

LITERAL

Edición facsimilar



Literal

Literal

(1973-1977)

Edición facsimilar



Literal : edición facsimilar / García, Germán [et al.] - 1a ed. -
Buenos Aires : Biblioteca Nacional, 2011.

520 p. ; 13 x 19 cm.

ISBN 978-987-1741-09-0

1. Estudios literarios. I. Mendoza, Juan, prolog. II. Título

COLECCIÓN REEDICIONES Y ANTOLOGÍAS
Biblioteca Nacional

Dirección: Horacio González

Subdirección: Elsa Barber

Dirección de Cultura: Ezequiel Grimson

Coordinación Editorial: Sebastián Scolnik, Horacio Nieva

Producción Editorial: María Rita Fernández, Ignacio Gago

Diseño Editorial: Alejandro Truant

© 2011, Biblioteca Nacional

Agüero 2502 (C1425EID)

Ciudad Autónoma de Buenos Aires

www.bn.gov.ar

ISBN 978-987-1741-09-0

IMPRESO EN ARGENTINA - *PRINTED IN ARGENTINA*

Hecho el depósito que marca la ley 11.723

Índice

El proyecto *Literal*, 7
por Juan Mendoza

Pensar *Literal*
[8 escenas] 20
por Ariel Idez

La presente edición 29

Literal

Literal 1 (1973) 33

Literal 2/3 (1975) 161

Literal 4/5 (1977) 323



*Germán García, Osvaldo
Lamborghini, Ricardo Zelarrayán
y Luis Gusmán*

El proyecto *Literal*

Los escombros de una época. Hay una serie de acontecimientos que adquieren una complejidad aún mayor para ser narrados. Trabajos como *El narrador* (1936) de Walter Benjamin o el derrotero de *Si esto es un hombre* (1947) de Primo Levi acaso dan cuenta de esa dificultad. Indiferentes a esta problemática, desde hace varios años se nos vienen imponiendo inconmensurables cantidades de textos que proliferan procurando dar cuenta nada menos que de los convulsionados años 70. Tal es así que el testimonio, el documental, la “investigación” periodística o las autobiografías noveladas vienen ocupando su cada vez más ominoso lugar en el arte de traficar escombros. Contra toda esa maquinación discursiva podría diseñarse un *barlight* con marquesina, noticia de último momento: LOS 70 SE NARRARON SOLOS:

Cuando se habla demasiado de una cosa lo único que se evidencia es su falta; la cosa está en donde menos se habla de ella.

Cara oculta de la luna literaria, verdadero Lado B de los 70, *Literal* emerge de las zonas menos exploradas pero no por ello menos traumáticas de aquel período. Si el inescrutable terror de aquellos años –huelga aclararlo– fue proporcional al grado de politización social de los 60, *Literal* delata el doble fondo de las “desapariciones” de aquel período. De ningún modo podría considerarse que algunas de las cosas que se interrumpieron con el paréntesis de la dictadura se reanudaron con la restitución democrática. También las sofisticadas tramas de la cultura fueron desarticuladas por el laborioso ardid de los oscurantistas. En ese contexto de descompensación de relojes *Literal* comporta

un valor significativo para comprender aquellos convulsos años. Pero quizá no sea ese fecundo valor documental que atesoran los magazines la más importante tasa que *Literar* venga a cotizar con creces a cuatro décadas de su primer número.

1968-1969. Fue en 1968 –el año en que con *La traición de Rita Hayworth*¹ Manuel Puig había pulverizado la voz del narrador y había hecho un zoom expresionista sobre el personaje novelesco– cuando Germán García se hizo conocido con la publicación de su primera novela: *Nanina*. El propio Rodolfo Walsh, con una extraña sensibilidad post-arltiana, ya había celebrado ese libro incluso en 1967, un año antes de que aquellas 277 páginas autobiográficas aparecieran en el sello de Jorge Álvarez. La novela de García participaba de los mismos protocolos que la inventiva de Puig venía a imponer como novedades: el montaje, el pastiche, un verdadero éxito de ventas entre los jóvenes que se asomaban a la lectura.² Como particularidad *Nanina* cobijaba en sus entrañas –lo sabríamos más tarde– la primera “novela del yo” de la literatura argentina. Había inaugurado un particular modo de narrar la historia sin referentes y había emulsionado a la literatura con la política de un modo que

1. Aunque escrita en 1965, tras los frustrados intentos de publicación en Seix Barral y Sudamericana la obra de Puig fue editada por Jorge Álvarez en 1968.

2. Desde su aparición *Nanina* logró una rápida identificación con el público (3 ediciones entre agosto y septiembre de 1968, 12.000 ejemplares vendidos en tan sólo tres meses antes de que el juicio por obscenidad del gobierno de Onganía la quitara de las librerías). A propósito de consumos culturales en los años 60 se recomienda Rodríguez Carranza, Luz (1996). “Los demonios inútiles. El discurso sobre la juventud en *Primera Plana* y *Los Libros*”, en Area, Lelia; Pérez, Liliana y Rogieri, Patricia (Comps.). *Fin de un siglo: las fronteras de la cultura*, Rosario, HomoSapiens, 87-102. Para un estudio sobre la historia de la edición en la Argentina se recomienda De Diego, José Luis (2006). *Editores y políticas editoriales en Argentina, 1880-2000*, Buenos Aires, Libros sobre Libros-Fondo de Cultura Económica.

luego estallarían en las licuadoras piglianias y lamborghinianas. A esa transformación líquida de los discursos se añadirían luego las esquirlas de la novela telqueliana exportada por Francia y cribada de su componente marxista-leninista. Jóvenes criollos se esforzaban por viajar sin escalas a las más sofisticadas terminales del pensamiento occidental. Las identificaciones imaginarias –lo sabríamos también algunos años más tarde– tenían su justificativo: como antaño Picasso con las máscaras nimba guineanas, lo más selecto de la vanguardia teórica francesa y del pop estadounidense se nutría de los movimientos de emancipación africanos y de la revuelta latinoamericana.³ Si las post-vanguardias de los 60 y 70 se producían no por casualidad en las capitales imperiales con los restos que el primer mundo les expropiaba al tercero, no era tan desmesurado entonces encontrar también las esquirlas de esa misma modernidad en el recóndito barrio rioplatense. La historia del siglo XX latinoamericano es prolífica en empresas semejantes. La irradiación martinfierrista (1924-1927)⁴ hasta revistas como *Sur* (1931-1992)⁵ y *Lettres françaises* (1941-1947)⁶

3. A propósito de esto se recomienda Jameson, Fredric (1997) [1984]. *Periodizar los 60*, Córdoba, Alción. Traducción de Clara Klimovsky.

4. Cuarenta y cinco números entre 1924 y 1927. Se recomienda *Revista Martín Fierro, Edición Facsimilar* del Fondo Nacional de las Artes. Asimismo el estudio preliminar que lo acompaña: Salas, Horacio (1995). “El salto a la modernidad”, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, VIII-XV.

5. 371 ejemplares en 61 años.

6. Vale particularmente referirse a la revista que, con financiamiento de Victoria Ocampo, dirigió Roger Caillois en Buenos Aires: *Lettres françaises* (veinte números entre 1941 y 1947). La revista, *Cahiers trimestriels de littérature française, édités par les soins de la revue SUR avec la collaboration des écrivains français résidant en France et à l'Étranger*, a su modo permite visualizar el periplo de los hilos de la disidencia surrealista hasta la Argentina en plena ocupación de París por la Alemania hitleriana. Raúl Antelo, en precisamente “La acefalidad latinoamericana”, se detiene en las líneas diaspóricas de aquella disidencia que tuvo a Roger Caillois y George Bataille entre sus más encendidos interlocutores. A

en el caso argentino y el movimiento antropófago o la vanguardia paulista en el caso brasileño son sólo algunos de los casos que abonan la dimensión de esos intentos por nivelar con solvencia uno y otro lado del Atlántico. El caldo *estructuraloso* del psicoanálisis lacaniano reproducido a media lengua por Oscar Masotta completaba aquel cóctel molotov armado con las velocidades de la revolución y las espoletas de la crítica literaria. Una bomba de relojería que también padecería en su interior la fuerza explosiva que había pretendido emanar hacia afuera.

Y había sido en 1969, el año de “la llegada del hombre a la luna”, cuando Osvaldo Lamborghini había editado ese “panfleto psi” que anticipaba el espesor de la violencia setentista: *El fiord*. Verdadera forma de concebir a la literatura como práctica BDSM,⁷ verdadera disolución de la consigna política mediante su reproducción vaciada, el apropiacionismo antropófago de Lamborghini puso en un nuevo lugar todavía distinto al que ya había propuesto Walsh la relación de lo político con lo literario. Pero no solamente. Sus “limitaciones teóricas” revolucionaron todavía más de lo que ya lo había hecho Borges la relación entre la escritura y la meta-literatura.⁸

propósito de esto se sugiere Antelo, Raúl (2008). *Crítica acéfala*, Buenos Aires, Grumo, 33-49. El internacionalismo de *Lettres françaises* podría inscribirse, en una reedición “diferida” y “lumpen” de la “vanguardia” de *Florida* por parte de *Literal* y en el marco de una historiografía sobre revistas, como una bisagra importante entre los 20 y los 70. Véase también Manzi, Joaquín (2009). “1939 y después: el largo invierno austral de Gombrowicz y Caillois”. Jitrik, Noé (dir.), Celina Manzoni (dir. del volumen). *Historia Crítica de la Literatura Argentina*, V. 7, *Rupturas*, Buenos Aires, Emecé, 411-436.

7. En el marco de “las literaturas gorno” (*gore & porno*). Es Daniel Link quien sugiere esta identificación de la escritura de Lamborghini como “literatura gore”. En Link, Daniel (2006). *Leyenda. Literatura argentina: cuatro cortes*, Buenos Aires, Entropía, 117.

8. Susceptible de ser discutida y problematizada, una densa red de escrituras dispara el proyecto *Literal* a partir de *Nanina* y *El Fiord: Cancha rayada* (Jorge Álvarez, 1970) y *La vía regia* (Corregidor, 1975) de Germán García; *Sebrecondi retrocede* (Ediciones Noé,

1973-1977. El horizonte maoísta que tomaba a la publicación en desmedro de la tendencia “textualista” presente en sus inicios, alejó en 1972 a Germán García de la revista *Los Libros*, de la cual había llegado incluso a integrar su “Consejo de dirección”.⁹ Así intentaba “desmarcarse” García de la misma deriva maoísta que ya en París había engullido el intermitente “programa textual” del telquelismo —con el propio Roland Barthes incluido—. Esta “diferencia política” lo encontró sin embargo junto a Osvaldo Lamborghini y a su hermano Leónidas participando de la cartera de cultura de la provincia de Buenos Aires durante los escasos días que duró el “asalto al cielo camporista”. Fue en ese contexto de estremecimiento y desencanto que García y Lamborghini redactaron “El matrimonio entre la utopía y el poder”, el Documento

1973) y *Poemas* (Tierra Baldía, 1980) de Osvaldo Lamborghini; *El frasquito* (Ediciones Noé, 1973), *Brillos* (Sudamericana, 1975) y *Cuerpo velado* (Corregidor, 1978) de Luis Gusmán; *Cuerpo sin armazón* (Editores Dos, 1970) y *Majestad, etc.* (Tierra Baldía, 1980) de Oscar Steimberg; *La obsesión del espacio* de Ricardo Zelarayán (Corregidor, 1972); *El camino de los hiperbóreos* (Paidós, 1968), *Aventura de los misticistas* (Monte Ávila, 1971) y *Personas en pose de combate* (Corregidor, 1975) de Héctor Libertella; *A bailar esta ranchera* de Horacio Romeu (De la Flor, 1970); *De este lado del Mediterráneo* (Ediciones Noé, 1973) y *Los No* (Sudamericana, 1977) de Tamara Kamenszain. Ya desbordando esta red, hay textos menos leídos en relación con la corriente *Literal* que sin embargo merecerían una discusión a propósito de su inclusión en ella: *The Buenos Aires Affair* de Manuel Puig (Sudamericana, 1973) y *Respiración Artificial* de Ricardo Piglia (Pomaire, 1980) podrían ser algunos de esos textos. Algunas zonas de las obras de Copi y de Néstor Perlongher acaso también podrían suscitar un escrutinio en relación ya sea con *Literal* como con las maneras de leer de los 70.

9. *Los Libros* (Buenos Aires, 1969-1976). Dirigida en un primer momento por Héctor Schmucler y con una extensa nómina de colaboradores que se extiende desde Carlos Altamirano, Beatriz Sarlo, Ricardo Piglia, Germán García, Nicolás Rosa, Jorge Rivera, Josefina Ludmer, María Teresa Gramuglio, José Szabón, Juan Carlos Indart, Oscar Terán, Raúl Sciarreta, Oscar Del Barco, Juan Carlos Portantiero, Eliseo Verón, Oscar Masotta, Paula Wajzman, Carlos S. Sastre, y llega hasta David Viñas, Juan Gelman, Augusto Roa Bastos, Julio Cortázar... Es entre los números 25 y 28 que se puede apreciar la participación de Germán García en el Consejo de Dirección. Es precisamente hasta el número 27, de julio de 1972, donde se puede contar una colaboración suya en la revista.

Literal que luego se integraría en el N° 1 con fecha de julio de 1973. De ahí en más el regreso a la presidencia y muerte de Perón tras 18 años de exilio, su reemplazo por Isabel Martínez y el terror sembrado por el golpe del 76 sino ya antes por las Tres A son las marcas de agua inscriptas en los textos que aquí se re-presentan. Junto con sus convulsiones, las inestabilidades institucionales y la proliferación de discursos, la época nos ha legado el “simbolismo barroco” de una revista tejida con los hilos de la ficción, la teoría psicoanalítica y las esquivas de un surrealismo también emanado de las irracionalidades de la década:

La literatura es posible porque la realidad es imposible.

Esperpéntica, la inverosimilitud de la Argentina tiene sus tradiciones. De entre todas ellas todavía se abre paso la tradición literaria: un palacio de purpurina con sus espejos cóncavos y convexos. Si el estado narra, si las religiones y las organizaciones políticas narran, contra todos esos comercios con la ficción que se tramam en la historia de un país acaso no se debiera considerar tan trivial que un grupo de jóvenes alguna vez se haya preguntado por el estatuto y las especificidades que constituyen lo literario.^{10 11}

10. *Literal* realiza una problematización profana del lenguaje (profana en tanto no es precisamente la suya una problematización pergeñada desde una perspectiva disciplinar específica). Esa labor disciplinarmente trazada es la que ya desarrollará la revista *LENGUAjes* (Buenos Aires, cuatro números entre 1974 y 1980). *LENGUAjes* implica un capítulo importante del derrotero semiótico en Latinoamérica, realizando un desplazamiento crítico hacia otros objetos discursivos. Su marca es una suerte de *mise 'a nu* del discurso de los medios, de la historieta, de la política, de la literatura, de la propia crítica incluso. Con un inalterable Comité Editorial integrado por Juan Carlos Indart, Oscar Steimberg, Oscar Traversa y Eliseo Verón, la revista funcionó como órgano de publicaciones de la Asociación Argentina de Semiótica.

11. *Literal* 6/7 (1980-1981). Entre las propias líneas que *Literal* ha seguido, un lugar preponderante lo ocupa el número 8-9 (1980) de la revista *Diwan* (diez números entre

El rescate *Literal*. *Literal* emerge como un objeto de aparentemente escasa consistencia; las limitadas referencias a la revista durante el transcurso de los 80 y durante buena parte de los 90 son una prueba de ello. A contrapelo, la reputación crítica que ha adquirido paulatinamente la obra de Osvaldo Lamborghini (que en todos los casos está fundada en las pesquisas críticas que iniciaron fundamentalmente Héctor Libertella,¹² Nicolás Rosa¹³ y Josefina Ludmer¹⁴ y en las reediciones y publicaciones que César Aira¹⁵ y Arturo Carrera¹⁶ han impulsado de sus textos), o reediciones como *Macedonio Fernández. La escritura en objeto* de Germán García en

1978 y 1981, co-dirigida por Alberto Cardín, Federico Jiménez Losantos, Biel Mesquida y Javier Rubio). Como una suerte de imaginaria *Literal* 6/7, el número 8-9 de la revista catalana cobija entre sus páginas la diáspora de *Literal*. Dedicado no por casualidad al barroco, ese número doble de *Diwan* lo pergeña Germán García y entre sus colaboradores se destacan Luis Guzmán y Eduardo Grüner, quienes junto a Jorge Jinkis serán los inmediatos mentores de *Sitio*. *Sitio*, por su parte (siete números entre 1981 y 1987), con colaboraciones de Osvaldo Lamborghini, Ricardo Zelarayán y Luis Thonis y una reposición de Witold Gombrowicz, desde su primer número también deja entrever la estela *Literal* que la está animando.

12. Libertella, Héctor (1977). *Nueva escritura en Latinoamérica*, Caracas, Monte Ávila.

13. Entre las numerosas referencias que Nicolás Rosa brinda a Osvaldo Lamborghini en artículos y clases se podrían destacar las que compila en *La letra argentina. Crítica 1970-2002* (Santiago Arcos, 2003).

14. Entre sus referencias a Lamborghini se puede destacar *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria* (Sudamericana, 1988).

