino una identidad  
otro origen

en un principio

algunos son golfistas  
artistas  
bautistas

qué descenso el del golfista  
qué ascenso sin tocar el cosito ese que sostiene la pelota  
¡...discurso ése! el del tipo éste  
no es justo, ni lógico, ni suficiente  
no es discurso sino un punto de vista  
que la casa aún no ha sido reparada  
distracciones por el origen que no tienen fin ni arreglo  
desde que ya no podía subir la cuesta del restaurante  
y decía en este país lo que se necesita

no  
e  
x  
i  
s  
t  
e

ya más  
(es sólo un punto de vista)

||

*No mezclés más las cosas  
o te perdés  
Leónidas Lamborghini*

te perdés  
te verdés  
en las afueras de la casa  
te vas para los galpones  
te mezclás más y más  
con las cosas de este  
tipo allá al fondo  
acá las mujeres al norte y  
al sur del terreno un libro de notas  
una lista contra todo perderse,  
al costado de la leña,

más leña,  
una caja de cigarros en tres días  
una larga perorata sobre la economía  
dos horas  
un mapa del sistema de subterráneos,  
discutir sobre la vivienda en Harlem  
o antes de Harlem  
o después del parque

historias de y por correo

---

"¡Ah! no nos dejes golfista"  
dice un coro de esposas  
y no por poca desaparición  
ni mucha monta  
desesperación del que cuelga sin poder  
entre montañitas de golfistas  
sin poder,  
idiotas  
retardados  
las manos llenas  
persiguiendo una pelotita que casi no ven  
como ya no hay héroes que matar,  
alimentadores de vacas  
cruzan el mar de vacas  
a coger  
a coger que se chocan las europas  
—es un país hermoso...  
—this is my country,  
my country club

---

hacer el peregrinaje para verlo moverse  
dentro y fuera de la luz  
que entra con la excusa de los postigones recién abiertos  
que vacía un cenicero detrás de otro  
10 am en el sonido de un camión que pasa en la ruta cuando se  
ha estado esperando el amanecer desde las 6 y ella dice  
pasó querido ¿querés un mate?  
me olvidaba que tomás azúcar allí en la mesa tenés galleta  
el mediodía busca su la temperatura, el agua, el tanque de  
la luz buscan su punto de llenado 2 pm deliberar hacia donde ir  
3 pm traer leña 4 pm café 5 pm mate 6 pm viaje al pueblo  
al estanco  
precalentado el viaje  
la conversación se abreva mientras  
paramos a la orilla  
para ver subir el arroyo  
hacia el estanco

no nos movemos  
bajamos la radio  
miramos el río  
pan/vino/cigarrillos/diario)  
en el estanco  
(carne/diesel/queso/galletitas)

---

Querido Papá te cuento que  
Why do you always "run" to the post-office?  
Quiero que sepas que te encontré más gordito,  
petiso, olvidadizo, diestro, peor cebador, mejor...etc.  
A mí o a ella la psicóloga nos dio de alta  
Would you sell everything? And then?  
Es como si estuvieras cerca físicamente y lejos  
como si fueras físicamente Y espiritualmente  
nos van quedando más incertidumbres  
It is like somebody coming back from a long trip  
I think that it's not my family  
I think I don't have any family  
En estos días todos dormimos adentro  
Esperamos fotos, de Ustedes, suyos, afuera

con la ida del verano  
todos queremos verlos  
no dejen de mirar en l  
que no sabemos cuándo

Te olvidaste una tarjeta  
Un libro detrás de la cama

*Please send catalogue,  
including listings on anthropology,  
psychology,  
baseball  
and sports literature, aikido,  
t'ai chi chu'uan, holistic health and general medicine  
embryology, midwifery, karate, and alchemy. No charge  
if included with order. 75C separately.*

Una fuerza donde la naturaleza  
es una segunda intuición

la unidad de la propiedad  
soltura en el bolsillo



pérdida  
en construcciones vacías

en casas llenas

creo que ya hice  
un pequeño racconto

una idea de nuestra vida  
besos.

Buenos Aires no es Europa  
Brooklyn en robe de chambre  
Sierra de la Ventana no es Buenos Aires  
mejor la provincia con distancia de por medio  
las sierras, había muchos años de por medio  
entre nosotros, elevaciones a lo largo del viaje  
la sorpresa de volver a ver-las asomar se entiende  
que la ausencia nos devuelve la sorpresa  
podía pagar mi alquiler y una vez le presté  
plata  
una ciudad al sur de la sierra lo llevaba en  
auto  
la inversión de la compra no fue un  
desperdicio  
la miraba a ella que miraba un horizonte de nubes y  
camiones  
alguien tenía que alimentar el fuego y cerrar las  
ventanas  
esperábamos la hora de jugar, de los  
dados

un pie se resfala  
sin mucha presión  
mira a la realidad de un ojo sólo  
y antes que se cierren los dos  
es otro viaje  
un silencio  
en su cumpleaños

Movimiento, el que mira

La ausencia de nieve  
se ha llevado el hielo

el agua de la pileta

es un juego de niños  
para otros niños  
.....ados

fuegos xxxenxxx brazos  
un primer motivo

motor de algo  
en el terreno desierto por el invierno

pasa un regimiento  
de árboles

no hay historia visible  
sólo

en este pedazo de terreno  
donde estás mal parado

la paternidad deja  
por detrás

por delante  
"tanta agua"  
un archipliegue  
lagos

Miré hacia atrás  
desde la puerta de mi cabaña,  
hacia donde él cerraba la puerta  
y me quedé afuera  
y dije:  
"esto es todo, se acabó,  
ya no más."  
Si no me muevo en la puerta,  
si la puerta no se mueve...  
pero un búho salió de entre las vigas  
Cuando vuelva a mi casa,  
no a ésta (que aun no abro)  
ni tampoco a la de esta ciudad tan lejos  
no, no tampoco a la otra en la que ya no vivo  
sino a la que está cerca del río,  
antes de que me mude a la que está tan cerca  
que resistir es sólo sentido común  
(ante de que vuelva a la frontera)  
cuando vuelva a casa lo voy a escribir  
varias veces, una sobre otra  
sobre la otra.  
Entré, dejé la puerta abierta

**Ariel Gombert**  
**BLOOD**

u2



U d en pié zás ennior us a rrojas s al  
yr al und ir uoc & tocalas rojan a vío  
s se luden el ú den impáctos para  
lotro las asú los aludos al udo con osco  
no con oxxxx un de irse si/n pactos alud  
en la sona zu límite hai 1 ay ay 1 vió y  
fuera bastería losería casinó mi hsería  
mi séqueda ñada de ccerosxx opiones  
eo rror s/insincsero va sío s/ señor ese  
ñor as eseñas sin é qui s sin ó/ ser0  
vír gen y no sente o vriginal esso domí a  
todomí a quivocarse perodió no den3  
enter ser entrever o fugarse con juego  
cantá can ta caño por tuur notro nó y no  
por T-1 susté le grafías por nó sin un 10  
en capitames o las rró perdí2 perdí2  
ponerse exs ponerse que note la ~~pongan~~  
gana le hapuesto dos más 6 o el pozo  
su dar comió 5 no sió la verdá se preci-  
sa/so los fuegos de lenjuague sigrama  
cualdrí cula s sr tragalengas bah ratos  
¿ustiles? ¿erróticos? lo/la locua pausión  
da 2 dados que sueña con ser seriedá  
pero dale con tales os puntos den ~~xxx~~  
otro den otorgafría blas reglas aúdudestá  
n el tablero taún ustopistas con pletos  
quién juezga vavuel trableté ostillería  
quién dá quién dadá malas unto sifrar  
experán zás axules y rró ba-rrazón Udno  
debe dejar seco merte co-  
mo el pero del rrefrán come trampoco  
la falsa/za falta con siste con sé valas  
trácticas trategias o so tretas artifi-  
cios /tatetí

I

**E**n qué sentido sea cábala vi dar la ví/das un siéstole o yéndome Lud? inquerí ya palambra no ampara paísos se para malos párpados desdicha sin salí a puro impalabre de impares pregunto pregunto ¿subió la sal a qué / ya sin su vió? ¿hubió ya sin eya? ¿ya no é desperar? uele tra rampas de muergencia ye gó mal qurófano muer de ece rrojo en la sala tuersa doctor salgaló de esta drama parduzco traigaló de esta vuela sin ida traduzco traduzco por par pardos mapas ¿saliva en qué sentido? ¿lo sana la palabra sanatorio? lo cura de nombre a banico de salga la sangra rrazón aserró ¿en qué fermos? ¿qué zona ambulancias? ¿son ámbulas? vanñio con rojo de roche van gróbulos vía de cruz o por santas isterias tejídos quejidos medeja ja deando des iste dijiste pregunta desteje dos veces qué número piso supiste iso pis? ¿else crieto pazpó? -mala súbita-suavitación su ya cama noez calma ¿meoís? ¿esa qui? ví entreví de reojo a treviste te quis te miré sin mi tad sin un ó quise verte doc tor sequivoca mejor dedos labios dos veces besé dos de séos entí mido aquí Lud sentí sentí