15. Entre las ediciones de Osvaldo Lamborghini auspiciadas por César Aira: *Novelas y cuentos* (Del Serbal, 1988); y los tomos de sus Obras Completas: *Novelas y cuentos*, v. I y II (Sudamericana, 2003); *Poemas 1969-1985* (Sudamericana, 2004); *Tadeys* (Sudamericana, 2005). A esas ediciones también debe agregarse el *Teatro Proletario de Cámara* (AR publicaciones, 2008).

16. Lamborghini, Osvaldo y Carrera, Arturo (2002). *Palacio de los Aplausos: o el suelo del sentido*, Rosario, Beatriz Viterbo.

el año 2000¹⁷ o compilaciones como las del propio Libertella de algunos de los artículos en 2003,¹⁸ han sentado las bases para la consideración de *Literal* como la importante revista de la literatura argentina del siglo XX que en efecto fue.¹⁹ Susceptible de ser pensada en relación con *Martín Fierro* (1924-1927) y *Contorno* (1953-1959) por su emplazamiento *parteaguas* en la historia de la literatura vernácula, *Literal* emerge como una particular zona de emulsiones entre poesía y narrativa, teoría y crítica, literatura y cultura, psicoanálisis y política.²⁰ En el marco de un estudio de las

17. García, Germán (2000) [1975]. Macedonio Fernández. La escritura en objeto. Buenos Aires, Adriana Hidalgo. Si *Nueva escritura en Latinoamérica* (1977) de Libertella implica un intento de latinoamericanización del “proyecto Literal”, indudablemente el libro de García sobre Macedonio se impone como el texto teórico más orgánico de la revista, en algunos sentidos semejante a lo que es *Théorie d'ensemble* (1968) para *Tel Quel*.

18. Libertella, Héctor (comp.) (2003). *Literal 1973-1977*, Buenos Aires, Santiago Arcos.

19. Otro rescate de *Literal* acaso se puede apreciar en el número 5 de *El ojo mocho* (1994), volumen en que se entrevista detenidamente a Germán García y diferentes intervenciones de Eduardo Rinesi, Horacio González, Daniel Scarfó, Marcelo Izaguirre, Jorge Quiroga y Víctor Pesce procuran alcanzar la estela de *Literal*.

20. Entre los trabajos que ofician el “rescate *Literal*”: Dalmaroni, Miguel (1994). “Notas sobre ‘populismo’ y literatura Argentina (algunos episodios en la historia de un debate, 1960-1994)”. *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria* 5: 91-110; Giordano, Alberto (1997). “*Literal* y *El frasquito*: las contradicciones de la vanguardia”. *Revista de Letras* 5: 21-25; Mattoni, Silvio (2000). “Estilos Soberanos”. *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria* 8: 90-101. Una compilación crítica sobre la obra de Osvaldo Lamborghini es también el resultado de una inquietud cuyos orígenes parcialmente también pueden rastrearse en la Universidad Nacional de Rosario: DABOVE, Juan Pablo; Brizuela, Natalia (comp.) (2008). *Y todo el resto es literatura. Ensayos sobre Osvaldo Lamborghini*, Buenos Aires, Interzona. Del mismo modo, sin referir directamente a la revista, otros trabajos evidencian la gravitación de *Literal* como problema o estrategia de lectura: AA.VV. (2004). *Escrito por los otros. Ensayos sobre los libros de Luis Gusmán*, Buenos Aires, Norma; Prieto, Julio (2002). *Desencuadrados, vanguardias ex-céntricas en el Río de la Plata*, Rosario, Beatriz Viterbo; Tabarovsky, Damián (2004). *Literatura de izquierda*, Rosario, Beatriz Viterbo; Premat, Julio (2009). *Héroes sin atributos. Figuras de autor en la literatura argentina*, Buenos Aires, FCE.

La atención que Ricardo Straface le dedica a la revista en *Osvaldo Lamborghini, una*

revistas se puede muy bien tomar la defensa que de *Literal* hacen en términos de objeto Alberto Giordano y Analía Capdevilla: “Hay revistas cuya intensidad se mide en términos de extensión: cantidad de años durante los cuales aparecieron, cantidad de números editados durante esos años (...). Hay otras revistas en cambio que se nos imponen como objeto de estudio en tanto las evaluamos en términos de intensidad” (36).²¹ Son muchas las fuerzas que gravitan en la *intensidad* de *Literal*: agujero negro en cuyas páginas la literatura confirma sus esencia más euridiceana; laberinto en el que también se extravían las más sofisticadas nociones de la lectura, la teoría, el psicoanálisis y la tradición. El carácter resbaloso de su materia, su cualidad de animal intratable y movedizo, esa capacidad para estar siempre cambiando su lugar de posición, son algunos de los rasgos que todavía agigantan su misterio.

Las revistas críticas & las modernizaciones de la teoría.
 Muchas pueden ser las genealogías de *Literal* en el marco de la

biografía (Mansalva, 2008) y el libro de Ariel Idez *Literal, la vanguardia intrigante* (Prometeo, 2010), participan de los intentos del rescate de *Literal* más significativos de los últimos años. Los trabajos de Diego Peller (entre ellos “La flexión *Literal* y la discusión sobre el realismo”, *El interpretador*, 23. Disponible on-line: <http://www.elinterpretador.net/23DiegoPeller-LaFlexionLiteralLaDiscusionSobreElRealismo.html> [última consulta: 17/11/2010]) y de Maximiliano Crespi (*La conspiración de las formas. Apuntes sobre el jeroglífico literario*, La Plata, UNIPE, 2011), dosifican la intensidad del rescate que la presente edición y la investigación y las entrevistas que lo acompañan vienen a complementar. Las entrevistas con muchos de los integrantes de la revistas o allegados al grupo pueden consultarse en el “dossier on-line” de la Biblioteca Nacional. La investigación que se señala refiere a las tesis de maestría y de doctorado presentadas por Juan Mendoza, respectivamente, en el Centro de Ciencias Humanas y Sociales del CSIC (con co-dirección de Óscar Cornago Bernal, Madrid, 2008) y en el doctorado de la Universidad de Buenos Aires (bajo la dirección de Daniel Link, 2010).

21. Capdevilla, Analía y Giordano, Alberto (1994) [1992]. “Al pie de la letra: *Literal*, una revista de vanguardia”. *Revista de Letras* 3: 36-41.

historia de las revistas literarias argentinas.²² Una de esas líneas quizá sea la que tira de los hilos del “invencionismo”, tal como conceptualizan Laffleur, Provenzano y Alonso (1968) a un grupo de revistas que hacen converger el interés literario con el de las artes y entre las que se encuentra *Arturo. Revista de artes abstractas* (1944), *Arte Madí. Órgano del movimiento madimensor* (1947-1952), *Contemporánea, la revolución en el arte* (1948-1950; 1956-57). Otra de esas líneas genealógicas podría componerse con los hilos de «la recepción vanguardista»: revistas como *Qué. Revista de interrogantes* (1928-1930), *Ciclo. Arte, literatura y pensamiento modernos* (1948-1949), *A partir de Cero* (1952-1956) y *Letra y Línea. Revista de cultura contemporánea* (1953-1954).²³ A estas corrientes que mixturán la publicación de fragmentos literarios con un pensamiento sobre corrientes estéticas y problemas de producción²⁴ podrían agregarse las líneas de tiro que se postulan

22. Para una historia de publicaciones de conjunto y revistas se recomienda Terán, Oscar (1993) [1991]. *Nuestros años 60. La formación de la nueva izquierda intelectual argentina (1956-1966)*, Buenos Aires, El cielo por asalto. En relación con las revistas contemporáneas a la publicación de *Literal*, entre las que se puede contar a la revista *Los Libros, Punto de vista*, etc., se recomienda De Diego, José Luis (2002). “Arlt y los setenta”, *Boletín 9, Centro de estudios de Teoría y Crítica Literaria*: 134-152. En relación con la historia de las revistas literarias argentinas en general se recomienda Laffleur, Héctor; Provenzano, Sergio y Alonso, Fernando (1968) [1962]. *Las revistas literarias argentinas. 1893-1967*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina. Asimismo, para un enfoque más específico: Rocca, Pablo (ed.) (2009). *Revistas culturales del Río de la Plata. Campo literario: debates, documentos, índices (1942-1964)*, CSIC-UDELAR. En relación con el contexto latinoamericano se sugiere Sosnowski, Saúl (ed.) (1999). *La cultura de un siglo. América latina en sus revistas*, Buenos Aires, Alianza, 1999.

23. Respecto de los diferentes proyectos de revistas emprendidos por Aldo Pellegrini véase Espejo, Miguel (2009). “Los meandros surrealistas”. Jitrik, Noé (dir.), Celina Manzoni (dir. del volumen). *Historia Crítica de la Literatura Argentina, V. 7, Rupturas*, Buenos Aires, Emecé, 13-47.

24. Aunque ya más reconocida, sin dudas dentro de la línea de «la recepción vanguardista» del siglo XX debe considerarse la “disputa” entre *Florida* y *Boedo*. Por fuera de esta

a partir de “la disidencia política”: revistas como *Contra* (1933) –antagonista declarada de *Sur*– o *La rosa blindada* (1964-1966). Otro trazo acaso también podría componerse con revistas como *Capricornio* (1953-1954; 1965), *El Grillo de papel* (1957-1960) y *El escarabajo de oro* (1961-1968).

Pero *Literal*, si pretendemos entender las posibilidades y los límites que la configuran como una revista que desborda la *excentricidad* de las vanguardias –la subversión de determinados valores institucionalizados pero la maquinación de otros–, presenta la singularidad de volverse una revista de literatura después de los insuficientes esfuerzos por constituir una crítica vernácula (tal como los proyectos de la crítica se desvanecen por la irrupción de lo político en *Contorno* y *Los Libros*) y de, asimismo, volverse una publicación de “crítica” después de una tradición consagratoria de escritores mediante dispositivos de operación tales como los inaugurados en el siglo XX por revistas como *Nosotros* (1907-1934). Esta superposición desproporcionada de la *teoría* con la *práctica* de la literatura –la particularidad del monstruo es la de ser un único en su especie– es precisamente lo que identifica Jorge Panesi en el proyecto *Literal*:

La década del setenta ve el intento de incorporar al terreno de la producción literaria rasgos que pertenecen a la teoría. Si se recuerda cómo el futurismo ruso y el formalismo interactúan formando *una dupla productiva*, indisoluble, se entenderá mejor la postura de un grupo de narradores (Ricardo Piglia, Luis Gusmán, Germán L. García, Osvaldo Lamborghini) que alternan sus lugares como críticos y como fabricantes de ficción.²⁵

cartografía, otra revista de la recepción vanguardista fue *Los raros. Revista de orientación futurista* (un solo número, 1° de enero de 1920), lanzada por Bartolomé Galíndez y en cuyo nombre resonaba el libro de Rubén Darío (*Los raros*, 1896).

25. Panesi, Jorge (2000). “La crítica argentina y el discurso de la dependencia”, *Críticas*, Buenos Aires, Norma, 35.

Pero no hay en los setenta argentinos una articulación entre dos grupos escindidos como en el caso soviético: uno teórico y otro literario. En todo caso, según los perfiles de cada uno de sus integrantes, *Literal* habilita simultáneamente ambas vías dentro de sus páginas. Muchas son las denominaciones que se han utilizado para referir a esta encrucijada o “cricción”: “*crítica y ficción*” (Ricardo Piglia),²⁶ “escritura textual” (Philippe Sollers),²⁷ “*ficción crítica*” (Nicolás Rosa),²⁸ “*crítica lírica*”, “*literatura crítica*” o “*práctica cruzada*” (Héctor Libertella),²⁹ “*ficción calculada*” (Luis Gusmán),³⁰ “*metalenguaje apasionado*” o “*ficción conceptista*” (Oscar Steimberg)³¹ o “*intriga*” (Osvaldo Lamborghini).³² Pero no será esta “cricción” la única emulsión que sus páginas llevarán a cabo. *Literal*, arquitectura monstruosa digna de la más ambiciosa de las teratologías, está también habitada por “psituras” (emulsiones particulares que sus textos realizan entre *psicoanálisis* y *literatura*) y “polituras” (esas emulsiones que resultan de las encrucijadas de la *literatura* con lo *político*): la literatura como una metáfora *à la lettre* de la historia.

La “macedonización” de Gombrowicz –pero también de Ricardo Zelarayán–, la reedición *lumpen* y profana de la vanguardia martinfierrista –pero también el señalamiento de una

26. Piglia, Ricardo (2006) [1986]. *Crítica y ficción*, Barcelona, Anagrama.

27. Sollers, Philippe (1971) [1968]. “Escritura y revolución”, *Teoría de Conjunto*, Barcelona, Seix Barral, 81-95. Traducción de Salvator Oliva, Narcís Coomadira y Dolors Oller.

28. Rosa, Nicolás (2003). *La letra argentina*, Buenos Aires, Santiago Arcos.

29. Libertella, Héctor (1993). *Las sagradas escrituras*, Buenos Aires, Sudamericana.

30. Gusmán, Luis (1998). *La ficción calculada*, Buenos Aires, Norma.

31. Steimberg, Oscar (1977). “Un Borges antiguo”, *Literal*, 4/5: 83-85.

32. Lamborghini, Osvaldo (1973). “La intriga”, *Literal*, 1: 119-122.

tradición anti-realista—, acaso sean sólo algunos de los grandes legados de *Literal*. En el centro de las post-vanguardias criollas de los 60 y 70, quintaesencia del decadentismo que se desmarcará del *boom latinoamericano*, revulsiva apertura de compuertas en las represas de energía de la literatura, uno de sus aportes más radicales impone por entonces el “desborde del canon” que gravitará en todo el *fin de siècle* argentino y se precipitará incluso sobre el clima novosecular. Todavía hoy banco de pruebas clandestino en el que se calibran las nuevas escrituras, puerta de ingreso alternativa a la tradición literaria, verdadera línea de fuga para las esquematizaciones binarias y las oposiciones irreductibles, matriz de una nueva forma de narrar la historia sin referentes. Con una fascinación semejante a la que los códigos labrados en metales preciosos despiertan entre los medievalistas, un extraño sobresalto contemporáneo se apodera de una minúscula revista de los 70 y la lanza como un resorte al porvenir del siglo XXI. Maquinada desde las aulas laicas de la Avenida Corrientes, durante años *Literal* se desplazó como un *keyword*, *abracadabrant*, *runrún* con *point d'orgue*, confesión de nobleza pagana en los extraños rituales de la lectura, verdadero *toc toc* entre los parroquianos de *La librería argentina*. Probablemente la presente edición imponga la necesidad de templar nuevas llaves y contraseñas, nuevos protocolos de lectura que se atrevan a burlar los mezquinos archivos que por *jamelga* la contemporaneidad le reserva a las perlas que estima herrumbradas. Una perla indómita resplandeció en tiempos más oscuros que el nuestro. Hacía tiempo que los acerados bisbiseos del futuro venían calibrando su brillo.

Juan Mendoza

Pensar *Literal* [8 escenas]

1. Pensar *Literal* como una colección de nombres: Germán García, Luis Gusmán, Osvaldo Lamborghini en idea, dirección y *provocación*. Pensar también en los títulos de sus obras, que anteceden la salida de la revista: *Nanina* (García) *El fiord* (Lamborghini) *El frasquito* (Gusmán). Pensar en los nombres de conspicuos colaboradores: Héctor Libertella, Cristina Forero, Oscar Steimberg, Josefina Ludmer, Lorenzo Quinteros, Jorge Quiroga, Oscar del Barco. Pensar en los nombres de los autores reseñados o mencionados por la revista: Ricardo Zelarayán, Miguel Briante pensar incluso en los nombres propios de la revista, que no trascendieron más allá de sus páginas: Horacio Romeu, Marcelo Guerra, Ricardo Ortolá. En el trazado de estos nombres, de su trayectoria y de la trayectoria de sus obras en el campo cultural se dibuja la *constelación Literal*.

2. Pensar *Literal* como una máquina de lectura. Un máquina dotada con el *lente oblicuo* de la teoría psicoanalítica lacaniana, recién importada al país por Oscar Masotta, que los literalistas utilizarán contra sus enemigos predilectos: el realismo y el populismo. Pensar al psicoanálisis en *Literal* menos como una receta para producir textos que como una herramienta para leerlos desde otro lugar y hacer visibles esos textos en tanto corpus, escuela, movimiento y, sobre todo, grupo (como colectivo y también, en su acepción lunfarda, como engaño).

3. Pensar “La intriga” como palabra clave, estrategia y contraseña que propone *Literal* desde sus páginas. Intriga en tanto misterio pero también en tanto conspiración, aunque no una conspiración animada por la voluntad de poder sino: “un

movimiento cuyos términos oscilarían entre intrigar, conspirar / no dar el golpe” (N° 1: 119). El texto conspirará para contaminar y hacer fallar la supuesta transparencia del lenguaje subordinada a “la prepotencia del referente” (N° 1: 7). En *Literal* no se tratará de *escribir para* (la revolución, la lucha del proletariado, asumir el compromiso) sino de *escribir por* (escribir) asumiendo el goce (sí, onanista) de la letra. Actualización tardía pero imprescindible en literatura del fracaso del lenguaje en tanto espejo del mundo asumido desde la primera oración que articula la revista: “*La literatura es posible porque la realidad es imposible*” (N° 1: 5 subrayado en el original).