Lud

Lud

Lud

II

mal agüé ya se gún doble agó ni ban qué te ni van cós de sal arrorró de ahorrarte dos ogros a úna dos veces quizo ira quantó la jerida en el blanco desangre dehrvir usan gritos alalma la que ahbla de ya desdoblada yamar sinfintró doctor augo se infiltró si ya noeces te duelo su mu yorador ay doctor salir aga galópelo tibio deróguelo ruegue sus glóbulos dé lo que sepa sea hoga droctor doctor dr/ hogueló en el sentido desí dedo lió dijo lisia quemé dico quista su fror quitecita deo lor deijo a licia ves dos al mad játer y al murder se ahora deliria peligra doctor doctor dr presentarse presunto lo guarda en aguardia su sagua sin fin hi vé negro vené no ene migo y poderme por dérmico ohrror y por algo de alcohol hipodérmica digo no digo jerías ni heringas ¿qué ver te hice Lud? o por vér tigo muerto decí medecina con firme equis equis está equivocado pregunto pregunto ¿qué másca /una mueca? ¿a más caridá? ¿quién te supo? que jamásen o yamás Lud a ún de otros otros -denos trozos- o se abracen /o sabrás en qué sentí

## Bloud

**B** lue Belle: posponé mela tía propón  
golas blá bah lasancas de sía chas  
chás o comerla p/otra vezo en el  
angar mur mura el tipio tregame el aní yo  
no te amo ni amenos/as dosis  
quemámbo la bé bedecía mamá la que  
ría porrortrás hi sereía caerie oscuría  
nais anisi grimió cometer tras tres lé tras  
anclare sentí dosde Bloud o desí la zoes  
lasó noez táel dicionarlo divaga divaga  
manuá literár porellano minal esa nó  
madadá mas madá madamás normalía  
maleable de manda medáme  
¿maldicha? ¿mal dada? de jar sircular  
uenas minas ujeres u jeros las tragas  
labala me traya tragé día entéro decuá  
tro nel cuarto bragué tasa bríbre gado-ra  
mansanita prosváme broté deponé  
melalá me sin un ó lacampaní tacám  
paní ta mí blubél yoya pus e labombia  
pezó yo tarzán tropezón bombachita  
pelí culas a dró nes ladrones a nimalas  
atramados desdechos un polvo la drando  
en la red esos perros el jodido muer del  
polvo pelícu las royos o bur dos blurdel  
sacabar cá cá bar car a jar con el as con  
el mur der er cobra bajá tel bretel bró  
tará sangra zul anaranja del mundo so  
nándote góng horades blús as big ass  
hases imnos y menos enbó las ajá te bajá  
tez/es clave/a sencerro biliaries vi lietes  
briliante saí sierra el ibro nomira lamuer  
tala mueca no vé la de Bloud la chupá  
sacón dís micampánula /bang  
qué desvistes bebé si nunó? ¿tragaste

## V

cucharada de tubiógulo? desos dos be-  
ses te doio tetraigo según dos ojasos  
bas tardíyas bastardiyas doble/blá  
Betty Boup ¿era fal so testí gocular?  
¿quécharada? ¿be biste? cu carachas  
de todo un inverso avisitar e lagujero bé ti  
blú ¿pedriste la cruenta? basta locuencia  
o cultar como blú perde angús tia  
nocuentes tualmada malo grada tanan  
gosto san gradero traigo par tees histo-  
riestas um ujer bladi beibe /blou ap co-  
mo rrotos hantojos /rrojos

## Zió

jjeres muy liindo das pues ¿despuesí-  
as? ¿uiste voz bajo el mansano? man-  
sión comoaba día paresió cansión o  
casa ¿un diste en este barrio? ¿qué me  
habés/rroto? si yo de yoror so rratitos a  
punto de apuntar a qué cayó de ya cayar  
o propia guerra/ como píos ah zorro no  
ás de mí parelejarte ¿no ves que me  
amurás? ¿qué qué? ¿dá del abad? ¿del  
puero cuando daba? y así/ plantaba sí  
su vid a su subida -zorrizito- como cosa  
meciéndose dél /mereciendo "cá vida,  
cá vida" chispío se resién o racimos

herbían /como yerbas o fervor para morarse/ a morar se decidió que no hay demora como arroz de mesticar desde las tres ¿queé si gnifica jugar? ¿lugar jugo? y además soy un zorro so rreía / yoró ¿sol amén tea suen torno /mentor? es que gano cadecía por el drigo puesto decía que aqueya es mi roza me boy no me vides /olvéme grisó sos pechando don't forget plagió/plañidero de vísitor stréinyer *don forguet de mí* le susdijo tras piró nada ay perfecto mis cán dida can ditregó entre sustrejos ¿pero vez qué claridá? ¿no bees la yubia? mamíferos mamíferos de aquí ¿así principiarías? no hay asírse de este mo-do moquerías y acá: ¿y quién ayí dista? ¿quién cual que el casador? y otras erratas/ a don de hizo rritual a modo mío ¿quién fué de mal avéz? o bien ¿quién no? ¿qué viste en mi jardid? ¿quíé me mentiste?

## QUI

**S**in tachó no sin mancha sin quija piró su suspiro sin ás en la manga/ y de algo adestrar en deresos en tuerto sentido pesóle su leche de muerto: dói pésame adyós a su leyo legal -eleído en su gaula- quizás tropezón epicentro su lápiza fué de lepanto y el coco/ con jotas apócrifas ínsulas/ cuerdo murió

*¿serán peros de ladrar genialidá?*

*¿serán seniales?*

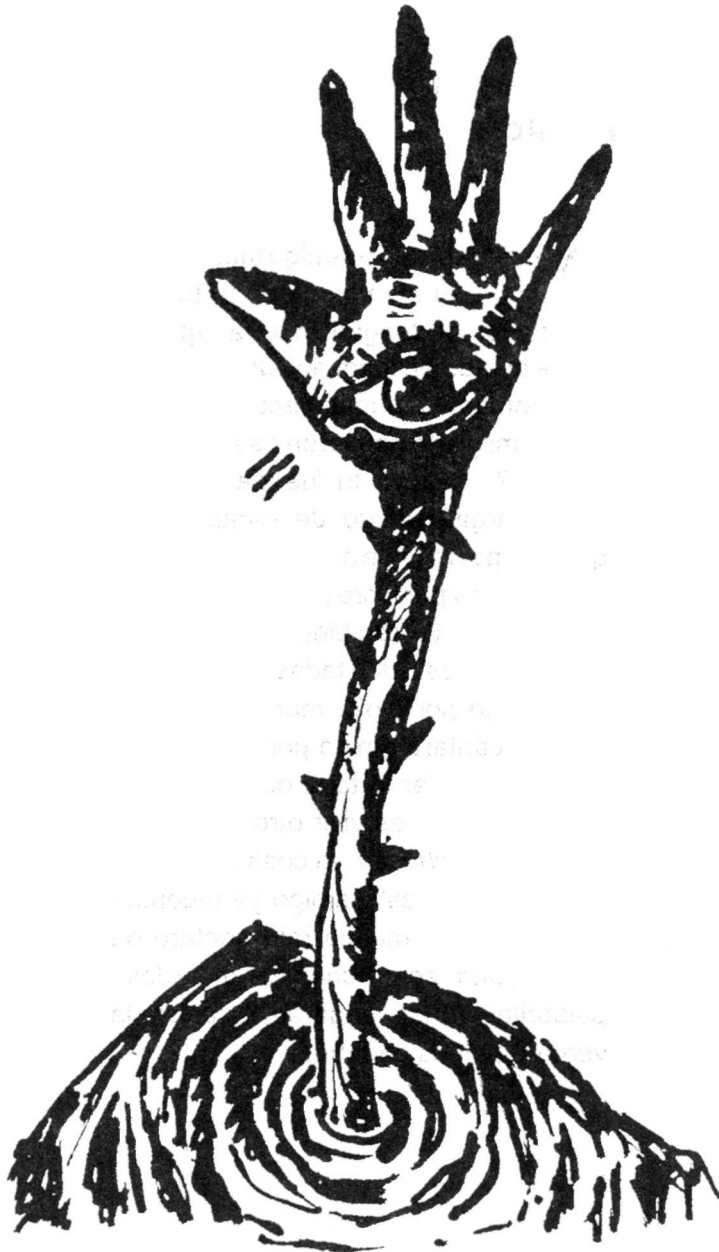
*de loco lugar indelible que jué meto nimias metáforas /flacas ¿cual es la más triste? ¿figuras? retóricas tercias / abrá?*

## Planto

**C**ántica soy oy de amigo muer/ migo mori a tu memori cá en tu túmulo tumor en lengua muerta /por a blarte blando en lenguas/ de tus mores en idyomas y dió más cantigas djíó de amor amigo te comieron esa lenga los ratones? esa yá tu luenga muer de breve larga? antigo de cantara más que amí por más de amor por mor das á/ -das abecé-/ por líibre gato djíste y eseté por esedó/ y yó tan bien soy ése man daste seniales? den tadas? voscales?/ no das ojo por ojo? moneda das por djente? cántaro amigo por mor tal mur muyo jamar dar la toda que dar es un poco qué dar es vivir otro poco?/ *les mots parles choses* la cosa es así? le és motes aveces? amigo ya muerciego ya noturno mucho rato cantaró de amigo yano son átonos tus muerdos? palabritas abrí? qedarás?/ supiste la verdá? palpás cadabras?