4. Pensar esa *intriga Literal* operando hasta trastocar la función misma del género discursivo: “Montada como intriga literal, el juego donde el texto teórico podrá ser portador de la ficción y la reflexión semiótica tejerá la trama del poema” (N° 1: 121). Programa que migra de las páginas de la revista a la obra de autores clave de los años ochenta como Ricardo Piglia, Héctor Libertella o César Aira.

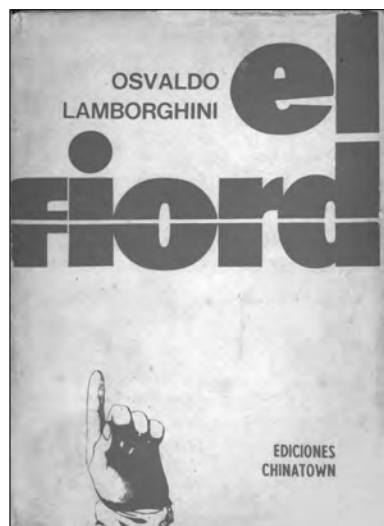
5. Pensar a *Literal* embarcada en una batalla contra la literatura política en procura de trocarla por una política de la literatura. Identificar de ese modo sus ataques, chicanas y diatribas contra el realismo y el populismo, no bajo una premisa de *l'art pour l'art* sino haciendo jugar esos ataques en los términos de una eficacia política ¿Cómo combatir a la clase dominante haciendo uso de su poética más afín: el realismo propio de la novela del siglo XIX? ¿Cómo arrogarse el derecho a hablar en nombre de otro llámese pueblo o proletarios sin ejercer una violencia propia de toda representación de una clase por otra? *Literal* formulará preguntas insoslayables que, sin embargo, parecían interdictas en la superficie discursiva de la época hasta que emergieron en sus páginas.

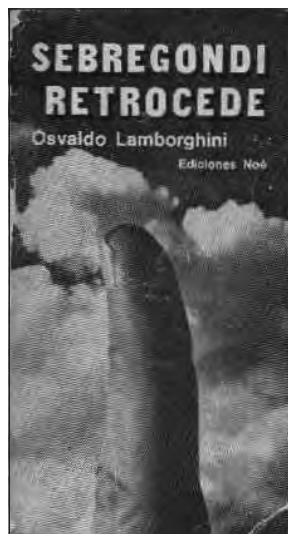
6. Pensar *Literal* como una revista de vanguardia, sí, pero atendiendo a Agamben, no *dirigida hacia el futuro* sino *como un esfuerzo extremo por recuperar una relación con el pasado*. En Argentina ese pasado lleva el nombre de otra revista: *Martín Fierro*, de la que *Literal* tomará nombres y mimará procedimientos y gestos en procura de una “restauración martinfierrista” que desmonte la “opción por el compromiso” instaurada por *Contorno*.

7. Pensar en los autores que recupera *Literal* para elaborar su propio canon y conformar *una nueva casta del saber y de la lengua: Macedonio Fernández, Borges, Girondo* (N° 2/3: 61). Especialmente en Macedonio, contraseña de los martinfierristas, pero leído transversalmente después de la irrupción, tan fortuita como crucial, de Witold Gombrowicz en la literatura argentina. Si Lacan leerá a “Kant con Sade” para postular la bipolaridad de la ley moral, los literalistas leerán a “Macedonio con Gombrowicz” para producir una diferencia en la repetición.

8. Pensar la apuesta de *Literal* en el paño aterciopelado del campo literario. No acumular capital tal como lo prescribe ese campo en sus bazas más valiosas: novela realista, mimos a la cultura popular, compromiso con las causas justas, sino cambiar el valor de las fichas, devaluar las monedas del realismo, la novela, el populismo y revaluar las de la poesía, el goce de la palabra, la experimentación. Pensar con insistencia en los efectos de recepción de esta intervención crucial. “Porque no sabe qué sería la literatura si no fuese lo que actualmente es, aparece *Literal*”, proclamaban los literalistas en su afiche-presentación. Todavía seguimos sin saber qué es la literatura argentina, pero sería algo muy distinto de lo que actualmente es si *Literal* no hubiese existido.













La presente edición

Literal 1 (1973), *Literal* 2/3 (1975), *Literal* 4/5 (1977). Un culto al “fragmento” y la vocación por constituir “obras inorgánicas” constituyen los cinco números repartidos en los únicos tres volúmenes que se conocieron de *Literal*. La decisión de no firmar buena parte de sus ensayos y de reservar el uso del nombre propio sólo para los textos literarios es susceptible de disparar muchas especulaciones sobre la propiedad privada del lenguaje. Acaso esto también formó parte de aquella “intriga” que *Literal* instaló con su aparición. Por diferentes razones se ha entendido que no debía ser este el lugar de dilucidación de las autorías de los ensayos que se postulaban como anónimos en la revista. Si se comprende, aunque esos anonimatos ya no persisten del mismo modo, son sin embargo “una marca”. En cuanto a lo demás, Germán García, Luis Gusmán y Osvaldo Lamborghini comparten el “Comité de redacción” con Lorenzo Quinteros en el primer número y con Jorge Quiroga en los números 2/3. En *Literal* 4/5 el “Comité de redacción” es sustituido por un “Director” (labor que desempeña Germán García) y de los demás integrantes sólo permanece Luis Gusmán. En el dinámico número de sus colaboradores puede contarse a Josefina Ludmer, Oscar Steimberg, Héctor Libertella, María Moreno (que aparece con su nombre: Cristina Forero), Eugenio Trías, Susana Constante, Oscar del Barco, Edgardo Russo, Oscar Masotta, Pablo Torre, Julio Ludueña, Ricardo Ortolás, Horacio Romeu, Marcelo Guerra, Eduardo Miños, Luis Thonis, Alberto Cardín, Aníbal E. Goldchluk, Antonio Oviedo, José Antonio Palmeiro. Alberto Alba, responsable de Ediciones Noé, es quien lleva adelante la publicación de los números 1 y 2/3. En 1977 Horacio García, quien por entonces iniciaba

su carrera de editor, asume la publicación del último volumen. Jorge Quiroga –quien generosamente cedió los volúmenes de *Literal* que esta reproducción actualiza– se destaca entre los grandes subsidiarios que hacen posible la presente edición. En <http://www.bn.gov.ar> puede consultarse el *dossier on-line* que acompaña a estas páginas.

Literal

LITERAL N° 1: UNA INTRIGA

1. **Porque** la literatura es una práctica que se transforma en el acto mismo de enunciarse, no puede ser definida en sí misma. Trabajando con códigos y contextos, evocando y ocultando sus referencias, todo texto niega un trabajo ya hecho, lo conserva para superarlo.

2. **Porque** no basta escribir para saber qué significan las palabras, el texto se define en una ambigüedad que es condición de su legibilidad: si todo estuviese dicho en la superficie de cada palabra, no habría nada que leer en la relación que hay entre ellas.

3. **Porque** la literatura se hace con las palabras de una historia, de una lengua determinada, borra a su autor y se abre a una pluralidad indefinida. Cuando la literatura se realiza, ya no es de nadie: pertenece a todos y a la tradición.

4. **Porque** no hay propiedad privada del lenguaje, es literatura aquello que un pueblo quiere gozar y producir como literatura. La insistencia de ciertos juegos de palabras es literatura, como lo comprende cualquiera que sepa escuchar un chiste.

5. **Porque** la literatura que consagra un mercado está marcada por una doble censura —formal y temática—, nadie puede saber de qué se trata sin atender aquello que ni siquiera llega al mercado porque no resulta digno de ser impreso.

6. **Porque** todo el mundo puede jugar con las palabras, porque los géneros y las formas cambian, cualquiera puede captar en el lenguaje algo del orden de la literatura.

7. **Porque** la literatura argentina debe romper con la Literatura para ser argentina, es necesario romper nuestras creencias, superando la locura segregacionista de la Institución Literaria.

8. **Porque** no sabe qué sería la literatura si no fuese lo que actualmente es, aparece LITERAL. Contra los límites de la "literatura", por una palabra que se enuncia en su práctica, sin alucinar la vida.

LITERAL

1

TODA POLITICA DE LA FELICIDAD INSTAURA LA ALIENACION QUE INTENTA SUPERAR. TODA PROPUESTA DE UN OBJETO PARA LA CARENCIA NO HACE MAS QUE SUBRAYAR LO INADECUADO DE LA RESPUESTA A LA PREGUNTA QUE SE INTENTA APLASTAR. NO SE TRATA DEL HOMBRE, ESE ESPANTAPAJAROS CREADO POR EL LIBERALISMO HUMANISTA DEL SIGLO PASADO: LO QUE SE DISCUTE SON SUS INTERCAMBIOS.

Ediciones Noé

Libros para sobrevivir el diluvio y compartir en el arca

Narradores

Luis Gusman: El frasquito (3ª edición)
Oswaldo Lamborghini: Sebregondi retrocede
César Guillermo Sarmiento: Telémaco

Poesía

Fernando H. Caamaño: Imágenes fijas
Tamara Kamenszain: De este lado del Mediterráneo

Ensayo

Michel Tort: El psicoanálisis en el materialismo histórico
Freud/Hoffmann: Lo siniestro / El hombre de la arena

Teatro

Augusto Boal: El acuerdo internacional del Tío Patilludo / Revolución en América del Sur Torquemada



Ediciones Noé

Próximos títulos: El Edipo Africano, Freud y la escena de la escritura, Cortázar: una búsqueda mítica.

LITERAL 1

noviembre de 1973

Comité de Redacción:

Germán Leopoldo García, Luis Gusman,
Oswaldo Lamborghini, Lorenzo Quinteros.

Diagramación:

Carlos Boccardo.

Editor responsable:

Alberto Alba.

Registro de propiedad intelectual en trámite.

EN ESTE NUMERO:

Germán Leopoldo García.

Luis Gusman.

Oswaldo Lamborghini.

Josefina Ludmer.

Julio Ludueña.

Ricardo Ortolás.

Lorenzo Quinteros.

Jorge Quiroga.

Horacio Romeu.

Oscar Steimberg.

SUMARIO

1	No matar la palabra. No dejarse matar por ella	5
2	Por Macedonio Fernández	15
3	Acto único, Cuadro único	29
4	Documento Literal. El matrimonio entre la utopía y el poder	35
5	El resto del texto	47
6	Redadas	53
7	Tramar de las palabras	55
8	La civilización está haciendo masa y no deja oír	61
9	Sañado el 15 de marzo	67
10	La partida de póker	69
	Lorenzo Quinteros ..	
	Aparecer	
	Luis Gusman	83
	Nueve	
	Horacio Romeu	89
	En un declive...	
	Jorge Quiroga	95
	Hay que cuidar...	
	Osvaldo Lamborghini	97
	Cuerpo sin armazón	
	Oscar Steimberg ...	105
	Intento posible	
	Ricardo Ortolás	111
11	La intriga	119

1

**No matar
la palabra,
no dejarse
matar por ella**

La literatura es posible porque la realidad es imposible. La información en un texto es un beneficio secundario que no justifica la existencia de una escritura literaria. A diferencia de una “noticia”, la verdad de un texto no puede someterse a una prueba de realidad. El juicio de la historia no significa nada porque la literatura es una de las formas en que la historia se ejecuta: el deseo que la literatura habla no es apto para los placeres —por dolorosos que sean— que la historia propone.

Hablando de cualquier cosa decimos *la* realidad, porque cuando hablamos *sobre* la realidad decimos otra cosa. No hay nada más determinante y vacío que la forma que nos atrae en un objeto erótico; toda represión formal muestra que esta atracción misteriosa resulta bastante insopor- table. "Masturbación (intelectual)", se dice —como si alguien pudiese masturbarse por lo que tiene la realidad, en vez de ha- cerlo por lo que en realidad le falta.

Todo es cuestión de lenguaje o el len- guaje está fuera de cuestión y la literatura es imposible. Pero de hecho la literatura insiste en el lenguaje, en la *mediación* que la palabra instituye, afirmando la imposibilidad de lo real. Hay lenguajes sin lite- ratura, pero no hay literatura fuera del lenguaje que, como se sabe, puede ser usa- do para persuadir - instruir - implorar - ornamentar - disimular - ordenar - ocul- tar - mostrar - . . . y para hacer literatura.

La literatura se vale de todas las funci- ones del lenguaje sin subordinarse a nin- guna de ellas, por el hecho de subordinar- las a la voluntad vacía de producir el texto.

Cuando el lenguaje enseña *sobre* la rea- lidad, la constituye: el continuo real es or- ganizado por la discontinuidad del código. Todo realismo mata la palabra subordi- nando el código al referente, pontificando sobre la supremacía de lo real, moralizan- do sobre la banalidad del deseo.

El sufrimiento realista se hace condi- ción de la palabra que denuncia (¿a quién,

frente a qué juez, según qué ley? la injusticia que paradójicamente reproduce en la represión que instaure sobre el lenguaje mismo, convirtiendo en mala a cualquier palabra que se sostenga por su peso. El realismo es injusto porque el lenguaje, como la realidad social, no es natural. Para cuestionar la realidad *en un texto* hay que empezar por eliminar la pre-potencia del referente, condición indispensable para que la potencia de la palabra se despliegue.

La noticia es una cama donde cualquiera puede acostarse sin que se le mueva el piso. Se entiende que alguien sea periodista porque hay diarios que pagan la función, hay ruinas cotidianas y reuniones de ministros. No se entiende que alguien escriba unas palabras no demandadas por nadie, cuyo valor es siempre dudoso a priori aunque pueda exaltarse a posteriori. Por eso todo escritor es materia dispuesta para cualquier *misión* que dé un sentido social a esa práctica compulsiva, siempre cercana a los fantasmas de la masturbación; según el tópico que asegura una relación íntima entre este placer solitario y el goce de escribir. El periodista que cambia un sueldo por palabras que remiten a una realidad reconocida por otros, pareciera no haberse masturbado nunca.

Ha nacido, más que comprometido, casado con la realidad que le asegura el sueldo en el vaivén de sus sobresaltos. Todo el mundo está seguro de que la información cumple una función social, hecho que el poder no deja de explotar. Porque infor-

mar es una función social y no privada, el poder entiende que es un deber controlar la información, determinar qué trenes chocan y qué *sentido* tiene tal o cual rebelión.

Con la literatura las cosas se complican. No basta estar primero con las últimas noticias, hay que superar la tautología que determina que sólo aquellos que hacen de la denuncia un hecho estético afirmen luego que la estética es una forma de denuncia.

Ninguno, por el hecho de escribir, sabe todo lo que está diciendo, aunque en parte no deje de entenderlo. Partes discontinuas que flotan entre el texto y el lector, como antes entre el texto que se escribió y quien intentó escribirlo de algún modo. Es inútil que se apele al drama de la necesidad. El lenguaje y la necesidad se excluyen porque la palabra pan nunca dará de comer aunque una manifestación gritando ¡pan! gane posiciones en la mesa de las negociaciones salariales. Una palabra lleva a la otra —como en las discusiones de borrachos— cuando todas juntas llevan a un juego de manos el inscriptor ya está en otro lugar y sólo queda lo inscripto.

A los lectores también les pasan ciertas cosas. Un hermanito llega en el momento culminante de la novela (nos dice Gombrowicz), una mosca zumba justo cuando el lector llegaba al *nudo* del texto: el efecto se ha perdido. La operación de leer vuelve a empezar en otro, mientras algún otro

intenta la aventura de un texto resistente a moscas y hermanitos. Inútil. La literatura inscripta no puede imponer su lectura. Además las palabras siempre tienen más de un sentido... y el contexto influye... el tiempo pasa. El inscriptor atiende el sentido que flota —como la mosca— sabiendo que no podrá cazarlo en el aire, como podrá hacer con la mosca si se ejercitase un poco. Incluso, suponiendo que las palabras fuesen moscas, sería muy difícil amaestrarlas de manera que siempre volasen en un sentido prefijado. Y aún suponiendo que ésto fuese posible puede ocurrir que el lector interprete mal el vuelo de nuestras moscas, que tenga cierto miedo al contagio y escape de ellas, que las moscas le recuerden alguna tía siempre rodeada de moscas.

Los argentinos estamos acostumbrados, hemos leído a nuestros escritores con verdadera pasión, hemos llegado a buscar en ellos los signos distintivos de la argentinidad. Nada. Sus moscas no daban señales de vida o se ponían a volar de manera extraña, ortopédica. Cada uno de ellos era un doble de algún otro.

Hemos visto a esos dobles reflexionar —doblemente— sobre el problema de sus dobles. Una doble problemática de dobles, revoloteos doblegados por la duplicidad y la afasia, por las paráfrasis y la anomia. También hemos encontrado algunos textos excepcionales que todavía saben ser verdaderos matamoscas.

Una cierta distancia de la letra siempre será recomendable. Una distancia que permita desplegar los juegos de la palabra y haga comprender que la *ironía* sólo puede ser confundida con el *cinismo* por quienes son llevados por la fuerza (de la culpa) a sostener sus concepciones. La ironía destruye el sentido unívoco de la palabra, destruye el sentido común que asigna identidades fijas y bien delimitadas a todas las multiplicidades que reprime. La partitura del signo no puede reducirse al dos por cuatro del lenguaje común, aunque más no sea porque ya todo el mundo sabe divertirse con un juego de palabra. En las palabras aparecen el empuje de una necesidad y/o deseo: se puede pedir una pizca o una prueba de amor.

Se escribe para que las palabras no sean llevadas por el viento. Biografías, cartas, comentarios de escritores en todos los tiempos, muestran un deseo de reconocimiento, una llamada dirigida a un objeto que se dibuja en un imposible que está más allá de lo real. El que escribe supone digno de memoria su mensaje, el que habla cuenta con el hecho innegable de que las palabras se las lleva el viento. La paradoja de los escritores más subversivos —piense en Sade— es que la subversión escrita se inscribe en un sistema que se repetirá.

Lenguaje que se asfixia en redundancia, redundancia que se destruye: la encrucijada de la estilística muestra que esa sorpresa que define al estilo, no dice quién

resulta sorprendido. El escritor está sorprendido —sujetado— por la pasión del lenguaje aunque su escritura no llegue nunca a sorprender a nadie.

Para saber por qué la literatura insiste en un medio tan inhóspito debemos distinguir dos series:

1. La novela familiar que engancha al sujeto en la actividad de escribir mediante la persistencia de ciertas escenas y fantasías.
2. La posibilidad cultural creada por la existencia de un espacio organizado según un sistema flotante que llamamos Literatura.

En el *cruce* de estos dos ejes se escribe desplazando cada serie según los momentos históricos en que esta actividad se desarrolla.

La paradoja del sentido de esta actividad consiste en que no está nunca donde se lo busca, ni se encuentra el lugar donde podría estar. Hay un lugar vacío y hay el desplazamiento constante de una pieza: las teorías sobre la literatura son racionalizaciones de la insistencia de este juego de textos que se desplazan en el tiempo, que se superponen, se complementan o se anulan entre sí. En el cruce de un espacio reglado y un sujeto deseante que se somete a las leyes (literarias) para trasgredirlas mejor, hay un constante desplazamiento que instituye reglas de juego para superar una *entropía* que siempre amenaza con instalarse en la página que

se escribe, que ya puede estar en ella en el momento que ha creído superarla. Entre esa página en blanco, ese vacío que me atrae y el texto que escribo, hay la esperanza de la construcción de un objeto imposible y la amenaza de que la empresa naufrague en lo irrisorio, en la banalidad de una pura ilusión narcisista.

En los orígenes, mediante el ingenio de Aristóteles, una teoría de la catarsis hacía verosímil la tragedia. El espacio social de la tragedia se doblaba en un espacio conceptual: se buscaba la purificación, se comprendían las pasiones.

Como las pasiones no estaban en ninguna parte había que escucharlas en el lenguaje. También Dios salía de vez en cuando a pasearse en las palabras y hasta milagros y vírgenes y aparecidos se deslizaban por ellas.

El lenguaje hace presente lo ausente, todo valor implica una ausencia. Un pedazo de plástico transformado en la Virgen de Luján soporta toda la concepción cristiana del mundo. Si los presidentes usasen los bastones de mando para rasarse la oreja se podría hacer toda una campaña sobre la injusticia que significa que un objeto de tal valor sea usado para una función tan irrisoria. Pero no lo usan para nada, de ahí el valor indiscutible. La funcionalidad del lenguaje está en lo opuesto de su valor y la literatura quiere explicitar ese valor, no reiterar al vacío esa funcionalidad. Cuando la palabra se niega a la función instrumental es porque

se ha caído de la cadena de montaje de las ideologías reinantes, proponiéndose en ese lugar donde la sociedad no tiene nada que decir.

La literatura (en todas sus manifestaciones) es una variante infinita de esa ironía que explica de qué manera detrás de la postura de amos del lenguaje, aparece la sumisión a una palabra que siempre se anticipa.

El poder *hace uso* de la palabra con el fin de someter la supuesta libertad del otro: la literatura es una palabra para nada, en la que cualquiera puede reconocerse. El escritor puede adjudicarse cualquier misión, el lector lee lo que puede creyendo leer lo que *quiere*. No se trata del arte por el arte, sino del arte porque sí, como una afirmación que insiste en nuestra cultura, mediante la *energía* y el *tiempo* de algunos sujetos que no desean matar la palabra, ni dejarse matar por ella.

- PERON J. D.**
Discursos Filosóficos
- PERON J. D.**
La Hora de los Pueblos
- PERON J. D.**
La Tercera Posición
- PERON J. D.**
Latinoamérica: Ahora o Nunca
- PERON J. D.**
Del Poder al Exilio
- PERON J. D.**
La Nueva Argentina
- PERON J. D.**
Orientación Política
- PERON J. D.**
Habla: Conceptos Políticos
- PERON J. D.**
Habla: Conceptos Sociales
- PERON J. D.**
Habla: Conceptos Económicos
- PERON J. D.**
Habla: Conceptos Culturales
- PERON J. D.**
La Comunidad Organizada
- PERON Eva**
Porqué Soy Peronista

EDICIONES ARGENTINAS

CASILLA DE CORREO CENTRAL Nº 4967
BUENOS AIRES

Por Macedonio Fernández

Pero el desdén de Macedonio no es un orgullo, producto de una fatua contemplación astral: es el resultado de una subordinación completa a la imperante presencia de un problema más alto que la realidad de un problema, que hace vacilar la existencia misma del hombre, del ser.

Raúl Scalabrini Ortiz.

A mí me deberían dar un poco de dinero por lo que escribo; ahora escribo sabiendo mucho y sin ofuscación alguna. Por esto sería muy recomendable proveerme de algunos pocos dineros para tener con que aguantar o mitigar los fríos de este invierno que se suma a tantos inviernos.

Macedonio Fernández.

La escritura hace presente lo ausente. El texto, "ese hogar de la no existencia", preserva a Macedonio de la no existencia de su hogar, cuando la muerte de su mujer —Elena— vino a redoblar en lo real, la ausencia de ese objeto de amor profundamente perdido. Si todo encuentro con un objeto de amor es un retorno a la infancia, la muerte de ese objeto es una pérdida en que la nostalgia se transforma en espera —en esperanza— de una aniquilación.

El duelo, por patológico que sea y quizás en su misma patología, deja entrever la encrucijada: en tanto el sujeto está captado en el deseo del otro, la muerte de ese otro abre la herida cuya presencia obturaba en la unidad imaginaria del amor: "La pasión —escribe Macedonio— es un recíproco afán de ser uno el otro". Carente de esa mirada que envuelve, todo *abrigo* es poco para un desamparo que —por ser constitutivo— no es reductible a los datos de una biografía. La muerte *real* de Elena abre un abismo *imaginario*: la rareza del estilo de Macedonio muestra que es en otro lugar, en lo *simbólico*, donde debería intentarse una respuesta. Si el estilo es el hombre, la interrogación de un estilo nos conducirá hacia la *carencia* en que la errancia de todo ser se anuda.

"El cuerpo vivo —escribe Macedonio— es la prueba de que no todo lo material es exterior... (...) el cuerpo es un grupo de imágenes que compongo con mi sensibilidad... (...) solamente conocemos la muerte y el nacimiento de los cuerpos."

La muerte del amado “hiere” a quien creía tener su yo en la persona del otro y lo ve hundirse con el cuerpo que muere: alguien tiene que vivir *en su cuerpo*, para que la pasión no se disuelva en la nada.

El cuerpo libidinal debe ser puesto entre paréntesis, para que el cuerpo real sea el soporte de las imágenes libidinizadas del otro. Macedonio predicaba la superación del engaño de los sentidos: vemos *a través* del ojo, solo vemos *el* ojo cuando falla.

¿Toda la percepción de lo que llamamos real es —entonces— una regularidad *fallida* de los sentidos?

Una cierta materia —el cuerpo— separada de su entorno percibe a éste según un grado de organización que no tiene sentido, que simplemente es: el velo que el deseo substiende entre la materialidad del mundo y la percepción es imaginario. Cuando el dolor altera un miembro sabemos, de golpe, que todo el aparato perceptivo es una cierta organización —no hay *razón* para que sea así, *es* así— que en tanto funciona con regularidad se hace pasar por neutral.

Los “órganos”, como en el caso del señor Ga, pueden reducirse a un desmembramiento insustancial: algo en el cuerpo, algo que no es el cuerpo, habla. El cuerpo es la ilusión de una *unidad* que el dolor desbarata, que la muerte aniquila: “... los cuerpos son intermediarios, no poseedores de un psiquismo universal siempre existente...” ¿Intermediarios entre qué y qué? Entre yo y tú: “Y en un cuerpo pue-

den manifestarse y recibir estímulos dos psiques tan extrañas una a otra como las que se manifiestan mediante dos cuerpos.”

Pero ese cuerpo acecha con el dolor la posibilidad del re-encuentro entre quien ya no tiene cuerpo y quien —teniendo cuerpo— no tendría nada si perdiese al ausente.

“Yo soy ella”: esta fórmula abre el lenguaje, barre los significados cuando el significante de esa muerte habla. Yo (soy) ella: el ser no es posible sin ella. Macedonio *es* la relación con la ausencia de ella. ¿Por qué la muerte de su mujer lo ha capturado en la repetición de esa ausencia, a través de la presencia discontinua del lenguaje? La melancolía, la dulzura de Macedonio, sobrevienen sobre el desgarramiento de esta ausencia: el trabajo del duelo consistirá en la búsqueda de ese punto de equilibrio que permita continuar en el objeto ausente, sin dejarse arrastrar por él hasta la muerte, sin desprenderse de él hasta el vacío. Y el lenguaje es la *materialidad* posible para sostener a este ser que se anuda en la ausencia del otro. Allí se desarrolla el trabajo que no consiste en matar al muerto, sino en matar su muerte: “Yo todo lo voy diciendo para matar la muerte en ella”. El trabajo de matar la muerte de Elena que Macedonio realiza en su escritura, es la única vida posible para el ausente.

Si Macedonio callara, si dejara de matar la muerte en ella, el vacío se abriría frente a él, la nada del objeto y su propia nada se hundirían en ese horror que, co-

mo no lo entendemos, acostumbramos a llamar locura. Si se los dejase de nombrar, esos ojos que “solo son ojos para ser mirados”, se hundirían en la nada. Mirar/ser mirado. Mirar esos ojos que miraron, mirarse en esos ojos. Matar en ellos la muerte, matar la vida en mí. Pero matar la vida no es morir: es hacer vivir la muerte (del ausente) en ella. Para superar la alteridad absoluta entre vida y muerte, la palabra está obligada a ser *sobrenatural*. El ausente vive en la palabra, la vida va a morir en ella: “la novela es el hogar de la no existencia”. Allí la vida y la muerte *conviven* para quien todo lo va diciendo para matar la muerte (del ausente). *El museo de la novela de la eterna* es el eterno museo de un duelo que se abisma en lo infinito. El enigma de la palabra es, a la vez, el enigma de la vida y de la muerte.

Porque la Pasión es palabra apasionada, esa palabra necesita ser dicha, necesita la materialidad de un cuerpo que se preste a sus redes, que apueste su energía y su presencia para realizar el *punte* que captando la ausencia pueda matar la muerte. ¿Cómo abandonar el cuerpo sin ser la mudez de la muerte, sin disolverse en su nada? Disolver el yo en el otro muerto es una tarea posible, disolver el cuerpo en muerte, es la pura aniquilación del ausente que sólo vive en la palabra de quien está presente. Para que yo sea otro, es necesario desmontar las ilusiones del yo: tarea infinita y, por lo mismo, tarea que desconoce la diferencia entre la vida y la muerte. Este trabajo hace que Macedonio despliegue en

sus textos muchas figuras: paciencia, ironía, paradójica, rabia, confusión, angustia.

Macedonio se ausenta de la escritura, para que Elena se haga presente en ella. No quería "borrar el yo para ocultarlo a la muerte" —como sospecha Borges—, sino que borrándolo se comunicaba con *ella*.

¿Cómo y por qué alguien se encuentra capturado en este proyecto? No hay un *centro* que nos permita captar ese primer momento fundante de alguna causalidad: todo está ahí, en las palabras, remitiendo a cualquier lugar y a cualquier nada.

Podemos sugerir una conexión con esa quiebra del lenguaje en nuestra cultura: el lenguaje se nos hace visible —escribe Gusdorf— cuando la comunicación se hace imposible. La ilusión de una transparencia de las palabras se rompe cuando vamos más allá de la *instrumentalidad* cotidiana, donde el lenguaje aliena sus posibilidades en una comunicación irrisoria. El lenguaje —como el ojo— se nos hace visible cuando su instrumentalidad *falla*. Su materialidad se manifiesta, ya sea en el esplendor de un Góngora, ya sea en el vértigo de la palabra esquizofrénica. El lenguaje se ha transformado en objeto —objeto de pasión, dirá Borges—. Esta pasión del lenguaje como objeto de amor le permite a O. Mannoni ligar —aunque más no sea para diferenciar— la relación que tienen con el lenguaje los poetas, los esquizofrénicos, los lingüistas. El lenguaje deja de ser un instrumento para mostrar sus leyes como el juego vacío que soporta cualquier efecto de sentido.

Para Macedonio, la muerte de Elena desata el trabajo de un duelo que lo llevará —mediante el misterio de la presencia y de la ausencia— a esa *restitución* siempre amenazada, siempre recomenzada, que impulsa a la búsqueda de un discurso pleno. La muerte —de Elena— es el significativo que guía el despliegue de las palabras de quien vive capturado en la ley de un deseo para el que no hay goce, de un *sentido* que se hunde en lo imposible.

“No hay doble personalidad —escribe Macedonio— sino que un mismo cuerpo puede albergar a más de una persona.” Un poema de 1920 —año en que muere Elena— revierte su sentido sobre esta afirmación: “Que ese dolor es el dolor que quiero. Es ella/Y soy sólo ese dolor, soy Ella/Soy su ausencia, soy lo que está solo de Ella”.

Soy lo que está solo (de Ella), Soy lo que está (solo de ella). Soy lo que queda de ella, porque ella es sólo lo que vive en mí.

“Solo hay muerte para los que no aman”, porque el que dice “aman” encierra en su cuerpo a la pareja. La inmortalidad es una cadena de amores que transmite en la palabra del amante presente el sentido del amado ausente.

Un poema de 1912 nos sorprenderá por su valor *anticipatorio*: “Hay un morir si de unos ojos/se voltea la mirada de amor”. Los ojos que no miran son la muerte. “Esto es muerte: Olvido en ojos mirantes”. La mirada que se *niega*, la mirada que olvida, anticipa ese momento de la muerte cuan-

do los ojos amados “eran ojos sólo para ser vistos”. Detrás de la mujer amada otra figura se insinúa: la señora de las Tres Certezas, como llama Macedonio a su madre en un poema de 1929.

En la madre Macedonio cree comprender la misma *indiferencia* entre la vida y la muerte, puesto que para ella nunca hubo “Un descontento de que algo viva/De que algo muera”.

¿Qué relación hay entre los ojos de Elena que no *podían* mirar y los ojos de la madre que no miraban? Un texto poético de 1949 referido a la luna —“astro de luz inmemorial”— adquiere un valor de respuesta: “Todavía no poeta, no soy poeta, no hay poeta, pues de esto no se sabe. Hasta ahora, pues, sólo vivimos. Debí enseñárenos y debimos entenderlo antes que nuestro saber ignorado innato y luego nuestro acto nos hicieran gustar por primera vez el pecho materno. ¿Pero cómo, se dirá, ha de esperar el niño a conocer el sentido de la Luna para empezar a nutrirse, si entanto morirá? ¿Pero por qué, digo yo, ha de precisar nutrirse antes de entender el sentido de la Luna y ha de morir si deja lo uno por lo otro?”. Esta *caída* en un drama “*inmemorial*” entre la necesidad propia y el sentido (el deseo) de la madre no debe sernos indiferente.

Si en la relación con los hijos está implícita la relación que se tuvo con los padres, la siguiente declaración de Macedonio no puede sorprendernos: “Amar a la esposa, a los amigos, a los padres, es reciprocidad. Pero es fantasía amar a los hijos,

a los que nada debemos y que nos abrumarán de preocupación y trabajo aún en nuestra ancianidad”.

Sabiendo que Macedonio, después de la muerte de Elena, se despreocupó de sus hijos, podemos comprender que es su propia situación de hijo la que está en juego, frente a esa “Señora de las Tres Certezas: Ética, Mística, Práctica”. Esa Señora que, “sabiéndose eterna” nunca tuvo “un pensamiento para sí” y que sobrevivió en muchos años a Elena, estaba seguramente “preocupada” por el destino errante de su hijo ya anciano.

Volvamos a esa Luna que evoca el drama de un lactante que se debate entre saber qué significa el deseo de la madre y su propio deseo de nutrirse en ella antes de saberlo. Aquí también todo está jugado en la alternancia de la presencia y de la ausencia: “¿Para qué astro eres entonces visita de sus noches, pues no eres terrenal en tus ciertas ausencias, o es que los días piensas en ti sola como sólo en la tierra en las noches de tu plena Luz?”. Esta luz evoca aquella mirada, aquel olvido de ojos mirantes que es la muerte. Decir que ese astro es el padre sería escandaloso si no fuese Macedonio quien demanda una explicación de su ausencia, en los siguientes términos: “Dile a un poeta que no lo sabe todo, si está hecha tu ausencia con un pensar en ti, o quizá con un lucir a otro”. ¿Cómo saberlo y cómo ser poeta sin saberlo?: “Porque poeta es saberlo todo”. El amor alternante de la Luna (madre) puso a Macedonio “incurablemente en sospecha”. Pero “te ama-

mos tanto, astro de la luz segunda, tu dulce luz tanto amamos memorizando a la Tierra el Sol no presente en tu luzrecuerdo; yo al menos te amo tanto, que cuando vuelves ceso de creer en tu ausencia de ayer y de otros días. También como la Tierra, yo creo que solo por Imposible ayer no estabas... ¿es que velas por toda la Memoria en el mundo y amas más las Memorias, por más reales, que los Presentes?"