# Jacques Derrida

## CHE COS'E LA POESIA?



Para responder a semejante cuestión —*en dos palabras, ¿no es cierto?*— se te pide saber renunciar al saber. Y saber hacerlo bien, sin olvidarlo jamás: desmoviliza la cultura pero no olvides nunca en tu docta ignorancia eso que sacrificas en la ruta, al atravesar la ruta. ¿Quién se atreve a pedirme eso? Aun si no lo parece, pues su ley es desaparecer, lo respondido *se ve dictado*. Yo soy *un* dictado, pronuncia la poesía, apréndeme *par coeur\**, vuelve a copiar, vela y vigílame, mírame, dictado, ante los ojos: banda de sonido, *wake*, estela de luz, fotografía de la fiesta de luto.

Se ve dictado, lo respondido, por ser poético. Y por eso tiene que dirigirse a alguien, singularmente a ti pero como al ser perdido en el anonimato, entre ciudad y naturaleza, un secreto compartido, a la vez público y privado, *absolutamente* lo uno y lo otro, absuelto desde adentro y desde afuera, ni lo uno ni lo otro, el animal arrojado a la ruta, absoluto, solitario, enrollado en una bola *próximo a sí*. Por esto mismo, *justamente*, puede hacerse pisar, el erizo, *istrice*.

Y si respondes de otro modo según los casos, habida cuenta del espacio y del tiempo que te son *dados* con esta *demanda* (todavía hablas en italiano), por ella misma, según *esta* economía pero también en la inminencia de alguna travesía *fuera de uno*, arriesgada hacia el idioma del otro con vistas a una traducción imposible o rechazada, necesaria pero deseada como una muerte, ¿qué tendrá todo esto, esto mismo donde acabas ya de delirarte, que ver, entonces, con la poesía? Con lo *poético*, mejor, porque intentas hablar de una *experiencia*, otra palabra por viaje, aquí el recorrido aleatorio de un trayecto, la estrofa que se vuelve pero nunca reconduce al discurso, ni a sí misma, al menos nunca se reduce a la poesía —escrita, hablada, ni siquiera cantada.

He aquí entonces, ya mismo, *en dos palabras*, para no olvidar:

1. *La economía de la memoria*: un poema debe ser breve, por vocación elíptica, cualquiera sea la extensión objetiva o aparente. Docto inconsciente de la *Verdichtung* y de la retirada.
2. *El corazón*. No el corazón en medio de las frases que circulan sin riesgo por las distribuidoras de rutas y que se dejan traducir en todos los idiomas. No simplemente el corazón de los archivos cardiográficos, el objeto de los saberes o las técnicas, de las filosofías y de los discursos bio-ético-jurídicos. Quizá tampoco el corazón de las Escrituras o de Pascal, ni incluso, lo que no es tan seguro, el que Heidegger prefiere antes que aquellos. No, una historia de “corazón” poéticamente envuelta en la expresión *apprendre par coeur* [aprender de memoria], la de mi idioma o la de otro, la inglesa (*to learn by heart*), o aun la de otro, la árabe (*hafiza an zahri kalb*) —un solo trayecto de múltiples vías.

Dos en uno: el segundo axioma se enrolla en el primero. Lo poético, digámoslo, sería eso que deseas aprender, pero de lo otro, gracias a lo otro y bajo su dictado, con el corazón: *imparare a*

*memoria*. ¿No es eso ya, el poema, cuando se da una prenda, la llegada de un acontecimiento, en el instante en que la travesía del camino llamada traducción permanece tan improbable como un accidente, a pesar de ello intensamente soñada, requerida allí donde eso que ella promete siempre deja algo que desear? Un reconocimiento va hacia eso mismo y previene aquí el conocimiento: tu bendición antes del saber.

Fábula que podrías volver a contar como el don del poema, es una historia emblemática: alguien te escribe, a ti, de ti, sobre ti. No, una marca a ti dirigida, dejada, confiada, es acompañada de una conminación, en verdad se instituye en ese orden mismo que a su vez te constituye, asignando tu origen o dándote lugar: destrúyeme o antes vuelve mi soporte invisible al afuera, en el mundo (ya éste es el rasgo de todas las disociaciones, la historia de las trascendencias), en todo caso haz de modo que la procedencia de la marca permanezca en adelante inencontrable o irreconocible. Promételo: que se desfigure, transfigure o indetermina en su *puerto*, y escucharás bajo esta palabra tanto la orilla de la partida tanto como el referente hacia el cual se porta una traducción. Come, bebe, devora mi letra, pórtala, transpórtala en ti, como la ley de una escritura que devino tu cuerpo: *la escritura en sí*. La astucia de la conminación puede antes que nada dejarse inspirar por la simple posibilidad de la muerte, por el peligro que un vehículo le hace correr a todo ser finito. Oyes venir la catástrofe. Desde entonces impreso en el mismo rasgo, venido del corazón, el deseo de lo mortal despierta en ti el movimiento (contradictorio, me sigues bien, doble obligación, coacción aporética) de proteger del olvido eso que al mismo tiempo se expone a la muerte y se protege —en una palabra, la habilidad, la retirada del erizo, como un animal hecho un ovillo en la autopista. Uno querría tomarlo entre las manos, aprenderlo y comprenderlo, guardarlo para sí, próximo a sí.

Te gusta —conservar esto en su forma singular, se diría en la irremplazable *literalidad del vocablo* si habláramos de la poesía y no solamente de lo poético en general. Pero nuestro poema no se queda quieto en los nombres, ni siquiera en las palabras. Está antes que nada arrojado a las rutas y a los campos, cosa más allá de las lenguas, aun si le ocurre recobrar el sentido cuando se reagrupa, hecho un ovillo próximo a sí, más amenazado que nunca en su refugio: cree defenderse entonces, y se pierde.

*Literalmente*: querrías retener *par coeur* una forma absolutamente única, un acontecimiento cuya intangible singularidad no separe más la idealidad, el sentido ideal, como se dice, del cuerpo de la letra. En el deseo de esta inseparación absoluta, en el no-absoluto, respiras el origen de lo poético. De ahí la resistencia infinita a transferir la letra que el animal, en su nombre, a pesar de ello, reclama. Ese es el desamparo del erizo. ¿Qué quiere el desamparo, el *stress* mismo? *Stricto sensu* poner en guardia. De ahí la profecía:

tradúceme, vigila, consérvame un poco más, sálvate, salgamos de la autopista.

Así surge en ti el sueño “de aprender *par coeur*”. De dejarte atravesar el corazón por el dictado. De un plumazo, y esto es lo imposible, y ésta es la experiencia poemática. No conocías todavía el corazón, así lo aprendes. Con esta experiencia y con esta expresión. Llamo poema a eso mismo que aprende el corazón, eso que inventa el corazón, en fin *eso que* la palabra del corazón parece querer decir y que en mi lengua discierno mal de la palabra corazón. *Corazón* en el poema “*apprendre par coeur*” (que hay que aprender *par coeur*) ya no nombra solamente la pura interioridad, la espontaneidad independiente, la libertad de conmoverse activamente al reproducir la huella amada. La memoria del “*par coeur*” es confiada como un rezo, es más que seguro, a una cierta exterioridad del autómatas, a las leyes de la mnemotécnica, a esta liturgia que imita superficialmente la mecánica, al automóvil que sorprende tu pasión y viene sobre ti como de afuera: *auswendig*, “*par coeur*” en alemán. Así, pues: el corazón te late, nacimiento del ritmo, más allá de las oposiciones, del adentro y del afuera, de la representación consciente y del archivo abandonado. Un corazón allí, entre los senderos o las autopistas, fuera de tu presencia, humilde, cerca de la tierra, bien abajo. Reitera murmurando: no repitas nunca... En una sola clave, el poema (el aprender *par coeur*) sella conjuntamente el sentido y la letra, como un ritmo espaciando el tiempo.