Pero esta pregunta no puede ser respondida, Macedonio se consuela diciendo que nuestros días son "para trabajar más y otra vez los misterios". Y la Luna, "único astro que mira", es el Misterio mismo, "el único mirar dulce que viene de lo alto".

Pero esa Luna de mirar dulce es caprichosa porque "complacida de su juego y nuestro asombro, nos encara con ligereza". Ella que se complace en lucir para otro, "recibe la luz del Sol y sin amor". En una nota al pie Macedonio llama a los lectores para que se sumen a una transformación de la astronomía para lograr "...una Astronomía no Pasiva, que no deje, en el Cielo, todo como esté". Se rebela contra esas "bultosas masas astrales" que se mueven sin significarnos nada. Lo humorístico de este reclamo no debe engañarnos: esas bultosas masas que se mueven en la noche significan algo que no puede aceptarse. El humor produce una inversión, pero la verdad aparece en la línea siguiente, cuando Macedonio recomienda una "Psiquiatría Constructiva que procure a cada uno el grado y tipo de locura que ayude a vivir ilusionado". Esas bultosas masas que se

mueven en la noche, mientras el niño desespera de la ausencia de su madre sin comprender su deseo ni el de ella, han roto una ilusión: *la Luna luce para otro*.

“La lucidez es una condena” ¿por qué no ha de serlo esa luz que la madre luce para el astro Sol, para el padre? ¿Por qué soportar esa mirada que se dirige a otro y esa mirada que ya no puede mirar? ¿“Cómo saberlo todo” (de Ella), sin ser Ella? En 1949 Macedonio es un anciano sumido en la reminiscencia de un pasado: en la figura de la Luna —más allá de su madre y de Elena— evoca el misterio mismo de la femineidad, de la diferencia.

Un miedo profundo a la muerte expresado en poemas de 1912, se transforma en una adoración de la misma después de la muerte de Elena. La única manera de aceptar el espanto de la muerte es convertirla en la mujer amada: “. . . la elegida —escribe Freud— no es la muerte espantable y temida, sino la más bella y codiciable de las mujeres”. *Elenabellamuerte*: La palabra “bella” es un velo tendido sobre la angustia de la ausencia, representada por la inversión. *Belarte*: el arte es el tejido de ese velo, tratando de producir el “bel”, la belleza imposible que superará la escisión entre presencia y ausencia, la alteridad irreductible entre la vida y la muerte. La muerte irrepresentable se representa en Elena, quien solo *vive* en el ensueño, en el cuerpo, en la palabra de Macedonio.

La superficie del texto es el espacio donde se libra un combate entre la presencia y la ausencia. Macedonio consideraba a

la escritura como una imperfecta transcripción del pensamiento, es decir, del ensueño. Pero dejar de escribir sería sumirse en la inquietante alucinación que amenaza con borrar toda posibilidad de *contacto* con un interlocutor real: "1928: Veía los contornos de una vaga vestidura femenina; y yo sabía quién era, la sentía conocida sin verla en verdad; sentía cordialidad, compañía de ella, que no me era enemiga su alma". Esto ocurría en la penumbra de una pieza, cuando ya sus compañeros de "promoción" universitaria lo habían dado por muerto: escribir, asistir a una reunión, hacer chistes, era una manera de no disolverse totalmente en la fascinación de esa figura que retornaba de la ausencia a la penumbra de una pieza. Fuera de la escritura no había *nada*, en el hogar de la no existencia, en el lenguaje, se podía restituir una relación de reconocimiento con los *otros*, a la vez que se creaba un espacio donde la presencia y la ausencia podían convivir. Luego, en lo *real*: "hacerme un viejito entontecido y cínico" para sobrevivir.

Cuando el miedo a la muerte se ha transformado en pasión de la misma, la vida es lo que falta para que la muerte sea plena, para que "las dos ausencias sean un reconocimiento".

Surge, inevitable, una pregunta ¿cómo es posible articular esta problemática en un estilo, en un proyecto "literario"? En vez de escribir *la* vida —dice Borges— escribía *el* vivir. Este ejemplo retorna, aunque hay muchos otros, cada vez

que Borges intenta explicitar la influencia que Macedonio tuvo sobre su propio estilo. En este ejemplo hay un cambio de *género*, la vida pasa de femenino a masculino. La diferencia entre vida y muerte, negada en las ideas, parece querer restituirse en el estilo. Se entiende que la muerte sea femenina, mientras que *el* vivir masculino pareciera remitirnos al padre. Para entrar en la realidad es necesario encontrarse con el padre, romper la relación fantástica con la madre.

Macedonio consideraba al realismo como una alucinación de vida, mientras que en el opuesto trataba de realizar en sus textos una alucinación de muerte. La parecía que en Zola había que respetar su adoración de lo real, es decir, el reconocimiento de una realidad reglada según unas leyes emanadas de la prohibición y la necesidad. Esta literatura metonímica, apoyada con fuerza en el contexto, le resultaba imposible: necesitaba *sustituir* la ausencia por alguna presencia, la presencia de su cuerpo por alguna ausencia que no fuese la muerte. Estaba condenado a la metáfora. Su escritura parece oscilar entre la brusca materialidad del padre —a la que sólo accede en el humor, en la ironía de sus “brindis”, “en la oratoria del hombre confuso”— y la fantástica inmaterialidad de la madre (de ese misterio de la ausencia femenina) de la que no puede escapar.

El realismo es una religión del padre, los textos de Macedonio apuntan por inversión a una religión de la madre. Mace-

donio no pudo sostenerse en su lugar junto a la Ley: juez en Misiones, no pudo cumplir su misión.

El lector puede poner sus conclusiones, teniendo en cuenta que la imposibilidad de concluir caracteriza al discurso. Nosotros no tenemos ninguna.

3

Acto único cuadro único

(Un cotorrito blanco como la nieve. Al fondo una ventana abierta con mucho sol; en la ventana, una jaula dorada, con un canario; puertas a derecha e izquierda, con cortinas de tartán de colores. En escena: mesa de comedor de pino; aparador, sillas, etc. Son las once de la mañana.)

PERSONAJES: Catalina, Carmona, Aurora, El Viudo, Venancio, Cigorraga.

—ESCENA 1—

Encarar el problema de lo teatral y ya no del teatro, supone ubicarlo en el lugar

de lo dimensional, un espacio predispuesto a hospedar a un cierto número de términos y/o conceptos, un ejército protector y protegido a su vez (por lo menos hoy) por otro concepto no menos virtual: la escena. Esta no presenta un problema de definición, sino más bien un juego-determinado-de-determinaciones. Sería un lugar asignable por quien o quienes en ese momento (el de la risible definición) no la ocupan.

La relación-oposición indispensable para que lo dimensional se legitime, institucionalice, es el lugar de las acciones reconocidas, pero, ¿puede haber mayor inmovilidad que cuando una palabra lanzada al azar es el nudo de otra escena? En ese momento, a cualquier institución se le mueven las tablas.

Entre apariencia y realidad se fabrican los discursos. De esos conceptos, de su legitimidad y de la idea de un tablado, aparece el interrogante. En el momento en que el signo (?) deja de morir de frío esperando en la terraza y entra en escena, la sombra ocupa el otro lugar, se autombra antagonista; pero acaso ella, ¿no fue señora de la escena? Entonces... el puesto del actor es absolutamente simbólico, payasesco: y entre dos payasos que pelean por quién es el más fuerte está el teatro.

La escena de la escena: un gesto corrige otro, pero el sentimiento de imperfección es una plaga. Un espectador viendo un naufragio puede corregir que contempló la salvación de alguien.

El signo y la sombra, el viudo y el recuerdo de la muerta en "El debut de la piba", de R. Cayol, se resumen en un aparente más real. Se quiebra una ficción para darle paso a otra:

Aurora (saliendo de un cajón de muertos) — Buenos días...

Viudo (la cruel realidad se le aparece) — La inquilina de la sala...

Las palabras se volvieron objetos: el viudo se queda con la prueba en sus manos y no sabe qué hacer: desde la muerte le dieron el pañuelo planchao de todas las mañanas, los pastelitos de los domingos, el mate a la vuelta del trabajo, "el último zurcido en el traje que llevo puesto."

Anteriormente Venancio, el frisón del fiacre de la vida, jugaba a la pelota con un amigo inútil. La madre con un cáncer de teta lloriqueaba en la pieza de al lado y el amigo inútil (después el viudo) lo culpaba de haberle afanado los ahorros a la vieja para comprarse la pelota. Pero antes, Cigorraga le entregó (impuso) la pelota a Venancio, le dio el paquete, la bomba de tiempo, "porque los hombres no pueden volverse atrás". Por suerte Rosende (el actor) tuvo poder de sublimación y se creyó Roma. Lástima que el viudo lo gambeteó y se convirtió en terrorista. Por eso recibió de la muerta los objetos: le dio una lección a Venancio. Después, a falta de pajarito cantor, ocupó un puesto en la jaula, pero fue otra escena.

Una palabra moviliza un cuerpo, y un gesto en escena obliga a otros gestos. La libertad de un gesto es tal, tiene vigencia,

hasta los límites de la escena: las sombras. Ellas insisten: son anónimas, pero en el círculo teatral la neutralidad es imposible.

Pero ¿qué es la escena? y ¿dónde está el espectador?

En una escena se ensaya otra, es decir, se alude al porvenir, mientras a pesar de la ideología de los comediantes, un autor arbitrario recuerda otra escena, la del pasado. Ir y venir, venir e ir: lo autoral también es una dimensión.

Alguien creyó creer que el teatro terminaba en las candilejas.

Vino otro y dijo: ¡Qué teatro el teatro!

Una escena: Una mano de luz atrapa un haz cansado sobre una tabla. El índice tamborilea. Alguien piensa que ese dedo intenta expresarse y se emociona (el alguien); otro intuye que esa lágrima es síntesis de una época; en fin, un imprudente resume: estos extras necesitan una obra que les otorgue significado.

Pero, ¿qué es la escena?

La materialidad del escenario no debe confundirse con la virtualidad de la escena. Los tramoyistas del teatro (también llamados sofistas) lo saben: escena es lo iluminado, lo tenido en cuenta. Por eso un actor no es el que pisa el escenario, sino el que entra en la escena, ese lugar en el que las intenciones no cuentan, sólo lo teatral, lo reconocible. Cuando un actor es descubierto en el escenario pero fuera de la escena, se ruboriza. Es en el momento en que las sombras invaden, cuando el actor estaba desprevenido. En ese momen-

to el gesto aparece como fuera de la obra pero, ¿qué es la obra?

Si pensáramos el teatro como un enunciado teórico materializado, podríamos conjeturar que sus términos son abstractos operativos. Antonin Artaud definió el arte no como la imitación de la vida, sino como la manera (estilo) que disponemos para comunicarnos con un principio fundamental del que la vida sería una imitación. Sobre esta base podemos suponer que el teatro es el diagrama de un objeto inalcanzable e indescriptible.

Su iconografía no sería imitativa (hasta ahora la única definición de ícono) sino un intento frustrado de antemano. Una representación teatral no es muy diferente a un ensayo aunque practiquemos la diferencia. Todo gesto borra el anterior pero promueve otro. Si un punto en el mapa de Buenos Aires coincide con mi máquina de escribir, no quiere decir que ésta sea un punto. Las dos posibilidades; que sea el punto y que no lo sea, aparecen como relaciones antagónicas, como una acción dramática. El teatro, en definitiva, es posible si hay algo que discutir.

EDICIONES FORMENTOR S. R. L.

Novedades

DORT — Lectura de B. Brecht

MUSIL — El Hombre Sin Atributos III

TEL QUEL — Teoría de Conjunto

KLOSSOWSKY — Nietzsche y el Círculo Vicioso

M. BUNGE — Teoría y Realidad

CHOMSKY — El Lenguaje y el Entendimiento

CURTUUS — Ensayos críticos sobre literatura
Europea

KAROL — Los Guerrilleros en el Poder

Av. BELGRANO 1462 — T. E. 37-1657 - 38-2769

4

Documento literal

El matrimonio entre la utopía y el poder

*Cualquiera se adapta a la realidad, a la verdad
siempre se la reprime.*

Toda política de la felicidad instaaura la alienación que intenta superar. Toda propuesta de un objeto para la carencia no hace más que subrayar lo inadecuado de la respuesta a la pregunta que se intenta aplastar. No se trata del Hombre, ese espantapájaros creado por el liberalismo humanista del siglo pasado: lo que se discute son sus intercambios. No se trata de la inefable presencia, de la concordancia supuesta, entre el Hombre y los Objetos de su felicidad: se trata de sus diferencias, de la diferencia explosiva que se intenta velar.

A manera de simulacro, en los organigramas, los técnicos de la felicidad intentan reproducir cierta realidad social: La materia espejeante que trabajan se inscribe en la historia como —y no hay paradoja— infelicidad. Se jerarquizan las realidades que se creen “reflejar”. El tópico lo dice: “Donde hubo fuego cenizas quedan”. Detrás de la maraña —en el espejo— está el Hombre queriendo salir de las cenizas: hay que repararlo un poco y hacerlo apto para el reconocimiento de un pasado común.

El presente en hueco, tiene que ser llenado con el infinitivo del verbo: Reconstruir. La posibilidad de que dicha palabra pueda ser articulada en distintos tiempos, crea en lo real el espejismo de una acción siempre virtual, próxima a la ejecución. Debemos creer en la eficacia simbólica de las palabras: los técnicos del bien/estar, aunque el embrujo del lenguaje lo niegue, viven del mal/estar.

Los que creen en esta escena serán reconstruidos, los que actúan el mal en la otra escena serán destruidos. Se borrarán las marcas, se anularán las diferencias (el verde es color de esperanza). Las leyendas serán borradas de los muros, otras leyendas se impondrán. Si las leyendas borradas reaparecen se comprenderá que la dificultad no consiste en cometer el crimen sino en borrar sus huellas. Las leyendas tienen una ley: la insistencia.

—Pero dígame, señor ¿cómo llama a esta buena y rara aventura, habiendo quedado della cual quedamos? **Cervantes.**

Veamos esta operación utilizada por la abortera de la historia para dificultar el trabajo del parto. Una imagen del pueblo toma el lugar del pueblo. La otra cara de esa imagen es el Orden que toma el sitio que se le promete al pueblo. El orden, en el lugar del pueblo, pone al pueblo en el lugar del orden.

Cuando la operación fracasa surge el caos que, como se sabe, es el efecto de un orden que no se comprende.

El poder es capital moral transformado en capital político: pero en tanto debe aplastar el efecto moral en la eficacia política, el poder se perpetúa en la utopía de esa torre que Pascal imaginaba suspendida en el abismo del desconocimiento y la muerte.

No hay destino sin adversidad ni política sin adversarios, evidencias que sirven para diferenciar la utopía de la historia. Los adversarios se miden según el patrón de sus cálculos políticos. Cada uno pasa la información que tiene del otro por dos operaciones: el otro puede hacer lo mismo que yo, no puedo hacer lo mismo que el otro. Si el otro y yo podemos hacer lo mismo la suma dará cero y en la neutralidad pedrá soñarse un destino sin adversidad o una política sin adversarios.

La ascensión a los extremos, que conduce a la ruptura, no se deja introducir en el ex-

tremo de la ascensión que la restitución quisiese. La amenaza es la pérdida de sentido de la historia y de la propia actividad en ella, fenómeno que registran las grandes potencias: la elevación del nivel de vida, la redistribución de la riqueza, sólo pueden ocultar en parte cuál es el sentido de la vida que proponen y cuál el sinsentido (la explotación) que hace posible esa riqueza.

Los adversarios se imitan, los papeles se cambian: esto no significa que los adversarios converjan hacia un mismo fin o que el diálogo de los intereses contrapuestos puedan convertirse alguna vez en el monólogo de algún Orden Natural. Es cierto, no hay enemigos sino intereses comunes u opuestos: pero los intereses sólo pueden converger si se suprimen las causas que los oponen. El discurso no muestra que tal cosa se manifieste y es necesario tener en cuenta que las palabras son ciertas "marcas", ciertas huellas, que muestran los acuerdos y desacuerdos que los hombres tienen entre sí.

En el espejo del adversario nuestra figura está invertida, de la misma manera que la adversidad transforma un deseo en un destino.

En política la fuerza disponible determina la posición de los contrarios en el juego. Cualquiera habla de relaciones de fuerza. Esas fuerzas dependen de la persistencia "moral" (se dirá: ideológica) de las adhesiones. El destino de un pueblo está escrito en las frentes de sus componentes: el desciframiento que el portagrama (se dirá: el líder) hace de ese des-

tino es ya una interpretación. El capital moral es una cantidad de huellas, de representaciones colectivas, siempre disponibles para el que conoce la clave, nunca al servicio de los que las soportan. Educar en paz es capitalizar representaciones que se invierten en la producción o la guerra. La formación es la puesta en forma de los sujetos según estas necesidades Altruístas, que dimanan desde las alturas de la vertical imaginaria de un poder.