Para responder en dos palabras, *elipsis*, por ejemplo, o *elección*, *corazón* o *erizo*, te habrá hecho falta dismantelar la memoria, desarmar la cultura, saber olvidar el saber, incendiar la biblioteca de las poéticas. La unicidad del poema depende de esta condición. Tienes que celebrar, debes conmemorar la amnesia, el salvajismo, ver la estupidez del “*par coeur*”: el erizo. El se ciega. Hecho un ovillo, erizado de espinas, vulnerable y peligroso, calculador e inadaptado (porque se hace un ovillo, al sentir el peligro, en la autopista, se expone al accidente). No hay poema sin accidente, no hay poema que no se abra como una herida, pero también que no sea hiriente. Llamarás poema a un encantamiento silencioso, la herida áfona que de ti deseo aprender *par coeur*. Así tiene lugar, esencialmente, sin que uno lo tenga que hacer: se *deja* hacer, sin actividad, sin trabajo, en el más sobrio *pathos*, extranjero a toda producción, sobre todo a la creación. El poema cae en suerte, bendición, venida de lo otro. Ritmo, pero disimetría. No hay nunca más que poema, antes que cualquier poiesis. Cuando, en lugar de “poesía”, dijimos “poético”, deberíamos haber precisado: “poemático”. Sobre todo no dejes que el erizo se reconduzca en el circo o en el adiestramiento de la *poiesis*: nada por hacer (*poiein*), ni “poesía pura”, ni retórica pura, ni *reine Sprache*, ni “puesta-en-obra-de-la-verdad”. Solamente una contaminación, ésa, y esa encrucijada, este accidente.

Esta vuelta, la inversión de *esta* catástrofe. El don del poema no cita nada, no tiene título alguno, no histrioniza más, sobreviene de improviso, corta el aliento, corta con la poesía discursiva, y sobre todo literaria. En las cenizas mismas de esta genealogía. No el fénix, no el águila, el erizo, muy abajo, bien abajo, cerca de la tierra. Ni sublime, ni incorporal, angélico quizás, y por un tiempo.

Llamarás desde ahora poema a una cierta pasión de la marca singular, la firma que repite su dispersión, cada vez más allá del *logos*, ahumana, doméstica apenas, no reapropiable en la familia del sujeto: un animal convertido, hecho un ovillo, vuelto hacia el otro y hacia sí, una cosa en suma, y modesta, discreta, cerca de la tierra, la humildad que tú *apodas*, transportándote así en el nombre más allá del nombre, un erizo catacrético, todo flechas afuera, cuando este ciego sin edad oye pero no ve venir la muerte.

El poema puede hacerse un ovillo pero es para volver otra vez sus signos agudos hacia afuera. Puede por cierto reflejar la lengua o decir la poesía pero no se refiere nunca a sí, no se mueve nunca por sí mismo como esas máquinas portadoras de muerte. Su acontecimiento siempre interrumpe o desvía el saber absoluto, el ser próximo a sí en la autotelia. Este "demonio del corazón" nunca se reagrupa, se extravía un tanto (delirio o manía), se expone a la suerte, preferiría dejarse despedazar por eso que viene sobre él.

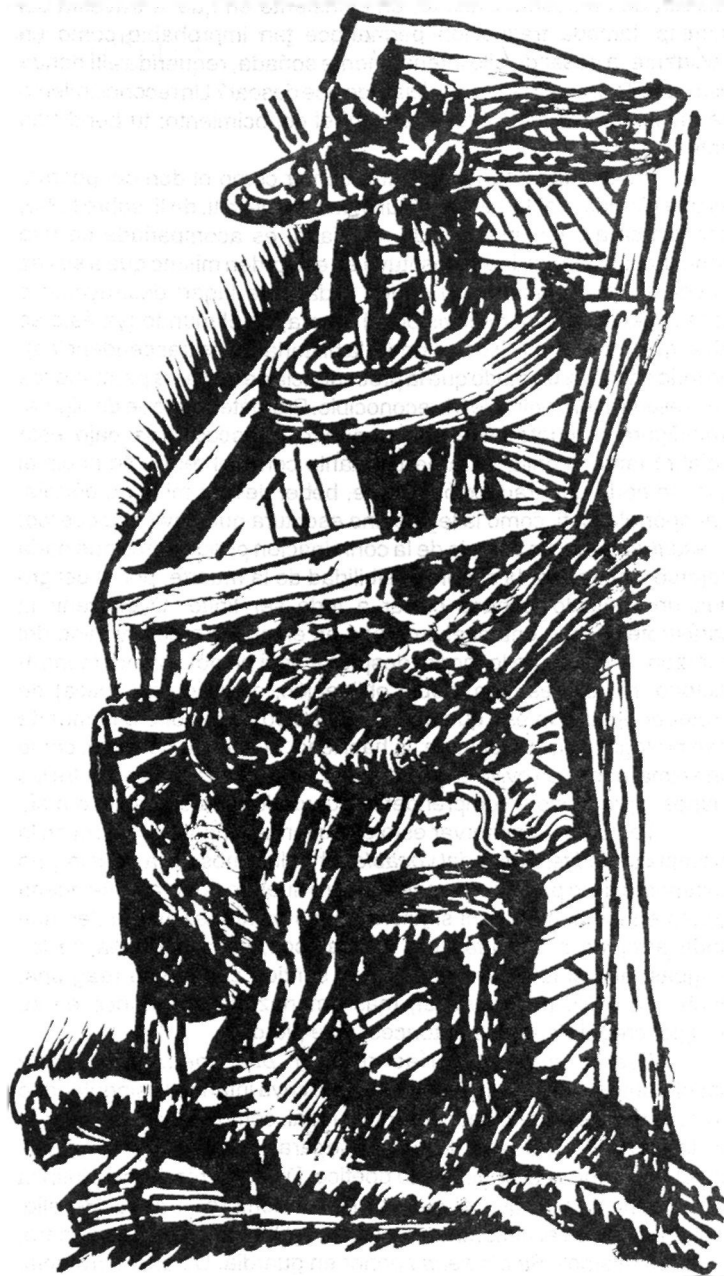
Sin sujeto: quizás hay poema y que *se deja*, pero yo no lo escribo nunca. A un poema yo no lo firmo nunca. El otro firma. El *yo* está solamente a la llegada de ese deseo: aprender *par coeur*. Tenso para compendiarse en su propio apoyo, de este modo sin apoyo exterior, sin substancia, sin sujeto, absoluto de la escritura en sí, el "par coeur" se deja elegir más allá del cuerpo, del sexo, de la boca y de los ojos, borra los bordes, se escapa de las manos, apenas lo puedes oír, pero nos enseña el corazón. Filiación, prenda de elección confiada en herencia, puede adherirse a cualquier palabra, a la cosa, viviente o no, al nombre de erizo por ejemplo, entre vida y muerte, a la caída de la noche o al romper del día, apocalipsis distraído, propio y común, público y secreto.

—Pero el poema del que hablas, te equivocas, nunca fue nombrado así, ni tan arbitrariamente.

—Acabas de decirlo. Eso que se está a punto de demostrar. Recuerda la pregunta: "¿Qué es...?" (*ti estí, was ist..., istoria, episteme, philosophia*). "¿Qué es...?" llora la desaparición del poema —otra catástrofe. Al anunciar eso que es tal como es, una pregunta saluda el nacimiento de la prosa.

(Traducción del francés: J. S. Perednik)

\**Coeur* podría traducirse: "corazón" y *apprendre par coeur*: "aprender de memoria". Se mantiene en francés *par coeur* dentro de esta expresión para *recordar* el juego del corazón y la memoria, basal en este escrito. (N. del T.)





# Ricardo Rojas Ayrala

## FABULOSAS ALIMAÑAS DE LA PAMPA

**EL CUADRICORPIO DE LOS SUEÑOS:** Este animal prolifera en las regiones donde se retira la cabeza cuando sueña.

Es de forma variable y de los colores más diversos. Siempre es poseedor de una larga lengua roja que exhibe en todo momento al costado derecho de su gran fauce.

Es cortés y educado en demasía. Su debilidad más notoria es comerse los malos pensamientos y las pesadillas nocturnas. Hecho esto, canta con voz aguardentosa alegres cancioncillas de Marsella, lo que invariablemente despierta al durmiente con una increíble sensación de beatitud y esperanza.

**EL CHORLO SIN CABEZA:** Según cuentan los baqueanos, cebados por la caña y el naipe, el Luminoso Señor de los Pájaros, cansado de ensamblar bestias aladas para su reino, se echó a dormir plácidamente sobre una mata de tréboles de siete hojas; durmió tres mil años. Muchas aves incompletas murieron sin remedio en la vigilia, otras, como el chorlo sin cabeza, levantaron un patético vuelo y desaparecieron en la altura.

Cuentan también que, cuando todo se oscurezca, vendrán unas bandadas infinitas de chorlos sin cabeza a atropellar y arrasar todo lo que haya encima de la superficie de la tierra.

Luego, por la difusión interminable de estos cuentos, en los fogones el término "cabeza de chorlo" denomina y persigue a los torpes y a los lerdos.

**EL ÑANDUZÓN:** Este animal sobrenatural es producto del influjo de las fuerzas de la naturaleza sobre los hombres.

El ñanduzón es un ñandú de dimensiones espantosas, con una cola peluda de lobo que arrastra produciendo un sonido muy peculiar, que provoca escalofríos, fiebres furibundas y vómitos a aquel que lo escucha imprudentemente o sin tomar los recaudos necesarios. Es remedio contra ello taparse los oídos con cera de avispa o abeja.