Los pueblos toman los efectos por causas, las necesidades por deberes. Los objetivos de los gobiernos, las "causas" que proponen, determinan el monto de la inversión: no cualquier "causa" puede movilizar los efectos del capital moral. El portagrama, el conductor, es un especialista en el desciframiento, en la puesta en marcha, del capital moral acumulado en el inconsciente de los sujetos que —para el caso— hacen oficio de Hombre. Porque la inversión del capital moral no es a plazo fijo, todos están de acuerdo en que hay que fijarlo bien en la cabeza de sus portadores. La causa sutura en lo imaginario la apertura infinita de las posibilidades, la sustitución sin medida de los efectos.

El capital moral, mediante el portagrama, se transforma en capital político factible de ser invertido con ventajas en el mercado de la producción.

Cada "capilla" al tomar su lugar —al encuadrarse— en el discurso global del portagrama, encuentra su libertad en la sujeción. Puede identificarse con otra parte del discurs-

so: esto determina, entonces, los desplazamientos, las correcciones, las contramarchas, las interpretaciones, del discurso global. El poder condensador del portagrama desplaza de un lugar a otro la energía moral que captura. De esta manera, cada uno recibe un mensaje único que al ser parte de un discurso mayor, lo transforma en la voz de un coro que hace de la diferencia una complementariedad.

La diversidad —como en el gótico— converge hacia un Orden Superior: el orden que sujeta a los contrarios. Este Orden es un postulado que forma parte del capital moral: supuesto al comienzo, aparece al final. Puesto como “causa” se recibe luego como “efecto” (importa poco que se le llame táctico o estratégico, puesto que este mismo juego es un efecto de la causa y no su constitución).

Nosotros, sujetos de la acción de este juego y sus posibilidades, sólo podemos dejar hablar sus efectos —puesto que en tanto somos efectos del mismo juego, no podríamos explicar sus “causas”. Portadores también de ese capital moral, somos el efecto de sus miserias: en nosotros se niega lo que afirmamos, en nosotros se representa y se delega lo que no podríamos articular en la palabra. A la verdad no se la tiene —tampoco se la pone en las palabras, ni en sus huecos: la verdad es del orden del ser. Pero el orden de la verdad no es. Si el portagrama, el conductor, puede significarlo todo es porque la carencia que su presencia cubre, la diferencia que su palabra niega manifestándose en ella, es in-

soportable. Mientras sea necesario imaginar la completud, la unidad, el orden, alguien llenará el hueco para que la ilusión se cumpla.

—Sos como esa cifra siempre ganadora / que ya tantas veces me sacó de pato.

—Sos como esa cifra siempre ganadora / pero que algún juego tendrá que joderme.

Carlos de la Púa

La cifra ganadora es el juego de la restitución. Soñar con la restitución de un Orden perdido que sigue operando en las palabras como referencia mítica es reprimir lo posible en nombre de lo real. La sociedad, dispuesta a restituir todo a cualquier precio, se aprisiona en la utopía de un equilibrio imposible, de una causa, de un centro, de un origen, que sólo existe en el inconsciente y el lenguaje.

Si en ese centro está la justicia (por social que sea) ¿cómo encontrarla en el pasado sin evocar el paraíso, que sólo es tal al precio de estar perdido? Todo intento de restituir supone una ruptura que “filtra” un afuera peligroso en un adentro que ya no protege. Se teme una trasmutación de todos los valores que conduzca al caos, a lo indiferente, a lo informe. La mezcla entre el discurso político y el sexual es un efecto de esta inquietud: un incesto de clases, una mezcla de sexos, que amenaza con destruir (o borrar) las jerarquías del Orden.

La acción desautorizada, la homosexualidad, la droga: el que se droga niega la realidad de la producción, el homosexual la reproducción, la acción desautorizada niega el sistema de jerarquías que organiza los intercambios sociales. Los agentes del caos son todos los que han sustituido el bien por el deseo: sea éste un deseo de poder, un deseo de justicia, un deseo de goce.

La reacción del poder será fundirse en la utopía para producir desde “ningún lugar” la represión de todos los lugares posibles. La búsqueda de un Orden imposible conduce al caos del que se quiere escapar: la sociedad se mueve en lo imaginario —reprimiendo lo real—, anotando los efectos de su historia como si fuesen las (verdaderas) causas de sus acciones. La Ley que intenta dar cuenta del sistema soporta, en su misma constitución, una grieta: la explotación, portadora de todas las explosiones.

Cuando el discurso político no registra este hecho se pone a decir otra cosa, sustituyendo las acciones por las intenciones. Los acontecimientos son pensados como efectos de ideas inconfesadas, mientras las confesiones intentan ocupar el lugar de los acontecimientos. En el discurso de la restitución el bosque que se agita intenta velar con los “principios” el libre juego de los finales.

Toda información supone una interpretación que a su vez es el producto de una multiplicidad de informaciones. Interpretar “ver a través de”; un lente, lo que está “entre”:

un interés. Un hecho es "visto", entonces, por mediación de un interés que puede, en la mayoría de los casos, "no aparecer" de manera explícita. Pero este "no aparecer" puede ser un "aparecer" explícito, puesto que entre interés e interesado, hay otro lazo: la complicidad. Si este lazo no existe lo que queda es el mismo lente. El que mira no ve su lente si lo limpia demasiado, sólo lo ve cuando está sucio, cuando lo quiere ver.

Entonces, la información de un hecho es otro hecho que interpreta al primero. Pero, ¿qué es un hecho sino un complejo de interpretaciones con sus respectivos intereses?

Una información es ocultadora cuando a la interpretación le da carácter de testimonio; es decir, cuando hace desaparecer el intermediario (el interés), y por consiguiente cree o quiere creer que entre el informante y lo informado hay un lazo natural: el hecho y la información son una y la misma cosa.

Pero un hecho no es sólo las interpretaciones que se hagan de él. Darle carácter de veracidad a una información es excluir a las demás. Es una elección: aquella que es elección en un lugar es una condena en otro. Lo ignorado es la condena.

Un juez es alguien que juzga, elige, entre dos o más informaciones acerca de un hecho. Su juicio, además, está montado sobre otra multiplicidad de interpretaciones reconocidas: el código. Por lo tanto un juez nunca juzga la verdad, porque de lo único que dispone es de informaciones acerca del hecho: lo que

juzga es la verosimilitud. Pero ¿qué es verosímil y qué no lo es, para un juez? ¿Con qué "testimonio" se identifica? Un juez es la justicia por estar sentado sobre el código y con el código se identifica. Un código es un sistema de reglas, interpretaciones, ópticas: es decir, intereses. Puede ocurrir que el mismo condenado, aún siendo inocente, sea un cómplice de ese sistema, de esos intereses, por lo tanto acepte la condena, puesto que está condenado de antemano. Desde antes aceptó el código y el juez que lo esgrime; desde antes, entonces, acepta esa palabra como la palabra de la justicia. Pero, ¿qué es la justicia? Ese condenado nunca se hizo semejante pregunta. Precisamente, si se la hubiera hecho (si se la hace), corre el riesgo de negarla, de juzgarla a su vez, oponiendo una justicia a otra, un código a otro, un sistema a otro, un interés a otro.

Si una determinada concentración de poder está en condiciones de inscribir en el presente una utopía cívico-cuartelera, meramente restitutiva de un ayer tan imaginario como la "potencia" que se proyecta en el futuro, es porque los mismos grupos que podrían oponerse al proyecto se han mutilado con el cuento de la realidad, la eficacia y la táctica: ("desde antes aceptó el código y el juez que lo esgrime; desde antes, entonces, acepta esa palabra como la palabra de la justicia"). Joven o viejo, el avestruz es un animal voraz de ceguera. Curioso realismo por otra parte. El gambeteador de la verdad, viejo o joven, siempre

termina pagando caro —y precisamente en lo “real”— su pasión por el desconocimiento. Curiosa táctica también. O paradójica: crecer y organizarse para asegurar mejor el triunfo del enemigo; para que el enemigo —sorprendido incluso— descubra en aquellos virtuales opositores una nueva variante de consenso. Hoy por hoy (tal vez por mucho tiempo) la sobreabundancia de razonamientos chuecos se ha convertido en fuerza material. Al avance masivo de la ideología monopólica, jerárquica y represiva se le opone una artillería de porcelana cuya base teórica es una especulación infinita y laberíntica acerca de la negra maldad de los traidores que (he aquí el gran descubrimiento) impiden el triunfo de los buenos. O de cómo los buenos quieren el bien, pero los malos los cercan y los obligan a hacer el mal.

El cerco, en efecto. El cerco ya está tendido. Es de suponer que por años toda pasión se verá obligada a rimar con reconstrucción; y resulta coherente (la rima) que así sea, en tanto toda reconstrucción implica y compromete al sujeto en labores de estilo. Ay, sin embargo, ¿quién pagará el costo de la búsqueda de esas astillas siempre faltantes al objeto, objeto irrecuperablemente perdido? ¿Quién, quiénes serán responsabilizados de que no emerja en lo real, con todas sus redondeces de antaño, cálidas y protectoras? Antaño, es decir —con esta bizarría y rareza— cuando nunca, cuando tampoco estuvo. Algo podemos saber desde ahora. Respon-

bilizados serán quienes propongan un corte. El señalamiento de cualquier "no dicho" en un discurso que cree poseer y controlar la totalidad de sus significaciones posibles, producirá la conversión de la falta en agresividad; el otro se volverá el doble insoportable.

Un lenguaje, un reino. Un reino de los legítimos, un manto real para recubrir con su poco de realidad la utopía que se raja hacia el absurdo cada vez que enuncia su deseo (un lenguaje en verdad; reinos antagónicos); la utopía que quiere que la suma de las contradicciones resulte cero para fundar imaginariamente la cadena.

Julio de 1973.

5

**El resto
del texto**

Una vez “formalizado” el texto e inscripto en cierta teoría, una vez sometido al proceso que consiste, por parte del enunciador del discurso crítico, en esclavizarse a él para dominarlo, queda un resto no totalizable, no semantizable, no representable, no filtrable. Ese resto rompe la impenetrabilidad de todo “modelo crítico” y de toda “aplicación”; se lo llama el “desperdicio” del texto: es, en realidad, su potencia. (Puede tratarse de un residuo de cualquier tipo y extensión: desde un adjetivo, un verso, un conjunto finito de

palabras escritas, un agrupamiento que constituya un "personaje", hasta una relación, un orden específico o una apertura arbitraria). Pero es evidente que tal desperdicio no lo es del texto sino del discurso crítico: el resto es lo no actualizado por el trabajo crítico, lo informulado; cada sistema teórico de análisis de la escritura deja residuos diferentes. Esos restos funcionan, en el interior del sistema crítico y según la distinción de Husserl (*Primera investigación lógica*) como indicios y no como expresiones. Son algo así como el lenguaje infantil: un sistema informacional sólo en el plano de la estructura fonética (como lo demuestra el análisis fonológico) pero, desde el punto de vista semiológico, un agregado fluctuante de indicios de situaciones diversas.

Ante el resto (del) texto caben dos posibilidades teóricas y una tercera, quizás imaginaria. La primera posición teórica es teológica y se funda en la hipótesis leibniziana de la inagotabilidad en lo finito de los predicados y de la sustancia: aunque se efectúen, en el interior de un sistema crítico, enrejados cada vez más finos, el residuo que subsiste es inexorable; hay una inagotabilidad real del texto. La otra posición teórica postula que si el residuo no puede ser apresado mediante el refinamiento y la profundización de un punto de vista, podría captarse por multiplicación de enrejados irreductibles: entrecruzando diversos sistemas teórico-críticos, multiplicando los "filtros", superponiendo niveles diferentes, el residuo dejaría de ser tal en

una práctica crítica entendida como operación productora y no como descripción o explicitación estructural. Se trataría de una crítica “polifónica” que introduciría la historia en el discurso crítico, postulado como proceso de una multiplicidad de operaciones simultáneas.

Quisiéramos suponer (a pesar de esta segunda omnipotente posibilidad) que sigue presente un resto resistente de texto en el discurso crítico e imaginar sus efectos. El resto, como “no significativo”, sería la vía de escape del texto en un discurso crítico determinado por la dimensión del sentido y la realidad-verdad de la escritura: el resto como tal es solidario de un pensamiento lineal. Acompaña todo “modelo” y lo niega; rechaza todo valor “explicativo”; anula toda pretendida “interpretación”: no encaja. Los residuos (pérdidas) del texto en el discurso crítico constituyen la única posibilidad de descentrar los sistemas totalizantes y teleológicos: son su transgresión permanente; los desperdicios emergen, en realidad, como los lapsus *del* texto *en* el discurso crítico: sus síntomas, su verdad. Y esa verdad se opone, con absoluto rigor, a la falacia del metalenguaje del discurso crítico.

Porque, y precisamente por lo paradójico, el residuo es, en realidad, no un resto sino un demás, un añadido y un suplemento (en) el texto. Lo que no quiere decir nada para el discurso crítico, lo no justificable (ni siquiera a partir de otros textos, en una intertextualidad generalizada), lo imposible de “traducir”: lo que no produ-

ce sentido, sino sólo desconocimiento. Y cuando ese demás se niega a la utilización abre a la traducción al intercambio la posibilidad de su uso inmediato, del juego de sus elementos: su goce. (Freud, en *El chiste*, lo enunció: cuando el niño aprende el vocabulario de su lengua materna goza experimentándola: acopla palabras sin sentido por el mero placer del ritmo y la rima. Ese placer se le prohíbe progresivamente, hasta el día en que sólo se toleran las asociaciones de palabras según su significado). Sólo cuando la palabra escrita se enuncia como demás se puede gozar de ella. El des-arme del trabajo crítico, tal como lo conocemos en la actualidad (con sus variantes psicoanalíticas, lingüísticas, antropológicas, sociológicas, que brindan cada vez más pobreza y dejan cada vez más restos) se produce efectivamente cuando las armaduras teóricas se enfrentan con el goce de la palabra que está de más. El discurso crítico, que habla del hecho de que la escritura dice "otra cosa" y del cómo la dice, se ve obligado así a escribir el hecho de gozar de ese demás: para "salvar el resto". Pero entonces ya no hablará del llamado texto-objeto, ya no podrá practicar el denominado metalenguaje, puesto que deberá referirse solamente a su propio goce. El residuo es, así, en tanto "no necesitado" para la formalización, no instrumental e inútil, el punto de partida del desvanecimiento del trabajo crítico. El hecho de que pueda existir el goce del resto-demás (del desperdicio-pérdida) anula la posibilidad del metalenguaje constitutivo

del discurso crítico; si éste pudiera escribir su goce dejaría de hablar del texto objeto: se constituiría, errático, en mera escritura. No una totalidad englobante de las "partes" del texto objeto, sino una parte más que se suma a ellas: como otro resto. El efecto del resto sería, por lo tanto, la anulación de la heteronomía del discurso crítico y la constitución de éste en otro texto.

El problema del desperdicio del texto es correlativo y análogo al de la multivocidad y polivalencia del significante, de su dispersión. El discurso crítico debe confesar su límite: imposible seguir el viaje infinito de la connotación (y es evidente que el reconocimiento de ese límite lo denuncia como un discurso represor: todo corte de la cadena connotativa equivale a su institucionalización, así como toda interrupción del viaje esquizofrénico instaura un "loco"). Y los efectos de la dispersión del significante y del resto como goce son idénticos: cuando el significante, después de atravesar el signo, después de recibir todas sus significaciones y asociaciones se borra como tal y se convierte en pura materialidad, cuando se deja "entender" pero no es susceptible de "saber", el lenguaje anula sus "niveles", "jerarquías" y "representaciones" que constituyen la base del llamado discurso crítico como metalenguaje.

Son pensables textos en los que el desperdicio se agiganta, en los que emerge como lo único constitutivo: textos hechos meramente de restos, que no sólo niegan

todas las posturas críticas sino todo meta-lenguaje, aplastando cualquier discurso crítico en tanto dependiente y dominante de "otra" escritura, en tanto justificado por la existencia de "otro" texto pero justificándolo a su vez; textos-restos, cuya única posibilidad de hablar de ellos y del goce que producen sea, después de arduo trabajo, la de Pierre Menard, no novelista, no autor sino lector de *El Quijote*: la transcripción.

6

Redadas

Todo el enorme caudal de risas y de gestos termina adonde ya se sabe. La arena quiere volver a ser piedra; pero lo seguro es que las piedras se vuelven arena. Y un tano cualquiera, que de distraído se traga los puchos prendidos, saca y saca arena: gentileza anterior o espera postergada y posterior alto.

Porque un texto es un juego “entre” un texto y un juego. Los “órganos”, como en el caso del señor Ga, pueden reducirse a un desmembramiento insustancial: algo en el cuerpo, algo que no es el cuerpo, ha-

bla. El cuerpo es la ilusión de una *unidad* que el dolor desbarata, que la muerte aniquila... los cuerpos son intermediarios, no poseedores de un psiquismo universal siempre existente...

La imagen y el sonido agradan como un sueño, aunque como esa clase de sueños de los que es preferible despertar, porque de una vez por todas al soñarlos se ha comprendido que algo no funciona y hay que modificarlo. La coreografía es hermosa porque trata de rescatar la individualidad de cada bailarín más que la anónima y disciplinada presencia de conjunto. La música y las canciones en lugar de ilustrar, explican la abundancia de procesos insólitos a que nos sometemos. Hay gags estupendos.

7

Tramar de las palabras

La obsesión del espacio. Ricardo Zelarayán.
Ed. Corregidor. 90 páginas.

Se ve que el borde de la cinta de Moebius está formado por una línea cerrada. Una hormiga puede pasar de un lado a otro marcando una línea sobre la cinta sin franquear el borde.

Ky Fan

La obsesión del espacio, más allá de ese infinito que sólo el pánico de la agorafobia nos permite captar, remite a la insistencia y persistencia de otro espacio: el de la página en blanco. Zelarayán podría suscribir la siguiente declaración de Gombrowicz: quiero disminuir en algo la inmensidad de las hojas en blanco que me asustan.

La topología de una página en blanco, ese espacio que obsesionó por igual a simbolistas y surrealistas, compromete la historia de toda escritura, porque soporta la atracción de palabras que se rechazan, de

sonidos que se encuentran en los azares de la homofonía y las determinaciones del inconsciente, de sentidos que se pierden cuando trazan las huellas que los quiere instaurar.

La unidad del espacio de una página está marcada por puntos en el interior de los cuales un juego de convergencias y exclusiones van provocando en el lector efectos de sentidos que lo separan del texto, cuando el que lee quiere comprenderse en la mascarada de su comprensión. *La obsesión del espacio* superpone tantas posibilidades que puede llegar a convertirse en un martirio de sin sentido para los que confunden las palabras con guantes a los que nunca han de faltarle dedos, por dudosa o podrida que sea la materia con los que los mismos estén hechos.

La *reacción* de los comentaristas dice que el lenguaje de Zelarayán no es fácil: las hormigas que deambulaban afuera tuvieron la súbita ilusión de estar adentro, en el preciso momento en que el texto les mostraba lo inexorable de toda superficie. Descubrieron que el "autor", lejos de tramar esa trama, había sido tramado en ella. ¿Por qué habla alguien —nos dirá este empleado en el buen sentido— que no tiene el metalenguaje de lo que está diciendo?

Se puede responder: habla porque no puede hacer otra cosa, escribe porque ese espacio está fuera del tiempo, lo que es mucho encontrar cuando se piensa que la muerte es un privilegio inevitable. O cuando, como en los textos de Zelarayán, las

palabras se estrellan contra el poder de un general y en borbotones salpican el sobre-todo de alguna autoridad, en la metáfora de la insistente meada que convocan.

La superficie inexorable hace imposible cualquier unidad: en los textos de Zelarayán nadie puede leer esas palabras que proyectan su sombra sobre *La gran salina*. El poema *Un sueño de día*, trabajado en la evocación de un coro de voces populares, es un verdadero enigma para "populistas": Hermenegildo es correntino, los populistas suelen ser porteños. El texto recuerda, porque el asesinato de la memoria es una condición de nuestra entrada en la llamada realidad: el texto trabaja en esa grieta que hace que todo hablante sea, a la vez, hablado por su deseo. El orden —por su parte— es mudo, tiene la fascinada serenidad de la muerte y cuando toma la palabra —como se dice— es para negar su verdad. Es sabido que los animales muy "adaptados" a su entorno carecen del desequilibrio que haría posible el surgimiento de un signo, que no tienen palabras para expresar esa supuesta dicha envidiada por nuestra cultura. Pero los hombres hablan. Y *La obsesión del espacio* está escrito, como cualquiera puede leerlo. Si lo desea.

Dejemos hablar a su posfacio: "La poesía debe leerse. La única poesía que no se lee es la de los actos y palabras que no se proponen ser poéticas. En fin, el lenguaje es para mí la única realidad. Esto no es ninguna novedad, es una simple afirmación. Si la realidad está en alguna parte, está en el lenguaje". Se trata de una afir-

mación sospechosa: ¡las reglas de la “etiqueta” exigen más cautela! Algún casamiento... al menos un compromiso con la (dura) realidad.

Pero, pensándolo un poco y aunque nadie se reconozca en este espejo, lo cierto es que no se ha visto a nadie que construyese alguna “realidad”, incluyendo primos y hermanitos, sin esa organización que el lenguaje hace posible.

Situar un texto en ese punto de convergencia del azar y la determinación es abrir en cada palabra la posibilidad de la literatura: “En suma, las fuentes de la poesía están en la infracción constante de la convención que nos vendieron como realidad. En todo lo gratuito, en el amor, en el lenguaje de los chicos, en las conversaciones sin límite de tiempo (... ¡tómese otro mate!) en las situaciones límite en que los discursos de los otros movilizan enérgicamente el discurso de uno y viceversa”. El posfacio de *La obsesión del espacio* dice todo lo que necesita: entre ese sin límite del lenguaje y ese límite del otro que recepta el discurso, se abren las posibilidades de la escritura. El sonido —y no el sentido— de las palabras, conducirá otra ceguera: en la Esfinge de la Lengua el enigma anida en las palabras.

La última frase del poema que cierra el libro es “Pero yo recuerdo”: aquí puede evocarse nuevamente la página en blanco, el vértigo de ese espacio, la respuesta: ¡Pero! (yo) recuerdo. Porque todo tiempo recobrado es un tiempo perdido, más lo que se ha perdido en ese tiempo: “...ya

se sabe por qué. En realidad no se sabe nada.” Porque no se sabe nada, es necesario interrogar el lenguaje antes de imponerle el ritual vacío de una sumisión al referente.

¿Acaso nombrar la “realidad” no es un intento ilusorio de escapar de ese hueco que hace posible el lenguaje y a través del cual es posible entrever nuestro ser para la muerte? La literatura enseña a morir, porque es una actividad contra la muerte.

La obsesión del espacio es esa página en blanco que seguirá hablando siempre que alguien la escriba, sabiendo en ese acto que si el sujeto falta a la palabra en lo verosímil, la palabra falta al sujeto en la verdad: porque hay una falta fundamental en la constitución de todo lenguaje.

LIBRERIAS **fausto**

LITERATURA - FILOSOFIA - PSICOLOGIA
ARTE - CIENCIA - HISTORIA - etc.
LIBROS TECNICOS STOCK COMPLETO
SECCION EMPRESAS
Y NOVEDADES AL DIA

CONSULTE NUESTRA SECCION CREDITOS

CORRIENTES 1311	—	Tel. 40 - 1222
CORRIENTES 885	—	Tel. 392 - 6988
SANTA FE 1715	—	Tel. 41 - 2708

Maurice Godelier
Lucien Seve

Lógica dialéctica y análisis de las
estructuras.

Jean-Joseph Goux

Los equivalentes generales en el marxismo
y el psicoanálisis.

EDICIONES CALDEN

8

La civilización está haciendo masa y no deja oír

Una comedia musical filmada a todo color en una casa de tolerancia no identificada en la que algunas de las prostitutas se rebelan contra clientes y rufianes. La rebelión fracasa y el film analiza, por medio de escenas de "Coriolano" de Shakespeare puestas en escena en una villa miseria, las causas del fracaso.

Actores:

Irma Brandeman - Juana Bullrich - Carlos Del Burgo - Hilda Reyja - Omar Arriaza - Lorenzo Quinteros - Vitorio Berni - Jorge

Hayes - María Elena Oliver - Marta Serrano - Valeria Linch - July Laurens - Ana Caro - Lelio Lezer - Edgardo Cozarinsky - Raúl Indart - Sara Bonet - Rolando Rava-liatti.

Coreografía: Ester Ferrando.

Música: Roberto Camaleón Rodríguez.

Canciones: Para tener hay que comprar (Micharvegas y Ludueña) - Si al menos fuera divertido (Micharvegas y Ludueña) - No tengo problemas con el sexo (Rodríguez y Ludueña) - Ha llegado aquel famoso tiempo de vivir (Pavese y Micharvegas) - Cuando entres en la acción (Moris y Ludueña) - Himno a la vida (Rodríguez y Ludueña) - Canta Valeria Linch.

Guión: Julio Ludueña.

Director de fotografía: Félix Monti.

Sonido: Nerio Barberis.

Montaje y jefe de producción: Jorge Valencia.

Asesor analítico: Carlos Alberto Mendel.

Realización: Julio Ludueña.

35 mm color; duración 95 minutos; 1973.

*La civilización está haciendo masa
y no deja oír*

¡Una comedia musical filmada a todo color en la casa de tolerancia más cómica del mundo!

Fundamentación

Nadie puede verse en el espejo si entra en él.

Me preguntaba muchas veces qué es un film musical.

Es una manera de divertir como cualquier otra.

De divertir.

Sin embargo, siempre oí que un film musical debía ser, ante todo, entretenido.

Entretener no es divertir.

Se entretiene a alguien para que no piense. En cambio, se divierte a alguien para que su humor mejore y pueda pensar en ciertas cosas que habitualmente deja de lado. Y en general, o en particular, dejamos de lado aquello que más nos preocupa. Examinar las ventajas de la jubilación es sin duda muy importante, detenerse a analizar en qué consiste la jubilación puede alterar más de un rumbo.

Después me pregunté, es que vi films que no me entretuvieron pero me divirtieron mucho, de dónde extrajo Hollywood la feliz idea de entretener al mundo con sus comedias musicales. Porque no puede negarse que como entretenimiento dio resultado.

Supuse, por mal pensado, que seguramente se trataba de una adaptación. Hollywood lo ha adaptado siempre todo; desde libros hasta directores. Bueno, el primer film musical es brevemente posterior al estreno de "La ópera de 2 centavos".

Caramba. Nadie diría que Brecht trató de entretener a nadie. El explicaba en sus escritos sobre espectáculos y política, mientras meditaba sobre los distintos tipos de rufianes, que el orden existente en esa época, impedía que la gente trabajara divirtiéndose y se divirtiera trabajando.

Eso es lo que tratamos de hacer.

Un film musical que respetara las reglas del género. Que fuera disparatado, agradable de mirar y escuchar, con lindos bailes, abundante música, insólitas canciones, estupendos gags y una protagonista triste que en su oscuro trabajo hallara al hombre que cambiara sus días. Además de correctos planos y contraplanos.

Claro, no queríamos entretener a nadie y se introdujeron pequeñas modificaciones.

Empezamos por el tipo de disparate, el señor poderoso y admirado al que todos obedecen, no es el director de orquesta de siempre ni el millonario de costumbre: es un rufián.

La imagen y el sonido agradan como un sueño, aunque como esa clase de sueños de los que es preferible despertar, porque de una vez por todas al soñarlos se ha comprendido que algo no funciona y es necesario modificarlo.

La coreografía es hermosa porque trata de rescatar la individualidad de cada bailarín más que la anónima y disciplinada presencia de conjunto. La música y las canciones en lugar de ilustrar, explican la abundancia de procesos insólitos a que nos sometemos. Hay gags estupendos: comparan a la poderosa Roma de los césares con un prostíbulo gigante y al prostíbulo con otras formas cotidianas, repetidas sin descanso contra los pueblos latinoamericanos, y menos enjuiciadas hasta ahora.

Hay también la protagonista triste, pero el hombre que cambia su vida es una idea y ella comprende no podrá mejorar sola si las demás siguen sufriendo y se rebela.

Terminamos por los correctos planos y contraplanos para demostrar que la única continuidad válida es la del discurso.

¿Y por qué las demás siguen sufriendo? La protagonista se entera que por débiles, no por buenas. Quizá si el film logra ser de veras divertido, por lo menos un par de espectadores por función salgan haciéndose un par de preguntas sobre el tema. Por ejemplo, quién le quita la fuerza a los oprimidos o cómo los entretienen para conseguirlo.

En un instante del film, el hombre que descubre la verdad ante los ojos de la prostituta le aclara que el cuerpo es el tiempo del hombre y que ella lo está regalando.

La pantalla de cine no es más que un espejo ya que en todo el acto cinematográfico lo único vivo es el espectador. Y como nadie puede verse en el espejo si entra en él, "La civilización está haciendo masa y no deja oír" es para que alguien pueda reírse de sí mismo, viéndose reflejado en una prostituta a 24 fotos por segundo. Entonces no habrá sido entretenido pagando por regalar su vista y sus oídos que son su cuerpo, inútilmente en una sala oscura.

Entonces habrá ganado alguna idea.

NOVEDADES

Mastrorilli, Carlos P.: Dinámica del Poder en el Mundo Moderno	\$ 22.00
Pasarelli, Bruno A.: Colonialismo y Acumulación Capitalista en la Europa Moderna	„ 14.00
Beaufre, Gral.: Estrategia de la Acción	„ 16.00
Cirigliano, Gustavo F. J.: El Proyecto Argentino - De la Educación a la Política	„ 25.00

Otros éxitos

Rattenbach, Benjamín: El Sistema Social-militar en la Sociedad Moderna	\$ 16.00
Artesano, Eduardo B.: Nacionalismo Histórico o Materialismo Histórico	„ 16.00
Roffé, Reina: Llamado al PUF	„ 14.00
Castelli, Eugenio P.: El Mundo Mítico de Cesare Pavese	„ 40.00
Monteforte, Toledo, Mario y Villagran Kramer, Francisco: Izquierdas y Derechas en Latinoamérica	„ 12.00

Estrategia y Política

Villegas, Osiris G.: Políticas y Estrategias para el Desarrollo y la seguridad Nacional	\$ 18.00
Kent, Sherman: Inteligencia Estratégica	„ 14.00
Celerier, Pierre: Geopolítica y Geoes-trategia	„ 12.00
Lidell Hart, B. H.: Disuasión o Defensa	„ 15.00
Cholete, E.: El Arte Militar de los Chinos	„ 12.00
Ludendorff, E von: La guerra Total ..	„ 14.00
Shils y otros: Los militares y los países en Desarrollo	„ 18.00
Kozłowski, T. A.: Imperativos de Equilibrio en la Política Mundial	„ 16.00

PLEAMAR Editorial

Corrientes 1994, 1º piso - Buenos Aires

9

Soñado el 15 de marzo

Le preocupa salir de ese país confuso y desconocido que es China. Huye acusado de una transgresión sexual imperdonable, en relación a una menor de edad. No tiene tiempo, ni ganas, de saber de qué se trata. Escapa entre aldeas de campesinos, disfrazado —encubierto— por un sombrero inmenso. Escapa agachado entre los juncos. Le preocupa el hecho de que sus rasgos no le permitan pasar desapercibido entre los campesinos.

LECTURAS VARIAS

BATMAN EN CHILE - Enrique Lihn

Una novela de aventuras y humor político con el héroe de las historietas trabajando para la C.I.A. en el Chile socialista.

MEMORIAS DE UNA LADRONA - Dacia Maraini

La dura vida de Teresa entre los escombros de la Segunda Guerra Mundial, contada en un renovado estilo neorrealista por la novelista italiana de mayor vigencia en la actualidad literaria europea.

TODO PUEDE SER PEOR - Osvaldo Seiguerman

Un honesto y tímido empleado de banco, respetuoso hasta el momento de todas las normas, comienza una defraudación que va cerciando con el tiempo. Una novela rigurosa, con suspenso, que desarrolla una tragedia cotidiana.

¿QUIEN ES FONTANARROSA? - Roberto Fontanarrosa

Un libro de humor gráfico del más brillante de los dibujantes argentinos de la nueva generación.

VIVA LA MUERTE - Fernando Arrabal

Una novela autobiográfica del dramaturgo español que cuenta la historia bárbara y fascinante de una infancia quebrada como la tierra que la acuña: la España franquista.

COMO QUIEN ACECHA — Ana Becció

Una voz intensa que se integra a la gran poesía argentina contemporánea. Premio Fondo Nacional de las Artes.



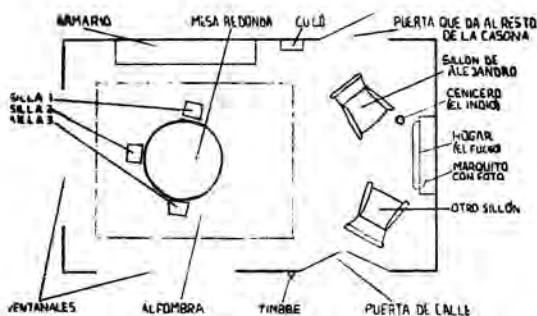
EDICIONES DE LA FLOR

Uruguay 252 - 1º B - Buenos Aires

10

Lorenzo Quinteros

La partida de póker



Afuera hacía frío, adentro no, ardían maderas.

Alejandro (“El Tonto” para la historia porque fue rey), sentado en su sillón habitual miraba el fuego fijamente. Tenía

las mejillas encendidas, los ojos brillantes y su boca no podía ocultar una sonrisa.

Piernas largas, pantalones grises con rayitas blancas, camisa amarilla, chaleco marrón a cuadros, abierto. Su piel, desnuda sobre el cuello y las manos, evidenciaba su edad: alrededor de los 55. En ese momento parecía un niño. Bigotes Ford T, vivaracho, su pierna derecha cruzada sobre la izquierda colgaba, balanceándose como un péndulo.

Sin moverse, recorrió la casona deteniéndose en cada lugar, recordando sucesos de su vida anterior: los que iban desde la construcción, cheque sobre cheque, hasta que descargó su pipa sobre el cenicero de oro que había traído de México y que en sobrerrelieve tiene un rey sol más que soberbio serio: un indio al que nada conmueve, resignado a cenicero.