Este ser extraordinario no es ni más ni menos que una niña

gemela, que en las noches de eclipse se convierte en ñanduzón y asola los poblados destrozando las herramientas y el ganado que encuentra a su paso.

Si un ser humano tiene la desgracia de cruzarse en su loca carrera, debe hacerse el distraído y pasar tranquilamente a su lado, como si no se lo hubiera visto, pues, al igual que el puma o el jaguareté, este animal ataca cuando percibe temor.

Para que una niña gemela no corra peligro de convertirse en esta terrible bestia, debe dársele un tecito de raíces de tuí tuí o de yerba mela las noches de eclipse.

**EL MOSCOTE:** Cuando sopla el viento sur, o pampareador, más de un mes todo seguido, una nube blanca insondable de varias leguas de largo se abalanza sobre todas las cosas, ocultando la limpidez del cielo e infectando todo a su paso. Es la invasión del voraz moscote.

El moscote es una mosca blanca de dimensiones destempladas, de unas seis pulgadas de largo (unos quince centímetros) y un peso aproximado de una libra y media (unos seiscientos setenta gramos).

Posee fuertes mandíbulas y es capaz de comer, en medio de la vorágine de sus hordas conquistadoras, un ñandú grande en dos o tres minutos, dejando los huesos agujereados con sus larvas insaciables.

El moscote ataca preferentemente a los animales de sangre caliente, pero no desdeña las plantaciones o los pastizales para dejar descendencia. Su larva tarda en desarrollarse dos años, y sólo vive como insecto adulto seis horas. Aprende a volar si es remontada por una fuerte corriente de aire, si no, muere en el piso sin batir las alas jamás.

Al ser humano la picadura de un moscote puede transmitirle la enfermedad del carcajeo; el infectado no puede dejar de reír compulsivamente hasta que pierde la razón o muere con el diafragma partido en mil pedazos. Este mal no tiene cura conocida.

Los indios patangones se protegen de esta alimaña poniendo un zorrino colorado delante de las toldos o en medio de las nubes de moscote, pues, según se demuestra, el olor de este animal los repele inmediatamente.

También el humo de bosta quemada, de guanaco o de llama, espanta al moscote; y la grasa de ballenato untada en el cuerpo impide la picadura de esta plaga.

Las patas, las alas y los ojos de este insecto descomunal son utilizados por las mujeres vírgenes para hacer máscaras y otros ornamentos infalibles en las fiestas de fertilidad y abundancia.

**EL TZOLCHOCO:** Este animal, conocido también como el payaso de ojito, no tiene forma alguna, es como un movimiento leve que se

registra al costado más lejano del observador, una ilusión óptica.

Aparece y desaparece en los momentos más inesperados y en cualquier lugar y circunstancia del atardecer.

Se lo percibe con el rabllo del ojo y es de varios colores, sobresaliendo el rojo o el amarillo brillante.

Al fijarse la vista en donde se lo cree ver, el tzolchoco se mimetiza con el medio, toma la forma del objeto más cercano, pasando siempre desapercibido para las personas no avisadas.

Los tzolchocos se entretienen cambiando todos los objetos de lugar, escondiendo cosas, moviendo muebles y utensilios de uso cotidiano y permanente.

Sus bromas predilectas son la de dejar cosas en el camino para que los animales se tropiecen y caigan al suelo, y la de ocultar los elementos más triviales en el momento que deben ser utilizados con urgencia.

Si alguna vez se captura a un tzolchoco con vida, este se convierte en cuis y huye hacia la pampa socarronamente.

**EL FALSO MOSCOTE PARDO:** El grillo Inca o falso moscote pardo, es un grillo de fuerte, melodioso y profundo estridor.

De tamaño gigantesco y hábitos diurnos, compone y ejecuta encantadoras tonadas musicales que, luego, son imitadas de manera muy torpe por los avechuchos del lugar, casi siempre ruseñores y zorzales.

Se los ve antes de cada tormenta y mueren ahogados por el agua de lluvia, pues jamás se ponen a cubierto para agitar sus alas al interpretar maravillosas canciones de amor.

Son grandes voladores y alcanzan alturas increíbles, donde apenas se atreven algunas grandes aves de rapiña.

**EL SARSI O SARSIHUASICHUZCU:** Esta alimaña cuadrúpeda tiene el cuerpo de rata, la cabeza de jaguaré y una larga cola venenosa con la que clava.

Su pelambre es gris y su piel verrugosa.

Es omnívoro y sagaz cazador de la inmensidad.

Aguardando paciente con las entrañas hacia afuera, el sarsi procura su alimento. Los animales carroñeros, algunos roedores, pequeños colibrí o insectos gigantes se abalanzan narcotizados sobre las vísceras multicolores y hediondas; el sarsi de un espasmo vuelve a tomar su forma natural, encerrando la presa en su primer estómago dentado. Luego de algunas contorsiones trituradora a su presa, y ya muerta, la pasa al segundo estómago donde es disuelta por corrosivos ácidos gástricos.

Su aspecto macabro y su rugido potente le permiten amedrentar a otras bestias carnívoras, que podrían darle muerte fácilmente, ahuyentar a sus presas o invadir sus cotos de caza.

Vive sólo en la descampada y se la pasa cazando casi todo el tiempo de su vida, nunca se lo ve dormir, por lo que se cree que descansa al eviscerarse voluntariamente.

Corre velozmente cuando presiente algún peligro, y es capaz de picar con su cola al perseguidor en plena carrera.

Al sarsi los indios oas lo matan con sumo cuidado, lo acechan hasta que muestra sus entrañas, y rápidamente lo ensartan con una larga lanza de tacuara. El animal herido y furioso tritura la caña con su estómago y muere de rabias echando sangre por la boca. Los indios oas utilizan las entrañas del sarsi para obtener una bebida alucinógena que llaman sarsita: mascan el estómago dentado de esta alimaña durante unos minutos, luego lo escupen en cacharros de barro cocido, y dejan fermentar la pasta así conseguida varias jornadas.

Extraen, delicadamente, los ácidos gástricos de los otros dos estómagos y los utilizan para envenenar filos y puntas de los cazadores. Sirven también para reducir huesos a tamaños inconcebibles de tan pequeños. Se han observado varias osamentas humanas completas reducidas al tamaño de una falange.

Con la cola trenzada del sarsi confeccionan canoas de gran resistencia e insuperable maniobrabilidad en las correntadas.

**EL LADOR:** Bajo el mundo hay otro mundo, después un fuego, después algún desierto de sal, otro de arenas carnívoras, otro de calizas, otro de oro que enceguece, otro de cobre negro, otro de plumas, patas, espolones y picos de ave envenenados, y finalmente otro de arpillera. De este último se afirma que proviene el lador.

El lador es poseedor de una cabeza pequeña de musaraña, sobre un cuerpo que se va ensanchando geométricamente hasta dar con su tremenda y única pata de ocho dedos.

Avizorado de lejos aparenta ser una pirámide construida por ostentación, por torpeza o por locura.

Siempre andan en grupos numerosos y con su paso aplanan todo territorio, en el que se afirman para realizar sus saltos de varias leguas, resoplando y soltando babas.

Algunos nativos de la zona argumentan que la pampa resultó de una antigua estampida de estas alimañas.

Sus huellas profundas y numerosas dieron origen a cantidad de leyendas sobre gigantes, cíclopes, indios de tres metros y otras barbaridades entre los colonizadores, maravillados por las desmesuras y el colorido de un nuevo mundo.

El lador es hermafrodita, pero igual procrea con otra bestia de su especie, también hermafrodita. La ceremonia sexual es muy llamativa, pues combaten ferozmente hasta la extenuación, y luego en una danza rústica y torpe eligen parejas para ser fecundados y para fecundar.

# MALDOROR, la otra literhatura

Segunda época. Directores: Sergio Rigazio y Rodolfo Alvarez

Al pie del grabado de un sanbenito del siglo XVII, esta frase: "una lengua harta". Una hartura definitiva allí donde la lengua quisiera disponer extensamente de las excavaciones y los vértices de su materia, allí donde quisiera hablarse el hospedaje de esa heterogeneidad radical de apariciones de mundo. Así, Maldoror, una revista de LA LENGUA, y no una mera revistita de literatura, una publicación que se apresura a soplar más allá o más acá de la literatura-norma. Una revista, al fin y al cabo, que no quiere habitarse del idioma de los escribientes, aquellos que instrumentan la palabra para la inyección de un mensaje, sino de esa lengua otra que titila de nuevas realidades, que hace de su libertad un don extensivo, pues cada lector se convierte enseguida en actuante permanente de su re-creación. Sólo así, como quería Lautreamont, la poesía puede ser hecha por todos.

Maldoror está de vuelta: convidante para el brindis de las aperturas, una nueva apertura lo celebra.

## SERGIO RIGAZIO

### vigario geral

una fotografía  
cuando la muerte suele ser  
otra cosa  
un cuerpo amurallado en un fondo blanco  
silueta irreal  
tres cuartos de alma en primer plano  
cada cuerpo retratado  
post-caída en visión rápida  
pierna arqueada  
y en la cabeza restos de barro de nubes  
y ángulos inciertos  
alguna máscara de cuando la muerte suele ser  
de cuando en cuando  
el sol y los perros lamen las heridas  
las bocas abiertas como telarañas  
como una gota de sangre en un pan tirado  
como un cuerpo en una vereda  
una fotografía  
un dibujo de costillas en concentración forzada  
eso es lo que se ve en vigario geral  
además de un monstruo con ramas  
vendajes  
espinas verde musgo  
y frutos amortajados  
y abajo dice  
lo pienso  
postales del nuevo orden  
lo más extrañamente real convertido abstracto  
más allá de la jodida fáctica de las palabras  
como si un pedazo del todo sobrara  
y no hay remedio

### y aún así

palidoscópico ver  
la vida ver  
con cara cóncava  
de llevar un anzuelo  
en la boca  
y aún así es  
menos doloroso ser  
un pez  
un desentendido de la luna  
como quien se distancia en la distancia  
sombra de sombra propia  
y mortífera granada de tiempo  
y aún así se es  
por más que más fácil digan que sea

hacerse invisible  
o que te parta el rayo  
la locura  
imantada la lengua  
de razones bíblicas que nadie explica  
engendrando todos  
nuevos axiomas  
con cristiana palidez de manteca

y aún así será  
que no se hizo su voluntad

### **la imagen de buda en un viejo molinillo de café**

aparece blanco  
el rostro al primer vistazo  
célebre de palomas  
como enaguas al viento  
y pañuelos rojos y azules  
garabatos en un cromosómico baile  
donde aplauden los santos  
microbios de la luz  
una especie de luz  
y un aflautado charlie parker pasa soplando  
a través de todo  
lo que siempre flota y no es piedra  
aunque algunos  
empecinados hay

### **RODOLFO ALVAREZ**

#### **DE SUPLICA SE AGOTA**

deshilacha de instantes que serían brevísimos si no por la climal por la feroz la diaria resume agorero ortiva ché se atronca resumido en perderse las luces claridades ni el poemar silente que hace grititos lindos lo llueve ni emoción hay huecos desdentados donde se habita el tronco de una madera jonca como maldad escombros y una cabeza sola cansada de ser única se saca la natura de vivir allá arriba tanta la dependencia que ha extendido su súplica para agotar lo falso. y no hay la arquitectura de recorrerse pampa en tanta medianía.

#### **EL RAPTO**

el raptó su fractura en medio del empobre que escucha ondas sordinas por lo que vecinaba extiende en ser devuelto a lo margen alaico do el papel raya escribe su propia dobladura que sin embargo es fiebre de muy mala noticia y todos los dementes que arman articulitos figuran la fotito con gobierno turnado el, papel no es sólo el papel una sola orejita escucha cuando es víctima y en tanto decapite se bailan los plagiaríos como festín desborde pero a premiar su quejo

no hay nada tan bifiado en molesta crecida  
el apartar el corpo es medida de lo único  
y es así la raspado de este maral troneo  
el que no aparta frutos se traga hasta el veneno.

#### **LA TODA CAUTERISMO** (para entender proscenios)

con los pelos más largos que las uñas crecidas y hurtando frases célebres a cada somnolencia se rateaba a lo shakespeare un harto lato espicho que cabía en tres tapas y era siempre el enclave fatal de lo voraz enfermado el silencio escampa de un proscenio en titiles por vastos y vacíos al mismo plano planito instante que tendía los brazos como maldita época y atávicos giraban por entre el mujerío para agitarlo en goznes y la idea la idea es que era tal la tierra que miraba girando que FUSILAR EL MODO CON LA MIRADA EN FAMA le era toda la paz la deseada conquista consagración de uña que crecía desprecio y pasto de la ternada ternura necesaria la paz toda cauterio para entender proscenio.

#### **PALOTE A ODA HENCHIDO**

a empellones a hormonas que siempre golpeteaban  
al grito al nonada del sufrir anodino  
cual cola de monito en atrape atrapado  
y modales lejanos en tabla salmo hechido  
una víscera viva un cansancio de perro  
por los cada reflejos que habitan la dureza  
especialmente pisos de pisoteado encanto  
este rayón palote cualquier intravenado  
no aprender todavía el gusto no encontrado  
ni deletrear el rostro sin gestos de va gratis  
lo que por otra parte —empellones mormotes—  
le prende un cigarrillo para incendiar los males  
que guerrear la estruja  
y maquinan la triste  
de la cruel novelita

que harta el linguo y se achata!

#### **ESCUETOS QUE EQUILIBRAN**

escuetos que equilibran oficios memorándums en alfabeto nómade  
que gas gasea la pluma al poderío es cierto o desierto en los ojos  
fortalita de luces que alambican la huella do en el campito suerte  
globos casi reales.  
los hombres se asolean delirio en el piedreo.  
una caída en pinos que impiden dar sombrales.  
un hombre, sólo uno, cartulea sus faltas.  
son raros consonantes los demorados febos que allí se mercadean  
cual pico de luciérnaga oteando los despiertes y alfombrando la  
cucha se agita baba estero de un ala de la pampa en tanto cielo quejo.  
qué lábil la estación que dimana esta turba do, mundo florecido es  
mundo que tenaza!

# Roberto Cignoni

## GUSTAVO CAZENAVE,

### POETA INDEGRADABLE

Decir que Gustavo Cazenave es un poeta inédito puede parecer habitual, decir, en cambio, que su ser poeta no puede sino erguirse inédito nos empuja sibilamente al margen de lo ordinario. El presunto ideal de un arte que no se degrada en obras, de un artista que no es la voz o la experiencia que da acceso a otra cosa que a ellas mismas, de un decir que es un cuerpo, de un cuerpo que es en cualquier caso un pronunciarse, pues no está sometido a una escritura más antigua, a cierto archi-texto o archi-habla, se yergue en Gustavo Cazenave un acontecimiento cotidiano, con el consiguiente desvanecimiento de la metafísica de la escisión tan cara a Occidente. Gustavo Cazenave es poesía cuando dialoga en el recinto de su trabajo o escribe un descomunal descargo ante sus capataces de turno, mientras se dispone a la mesa en un almuerzo familiar o frente a un encuestador que de improviso lo sorprende en la calle. Lo vivido no aparece así como lo originario y lo escrito o lo hablado como una copia de ese originario que es la vida; lo que queda suturado es la diferencia vida/obra, y con ello, esa descomposición en dos categorías que sostiene en vivo el funcionamiento del Sistema, aquél que insiste en separar lo originario de lo derivado, la voz de la escritura, la presencia de la representación. El gesto de perplejidad de sus interlocutores, lejos de someterlo al exilio o la exclusión, le revela a Cazenave la incidencia de su expansión globalizante, auspiciosamente liberado de una educación de la conciencia y de las voces concertadas con que un contrato social no cesa de aplicarse. No puede haber ya algún aislamiento reductor donde un ser se entrega incondicionalmente a los sonidos del lenguaje-mundo que se le donan, en vez de dejarse utilizar como ejemplo de algo previo y extraño a la existencia que allí sucede, es decir, de someterse como índice de una estructura trascendental. Un cuerpo y una palabra que no remiten a otra cosa constituyen el núcleo del peligro: ningún Dios, ningún Sentido, ningún Sujeto, ningún Espíritu a donde aferrarse para dominar la voz del poema absorbiéndola en el marco de cierto comentario o interpretación, o lo que es lo mismo, alienándola de su propio cuerpo hacia el discurso del sistema, el discurso sobre esto o aquello, el discurso de la conquista. La palabra-cuerpo de Gustavo Cazenave descubre siempre más temprano la astucia del Sistema, y sin enfrentamiento la blanquea en la esterilidad.

Lo que se muestra a continuación es:

1. Descargo escrito en el acto ante su jefe laboral.
2. Leyenda a la que acompaña un dibujo y que fue pegada junto al conocido cartel propagandístico de Telefónica donde se lee: "Quien daña un teléfono público daña algo más que un aparato".
3. Carta al Secretario General de F.O.E.T.R.A. pidiendo su desafiliación a este sindicato.
4. Respuesta a un integrante del público durante una reunión del grupo Paralengua.
5. Frases tomadas al azar de conversaciones cotidianas.
6. Poema dirigido a los jefes de Telefónica Argentina, ampliado y pegado en la cartelera de una sucursal de esta empresa.
7. Inscripción para su mujer en el espejo del baño.

1.

Pedido de informe

Dirección: B.A.E. ....

Jefatura Actuante: MANTENIMIENTO

....lugar y fecha....

Sr. CAZENAVE GUSTAVO

Legajo Nro. 151.547/7.

Nivel: C

Grupo Laboral: PRESURIZACION

Sírvase informar a esta Jefatura los motivos por los cuales, el día 18.1.94 SE ENCONTRABA SIN SU INDUMENTARIA PROVISTA POR LA EMPRESA YA QUE FUE ADVERTIDO EN OTRA OPORTUNIDAD POR ESTA JEFATURA

ABATE OSVALDO  
Encargado del  
Ficha Ejecuta - Sección: D.T.E.A.  
Firma y Sello o Aclaración

En respuesta a su pedido de la fecha y con relación a los hechos de los que se me responsabiliza, informo a Ud. lo siguiente:

Quisiera yo saber, si es en función de una determinación táctica, práctica o estética de vuestro criterio que se me pide respuesta al hecho de referencia. Ante la duda y demostrando mi buena predisposición responderé las tres cuestiones planteadas.

Lo táctico es dominio de las hormigas. Lo práctico es humo de la forma. Y lo estético es un mar seco.

Dejo constancia que recibo copia del presente.

Gustavo O. Cazenave 151.547/7

Firma del Empleado y  
Aclaración

2.  
"Dañar a la vez tres aparatos: el que cree oír, quien cree que dice, y el que se supone transmisor de la utopía de ambos".

3.  
Lanús, 11 de julio de 1994.

Sr. Secretario General de F.O.E.T.R.A.:

Apenas ver el tumulto de ahogos suspendidos entre el agitarse continuo de sus órganos disueltos, me ha incitado a lo amorfo; contra lo que no es dable pausa ni presagio ajeno.

Un rizo de la marcha ha enajenado su sí a través de las alcantarillas de pasamanos calmos.

Es sencillo erguir en bastiones de inocencia la más núbil silueta, alentando a concluir el festín de una risa que ha pasado mano a mano su sabor de eructo.

El constante drenaje de ritos panaceáticos llama incruento en tinta y oro a subir la flechas del oprobio contra la nube viajando horizontes ajenos de margen.

Nuestra extinción casual, para permitirnos espiar el cerrado paso a frecuencias de sal y años, es mentira.

Un llano único estorba la madriguera donde saben su confín los esclavos de velas pétreas.

Si he de tullirme, será saciando mi sed en el vértice del magma; diente del agua orillada a la sombra.

Así los habitáculos oigan para sí de lloros y remansos, no concluirá la nota su son agotado al aire y las cepas.

Recorriendo estanques de sueños, las imágenes han generado una rara raíz.

Aquella ha roído su base, arrojando su estorbo contra las alas del dios-ángel presente en esta farsa.

Estas son las razones que exhibo para pedirle mi desafiliación en carácter de pronta e indeclinable al sindicato por Ud. presidido.

4.  
*Espectador.* -¿Qué es Paralengua?

*G.C.:* -Te encuentras parado  
en el sitio que clavaste entre las dos paredes  
y no eres ya ni la cruz  
ni la estaca  
ni el sonriente vigía que está presenciando  
este fetiche.

5.  
Si merecemos el bien es que hemos caminado la canción desde una fosa.  
Huyo sin testigos por la vida; por proveer al olvido del espacio

medido entre la cuenca vacía y la mano cercenada a mis amigos.

La ansias de superficie condenan al destierro la asepsia de este rito. Quien baja a la calle bajo la forma escéptica eclipsa el cordel de la suerte primera.

Llámase sordos a los emisarios rojos de la cresta vencida.  
Llámase hábiles a quienes conviven con estos destrozos para robarles la prisa del hastío.

Mientras arrodillas tu estandarte pasajero, desde el nudo, cien vientos vuelcan tu casa hacia la horca bostezada.

Doblas el espíritu hasta torcerlo para llorar la gracia de tu sino.  
Los cuerpos que posees se inclinan para abrazar esta sílaba.

Tiempo para descansar en la niebla; tardes protegidas por el olvido, cruzan puentes y cañas con igual riqueza.

Hacia dónde, siempre hacia dónde. Y mimamos la escondida, el hurto de la desgracia.

Alguien ofreció la buena respuesta: los pastores no niegan los engaños, sólo proveen de la escena el segundo mimético que fracasa en el valle.

Condensar en un instante la sensación del naufragio es transitar las espaldas del fuego pensando en casa.

6.  
**Bosques de trapo (ardiéndose)**

Hombre de dos músculos digestivos.

Regurgitando tus exequias pensantes.

Bastonero de una fanfarria prostituida por fruslerías.

Hechizador de la masa con arte impropio.

Tañidor de música desde el templo de los sordos. Ruedas.

Deslizas en cápsulas de suero tu resto anestesiado, y de allí miras.

Grácilmente, el que te ha vaciado las cuencas, te nombra; ríes

portador de opacidades. Tú, presidiario por reflejo, te desprendes del confín agitando tu penitente acerado.

De rodillas contra respetos dispersos inclinas tu norma.

Oigo, después de aquí, traspasar tu médula intacta.

El dios de todos acaricia el excremento descalzo.

Lo esencial ha tragado el fármaco en su oclusión parcial.

Si enjuagas un bostezo de mínima pasión no creas que has traspasado el ciclo.

Tuyo es el cáliz sintético del que han sorbido los reyes más tempranos luego de que el sol les cercenara sus meninges.

7.  
"A ti te amo porque desfiguraste mi imagen"

(viene de la contratapa)

refuerzan su carga sintomática), adjudicárselo a la fatalidad, o directamente sostenerlo en el rumor o el chisme<sup>7</sup>.

*Décima proposición bis:* El modo crítico que permite inconsistencias del tipo "neobarroco" parte de una concepción para la cual la crítica de poesía es por un lado lo indebido, lo indeseado, lo inconveniente, lo que hay que evitar por los mejores medios, y por otro lo que hay que simular y hacer proliferar como simulación. Esta maniobra se sostiene en la indiferencia y la confusión, posturas defensivas que escudan el temor a hacer críticas. La indiferencia, perversión de la tolerancia, aparentando abarcar las diversidades, las iguala en sí y así las anula. La confusión, antes que realizar el paso más interesante de la crítica, el contacto de las diferencias, lo pervierte fundiéndolas en una mezcla, como en el caso del neobarroco, y difundiéndolas como lo mismo.

*Ultima proposición:* Lo del neobarroco (la segunda proposición lo define bien) no nació como la persistencia de un error sino como la manifestación un síntoma, una de muchas, tanto por parte de los poetas que lo inventaron como de los primeros críticos que lo propagaron. Luego, en su acierto incierto, se volvió una moda, un gesto repetido de reconocimiento acrítico. Agrupar a los poetas en tendencias, con todos los problemas que engendran estas generalizaciones, puede ser una herramienta para pensar. El concepto de (neo)barroco argentino se volvió una herramienta para impedir pensar: *el síntoma*.

<sup>1</sup> Cf. Prólogo de Santiago Kovadloff a "Lugar común" y "Balance y perspectivas" de Jorge Ricardo Aulicino en XUL n° 1, 1980.

<sup>2</sup> Cf. "Barroco y neobarroco", de Severo Sarduy, en *América Latina en su literatura*, F.C.E., 1973. Aquí, en la Argentina Sarduy tomó el asunto como merecía, en broma. Cuando en una mesa redonda alguien del público le preguntó qué es el neobarroco, contestó: "Chico, neobarroco eres tú." Por lo demás no sostuvo críticamente, pese a algunos interesados en que lo haga, la existencia de ningún grupo neobarroco argentino. Y al periódico que sí lo sostuvo, Diario de poesía, lo calificó, en el momento mismo en que lo entrevistaba tratando de hacérselo decir con sus preguntas, de "amarillento libelo" (Cf. n° 18, 1991).

<sup>3</sup> Cf. el movimiento *Paralengua*, sobre todo los poemas de sus tres coordinadores. Y ya que se menciona en la nota anterior a Sarduy, es oportuno recordar que él llamaba "barroco de la ortogonal", y "algo que me interesa muchísimo" al concretismo (Cf. ídem).

<sup>4</sup> Cf., por ejemplo, *Ceror*, de Raúl García, Ed. del Agujero Negro, 1991. El conjunto de características neobarrocas que dicho ensayo encuentra en Cerro, y llama "bochicheo", no es equiparable ni aplicable a ningún otro autor "neobarroco"; por el contrario, es lo que lo diferencia insalvablemente de los otros y lo hace tan personal e inimitable.

<sup>5</sup> En "El neobarroco en la Argentina" (Diario de poesía n° 4, 1987) D.G. Helder

dice con una sinceridad destacable: "La descripción que hago de las características neobarrocas esboza ya una utopía, ya que difícilmente encontraremos un texto que las contenga a todas y posiblemente demos con alguno que contenga a éstas y otras más." La utopía consiste en que las características comunes, como admite, no son comunes a los supuestos miembros de la supuesta tendencia neobarroca. Al leer los poemas, las diferencias son apreciables para cualquiera, como reconoce Helder: "cuando digo «tendencia» [se refiere a la neobarroca] contradigo la experiencia que cada uno tiene en su casa como lector". La experiencia, literaria por excelencia, de lectura de los poemas, niega lo que la crítica pueda afirmar de una comunidad neobarroca. Seguramente la lectura de estas diferencias es lo que provoca en el texto la necesidad de distinguir "algunas subespecies" de barroco, exactamente una por autor: "etimológica", "nonsense", "gauchesca", "sensualista", "mallarmeana". El que cada autor tenga su subespecie —y luego que los nombres de éstas sean tan llamativamente diversos— obedece a que las características comunes enunciadas para el supuesto grupo son vagas, débiles, inciertas, o no comunes, mientras que las diferencias son ciertas y están a la vista; pero tapar con diferencias específicas la falta de género propio resulta, como se ve, en una clasificación digna de una Enciclopedia China.

<sup>6</sup> Un caso interesante: a Néstor Perlongher se lo incluye como neobarroco, cuando él constantemente afirmó ser "neobarroso". Este adjetivo sienta su no pertenencia a la categoría sin alejarse más que una letra y a la vez se burla de ella; burla que continúa cuando basa el significado de "neobarroso" (y no de neobarroco, al que considera foráneo) en el lodo del Río de la Plata. Pero, mala intención o torpeza, algunos críticos y poetas entendieron que la diferencia que él hacía no hace diferencia, y cada vez que decía "neobarroso" decidieron oír "neobarroco" o forzar entre ambos términos una sinonimia.

<sup>7</sup> En Nicolás Rosa (Prólogo a *Si no a enhestar el oro oído*, 1983) los giros elusivos responden a las precauciones de quien quiere sostener el rigor y por lo tanto jamás afirma nada semejante a un grupo neobarroco: "*Existiría según parece un barroco moderno, no podemos usar otro nombre* frente a la proliferación de formas barrocas que se instauran en diferentes niveles en la literatura". [En todos los casos las cursivas están puestas por J.S.P.]. En Raúl García (op.cit.) se toma al presunto grupo como un hecho consumado, aunque ajeno: "En nuestro país *se retoma* una categoría como la de neobarroco en la década del '80 y allí *instalan* al menos a tres escritores". *El se retoma y el instalan* permiten al autor guardar distancia de ambas operaciones y a la vez develarlas. Van a continuación algunos ejemplos llanos de esta retórica de la irresponsabilidad. D.G. Helder: "Hace ya varios años que *en Argentina se viene hablando del neobarroco*". *¿Se viene hablando*, un rumor o un chisme? *¿En toda la Argentina*, tan grande como es? Jorge Fonderbrider: "Hay una cierta tendencia en la poesía argentina actual (...) cuyo epicentro, *según se dice*, está aquí en París. Me refiero, claro, al neo-barroco". *¿Según se dice*, o según él dice? En este caso dice *se dice* quien no puede asumir lo que dice. Ricardo Ibarluúa: "En poesía, *como sabemos*, algunos de esos nombres son [y enumera a presuntos miembros del neo-barroco]" *¿Como sabemos* quiénes? *¿Con el saber de quién?* Daniel Freidemberg termina inclinándose por las tesis aquí expuestas: "*¿No será que el neo-barroco no existe* —así, como movimiento literario— sino, a lo sumo, algunos poetas neo-barrocos y, sobre todo, una tendencia hacia lo neo-barroco, más o menos dispersa y generalizada?" (Cf. Diario de poesía n° 14 y 18).

# Jorge Santiago Perednik

## ALGUNAS PROPOSICIONES SOBRE EL “NEOBARROCO”, LA CRÍTICA Y EL SÍNTOMA

*Primera proposición:* Sí, soy un poeta (neo)barroco y los demás poetas llamados (neo)barrocos también lo son. No hay acuerdo sobre qué pueda significar esto; y no obstante tampoco hay desacuerdo. O mejor hay un acuerdo tácito —el síntoma— de que no debe haber acuerdos ni desacuerdos.

*Tercera proposición:* Los poetas que empezaron a publicar unos años después de 1976, son casi todos (neo)barrocos. Por ejemplo, quienes en los años '70 continuaron las propuestas sesentistas, después de 1976 empezaron a proclamar su (neo)barroquismo<sup>1</sup>. A los neorrománticos típicos las características, por ejemplo, que Severo Sarduy atribuye al neobarroco, les cuadran mejor que a muchos supuestos barrocos<sup>2</sup>. Los poetas visuales y fonéticos son (neo)barrocos<sup>3</sup>, los poetas metafísicos son (neo)barrocos a su manera y los poetas que escribieron a la ciudad o mirando el tango o el rock por aquella época supieron hacerlo (neo)barrocamente.

*Cuarta proposición:* Si se atraviesa un período predominantemente (neo)barroco, aquello que sirve para caracterizar a todas las partes, lo (neo)barroco, no sirve para diferenciar a una parte del resto. Dicho en otras palabras: si las características (neo)barrocas son comunes a tantos escritores con diversas actitudes poéticas es poco inteligente usarlas para diferenciar entre ellos a un conjunto de otros conjuntos, porque si en algo no se diferencian es precisamente en ser (neo)barrocos.

*Quinta proposición:* El (neo)barroquismo tampoco sirve para señalar las coincidencias internas dentro del supuesto grupo (neo)barroco, para unificar, homogeneizar o agrupar a ciertos autores en una tendencia. Y esto es así porque la particular característica barroca que se puede endilgar a un autor suele ser, precisamente, la que diferencia sus poemas de los de otros autores atribuidos con igual denominación<sup>4</sup> y dificulta o impide agruparlos juntos<sup>5</sup>. Si lo que se denomina neobarroco, que sería lo común a todos los autores, es peculiarmente diferente y propio en cada autor, no es lo común.

*Sexta proposición:* Si se pregunta, respecto a los supuestos integrantes del supuesto grupo neobarroco ¿por qué no otros? (o de la exclusión) y ¿por qué sí éstos? (o de los criterios de inclusión) se hace imposible responder, porque las razones de una u otra opera-

ción no son poéticas sino caprichosas cuando no utilitarias. Esto es, vergonzantes, no argumentables.

*Séptima proposición:* El nombre “neobarroco”, usado para denominar a parte de los autores neobarrocos, es críticamente útil para un equívoco; lo mismo ocurre si a un conjunto de poetas, para diferenciarlo de otros poetas se lo agrupara bajo la denominación de “poetas”. Por lo demás, un nombre en común no alcanza para constituir la identidad interna de un conjunto, ni para dotarlo de una identidad exterior, diferenciadora de los otros; pero, como todo recurso, sirve, permite sacar provecho. (Además: ¿por qué agregar a barroco un prefijo?; y en todo caso, ¿por qué el inútil “neo”?)

*Octava proposición:* La palabra neobarroco funciona como un nombre propio que no nomina algo específico. Definitivamente hay nombre cierto de un grupo poético, lo que no hay es grupo poético cierto bajo esa denominación. Así, cada crítico incluye o excluye a los autores que le parecen<sup>6</sup>. Así, hay disputas tácitas por la pertenencia a lo que no es pero ilusiona con dar prestigio: la poeta A arma un grupo neobarroco en el que se incluye, pero no incluye al poeta B; éste arma un grupo neobarroco en el que se incluye pero no incluye a la poeta A. Leyendo los poemas de A y de B se advierte que tienen muy poco que hacer en una misma agrupación poética e igualmente pocas confluencias poéticas con los demás poetas incluidos (por ellos mismos) en el supuesto grupo. Esto es, el nombre propio (neo)barroco funciona como un recurso para poder agrupar o desagrupar a éste o ese autor sin necesidad de justificar críticamente el procedimiento.

*Novena proposición:* Como cualquier bluff el invento del neobarroco tiene un origen publicitario; fue acuñado por un grupo de poetas para autopromocionarse. Me consta que así fue y al principio me pareció, aunque no fuera la intención de sus promotores, una humorada o incluso una trampa tendida a ciertos críticos poco críticos, o a esa avidez universitaria o periodística por nuevos movimientos, algo que permita temas renovados de monografía o estudio, o noticias con las que llenar las columnas de las publicaciones. Que un grupo o un individuo quiera publicitarse es una posibilidad que no merece mayores comentarios aquí, es parte de las reglas del mercado que algunos acatan y otros no; que un crítico o un estudioso caiga en el mecanismo publicitario y lo repita para ordenar la realidad poética es parte de una vocación contemporánea por no pensar (el síntoma), que seguramente también participa del juego del mercado.

*Décima proposición:* Notablemente hay una retórica crítica de la irresponsabilidad respecto del supuesto grupo neobarroco: al referirse a él los críticos se ven obligados a utilizar formas impersonales, o expresiones vagas, o potenciales, modos que en su mayoría reenvían el concepto de neobarroco local a un fundamento esquivo, cuando no pretenden vaciarlo de sentido (con lo que