Dejó de mirar el fuego, recostó la cabeza y fijó la vista en una fotografía de una mujer que sonreía sobre el hogar. Afuera comenzó a silbar el viento. La casona está rodeada de pinos y de pastos crecidos. En otra época en su lugar hubo canteros con flores arreglados cuidadosamente. Seguramente Alejandro los recordó mirando la foto. El cu-cú cantó las doce. Repentinamente se puso de pie. Crujió una brasa y una chispa que duró encendida un segundo en el aire, describió un telón, apareciendo un espectáculo sin sucesión de tiempo. Como un flash, una escena que

antes no había podido recordar, se **presentó** muda e inmóvil.

El golpe le dio en la mitad de la cara y se apagaron sus mejillas y su sonrisa. Se había detenido un galope de caballo y después del relincho unos pasos se acercaban a la casona. Las cejas grises bajaron y los ojos se sintieron oscuros. La boca se aflojó y la mano izquierda se apuró a tomar la pipa que caía. Sonó el timbre. Se arregló el chaleco, buscó una sonrisa y se dirigió hacia la puerta; pero no pudo ocultar el color ceniza de su piel.

Sentado en la silla 2, sonreí mientras con una mano me limpié una oreja y con la otra acaricié la caja de fichas que estaba sobre la mesa.

Torcuato (Corazón Encallecido), con el pañuelo al viento o sin él era un hombre extraño. Ojos oscuros, duros. Maxilares fuertes, una especie de roca. Pelo negro. Nariz aguileña. Era, puede decirse, un viajero infatigable. Conoció el fuego y la nieve, el polvo y la ciudad, la miseria y la riqueza, las morochas y las rubias, el dolor y el placer, las gordas y las flacas, el juego, las carreras, el cine, la radio, la televisión, alentó multitudes y se sintió rodeado, casi acorralado; pero también se lo supo ver borracho, acodado a un mostrador; y también solo, al atardecer, recortada su silueta por el sol poniente, con la mirada puesta quién sabe donde.

Pero nunca nada le arrancó un gesto ni conmovió su espíritu. Pasó por la vida co-

mo un viento helado. Todo era una mujer, o un lugar, o un vino, y nada más. Todo quedaba atrás. Así fue su existencia y en esos cada huir constantes se endurecía más su corazón. Corazón Encallecido.

“Aquel día yo era un niño y ella era una niña.”

Fue su primer abandono, el primer lugar que dejó llorando. Su falta de experiencia entonces, lo llevó a grabar dos nombres en un árbol. Al tiempo, el árbol estaba más viejo y lo que vio fue una marca irreconocible, una grieta amarronada. Se sintió tan viejo como el árbol. Ese día su pañuelo empezó a estar en el viento.

El mundo, el lugar último, se le hacía chico y debía dejarlo. Una vida que se repetía en cada acto, sin sentido, trágica, sin misterios, de caminos que de tanto ser distintos se volvían el mismo.

Pero una vez, por esos vuelcos que da el corazón, conoció una boca de ojos verdes y pelo negro que casi le hicieron atar las riendas. Pensó dos veces y se dijo: “Esta no es más que aquella”.

La morocha dijo: “Estoy cansada de trabajar por monedas y de ir como arena del desierto”.

Corazón, con una mano en el bolsillo (gesto repetido, amargo y olvidado) tocaba una moneda falsa y despreciada pero necesaria. Pensó un segundo. La morocha desapareció y en su lugar, un amanecer luminoso, un olor a comida preparada por los años, un canto querido y siempre bien recordado, un rincón caliente, un silencio de amigos, le hicieron recordar una

medianoche, un paño verde, movimientos de manos, las caras cortadas por la luz, el ruido de las fichas y una pérdida. Todo estuvo ahí, presente, imágenes que lo acompañaron ese segundo tras el cual sacó la mano sin moneda y le arrancó la peluca a la que resultó castaña. Lloró y era bueno porque el que lloraba era él. Pero no perdonó la humillación y los seis disparos sonaron lejos del rancherío y la lechuza se echó a volar para guardar el secreto.

Le dijo a la muerta: "Debo decirte que solo quiero hacer lo que no soy capaz, que estoy tan lejos de vos como vos de mí. Nada más".

Finalmente, el recuerdo anterior hizo que obedeciera a su bota que buscaba el estribo del alazán. La bota, el estribo y el alazán que no perdonan. Con ellos se fue al trote lento. Desde la primera loma miró el sitio que había dejado. Siempre lo hacía desde una loma. Se dijo para sus adentros: "No quiero ver más la cara que vi una vez, mi cara en un espejo, la misma mirada, los mismos gestos. Quiero no conocerme y asustarme de mí".

Castigó el alazán y se dirigió resuelto a la casona.

Extendí el paño, bajé la lámpara a unos 50 centímetros de la mesa. Saqué dos mazos, separé las cartas que se iban a usar y guardé las otras. Reconté las fichas y las separé por colores.

Alejandro sacó el cerrojo y retrocedió unos pasos. La puerta se abrió lentamente empujada por una bota negra llena de

barro. Apareció el caño de una pistola. El Rey tartamudeó.

—Torcuato. ¿Esta es forma de llegar después de tanto tiempo?

Se arregló los cabellos e intentó decir una frase con humor.

—¡No pretenderás un duelo! Sabrás que en esta casa no queda una sola bala. ¡Ah, muchacho!

Torcuato se puso colorado. Seguramente recordó que su pistola estaba descargada. La enfundó y tensamente miró el lugar, la única luz que era el fuego, deteniéndose un poco más sobre la fotografía. El vidrio centelleaba con el rojo de las llamas. Preguntó:

—¿Dónde está ella?

—¿No te enteraste?

—¿De qué?

Por la puerta semiabierta entraba viento frío. Puse las manos sobre los mazos. Torcuato empujó la puerta con un taco. El otro habló con un hilo de voz.

—Hace unos meses que murió.

Corazón encallecido miró el fuego y fue a calentarse las manos. Su silencio era demasiado pesado. Alejandro quedó quieto mirando la puerta.

—¿Querés un wisky?

—Yes. Cuánto extrañaba este fuego... La casa no cambió mucho, sólo la noto algo descuidada. A vos te veo más viejo. Tengo frío pero esto me hará bien. El fuego es misterioso; es válido pensar en cualquier cosa mirándolo.

Alejandro le alcanzó el vaso.

—Quisiera que me hables de lo que hi-

ciste durante todo este tiempo. Las arrugas que veo en tu cara no son precisamente de una vida feliz. Son demasiado profundas para tu juventud. Sentémonos. Creo que podemos hacer un esfuerzo y olvidar.

—¿Cómo fue?

—¿Qué cosa?

—La muerte.

—Se cayó del tejado y se quebró el espinazo.

Torcuato pensó: “Dios mío, ¿por qué sobre mi vida está sentada la ignorancia, que no me deja en paz, que juega conmigo ofreciéndome...”

—¿En qué piensas, Torcuato?

—... salidas que me conducen siempre al lugar en tinieblas donde la encontré. Sus redes ya me resultan inevitables.”

—Te comprendo. Estoy resignado, como este pobre indio.

—No me hables de indios, los conozco muy bien.

Afuera llovía. Adentro, esos dos hombres hablaban con medio cuerpo caliente.

—La mesa está lista, les dije encendiendo la luz.

—Torcuato, quitate la capa y vamos a jugar, invitó Alejandro.

—¿Jugar? ¿Con qué motivo?

—Vamos hombre, la noche es propicia.

—Me cuesta mucho alejarme del fuego.

—Que no te cueste, dijo el fuego, prometo llegar hasta la mesa.

—Además el juego también calienta, agregó Alejandro yendo hacia la mesa. Torcuato lo siguió.

—Puede calentar pero también enfriar, depende de nosotros.

Los interrumpí ceremoniosamente.

—Soy, de los juegos de cartas, el más interesante, por la infinita cantidad de combinaciones que permito realizar. Mi historia es larga. He variado mucho con el paso del tiempo, me he complicado.

—Esto es azar, dijo Torcuato, pero no es azar que el calor llegue disminuido.

—No dudes de mí, replicó el fuego sabiamente.

—No dudes de él, agregó Alejandro.

—No dudo. Es que... pero estoy cansado y no quiero hablar. Empecemos.

Les expliqué las reglas y les di un mazo a cada uno. Les pregunté si preferían jugar sin límites, que en ese caso el jugador podía apostar lo que quisiera.

—No tengo dinero, sólo mi pistola, dijo Torcuato poniéndola sobre la mesa.

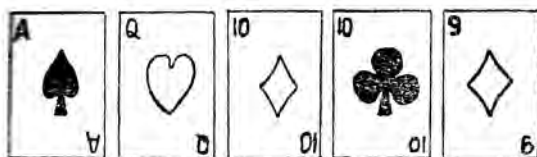
—Yo tampoco tengo dinero, sólo mi casona, replicó Alejandro. Giró el cuerpo y del armario que tenía detrás sacó la escritura que puso sobre la mesa, al lado de la pistola.

—Entonces jugarán, les dije, con una ficha cada uno. El juego queda abierto.

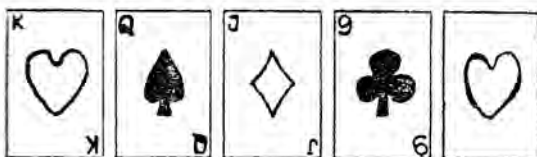
Sacaron cartas para saber quien comenzaba a dar. Le tocó a Alejandro.

Pensó Alejandro mientras dio: "Me extraña que no haya dado muestras de congoja ante la noticia. Espero que no guarde rencores en su corazón".

Pensó Torcuato mientras recibió las cartas: "¿Qué estoy haciendo jugando lo único que tengo?"



Cartas de Torcuato

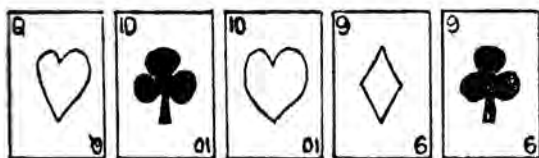


Cartas de Alejandro

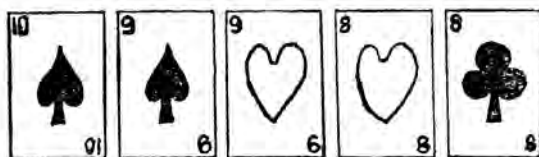
—No puedo abrir.

—Yo tampoco.

Mientras Torcuato mezclaba, El Rey encendió la pipa. Sobre la mesa, en el lugar opuesto al mío, descansaban la escritura de la casona y la pistola.



Cartas de Alejandro

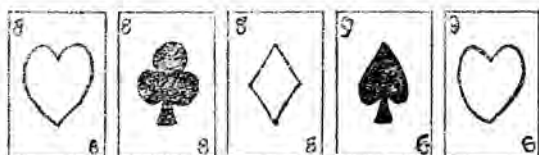


Cartas de Torcuato

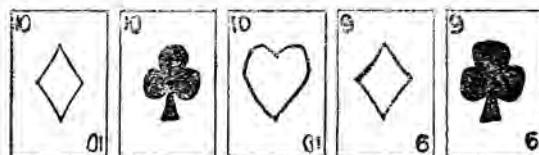
- Abro.
 —Veo. ¿Cartas?
 —Una.
 —Igual el pie.

Orejearon lentamente. Nada los apuraba: tenían la noche por delante. Yo me entretenía escuchando el ruido de la lluvia sobre el tejado y de vez en cuando mirando los rostros de esos hombres que competían, discutían o directamente peleaban por algo demasiado oculto en sus memorias. Pero, confieso, a mí poco me importaba, nunca me interesaron los motivos personales de los jugadores. Soy el juego, conozco mis reglas y las hago respetar.

- Mi pistola.
 —Mi casona.



Cartas de Torcuato



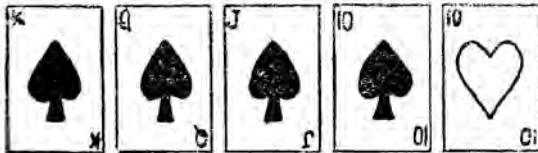
Cartas de Alejandro

Cuando Torcuato vio el juego de Alejandro, abrió los labios, los cerró, acarició el paño verde con el índice de su mano de-

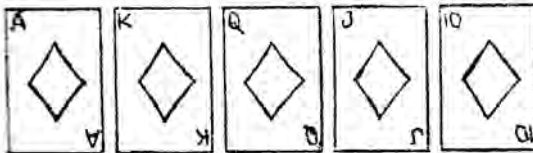
recha, abrió nuevamente los labios, los volvió a cerrar y habló.

—Solicito otra ficha.

Le aclaré que como no tenía más pistolas, el que decidía el crédito era el contrincante. El Rey, mordiendo la pipa y manoseando las dos fichas que había retirado, emitió un gruñido de aprobación. Le tocaba dar a Alejandro.



Cartas de Torcuato



Cartas de Alejandro

—Abro.

—Veo. ¿Cartas?

—Una.

—Servido el pie.

De la frente de Torcuato se desprendió una gota de sudor. Se acomodó en la silla y orejeó en dos tiempos. Entre el primero y el segundo miró el fuego que ya se estaba consumiendo. El Rey esperaba tranquilo fumando, con las manos sobre la mesa ocultando las cartas.

—Puede hablar, dijo Torcuato con una sonrisa.

Siempre me llamó la atención que los jugadores no se tuteen, aunque lo hagan fuera del juego. Habló Alejandro.

—Mi casona.

—Dos pistolas.

Intervine aclarando que Torcuato estaba jugando una ficha que no tenía. Pregunté a Alejandro si le podía otorgar otra sin garantía. A su vez preguntó si él podía sacar otra casona al fiado. Les pedí que no hablaran de casonas ni de pistolas sino de fichas que valían por aquellas. Les di las fichas que solicitaban y siguieron jugando. Habló Alejandro.

—Dos casonas y una pistola.

Torcuato dijo que para poder aceptar la apuesta debía sacar una nueva pistola al fiado. Le respondí que se pusieran de acuerdo para siempre para no estar hablando de esa cuestión a cada rato. Aceptaron. Les reiteré que no hablaran más de pistolas ni de casonas sino de fichas. Respondieron que sí. A esta altura estaban completamente sudados. Alejandro había perdido la calma que le habían dado las primeras manos. El sudor de sus manos humedecía el paño. Torcuato se había sacado la capa y dejado la cartuchera colgada de la silla. Mostraba una sucia camisa de viajero infatigable. Seguí controlando el juego y escuché.

—Veo y una pistola más.

—Veo y dos casonas más.

Los interrumpí para aclararles que el máximo de fichas que podían pedir eran diez. Que no se extralimitaran. Asombrados me preguntaron cuál era la razón. Les respondí que era ley del condado que el que hacía la caja se quedara con el diez por ciento de lo jugado y que como lo único que ellos disponían para las apuestas era una casona y una pistola, o sea una unidad por cabeza, el límite lógico de crédito eran diez fichas para cada uno equivalentes a diez hipotéticas casonas y a diez hipotéticas pistolas. Aceptaron tragando saliva.

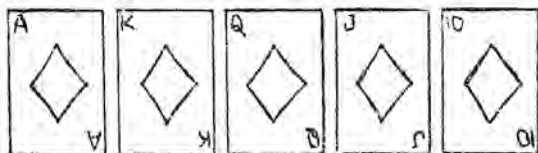
Alejandro dijo que como a él le tocaba hablar necesitaba saber cuál era su resto. Le respondí que disponía de cuatro fichas y le aclaré a Torcuato que él disponía de tres. Alejandro miró las trece fichas que estaban en el centro de la mesa y me convencí de que estaba viendo seis casonas y siete pistolas. El brazo izquierdo le temblaba.

—Me juego, dijo.

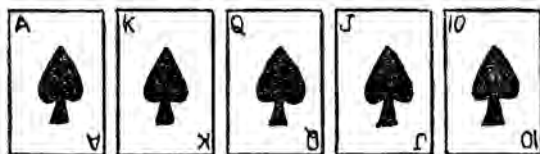
Torcuato dejó las cartas sobre la mesa, fue hasta el hogar, sacó un toscanito del bolsillo de la camisa, le arrancó la punta con los dientes y la escupió sobre las brasas que estaban muriendo. Volvió encendiéndolo, se sentó y tiró la primer bocanada de humo cubriendo la mesa. Se paseó un gargajo por la boca, lo escupió sobre la alfombra y respondió:

—Veo.

No se decidían a mostrar el juego. Ninguno quería ser el primero. Apuré el expediente. Mostraron.



Cartas de Alejandro



Cartas de Torcuato

Oí crujidos de mandíbulas. Perdieron la imagen de jugadores de póker. Transformándose en dos fieras se arrojaron sobre lo que suponían casonas y pistolas, entrelazando furiosamente sus manos. Las fichas saltaban o iban rodando sobre la mesa hasta caer sobre la alfombra. Siguiéndolas, pelearon en el piso. Escuché golpes, insultos, y me enteré (sin querer) de los motivos personales que los distanciaban. Guardé la escritura en el fondo de la valijita. Sobre ella puse naipes y fichas. Cargué la pistola. Apunté y gatillé. Di en el centro de la fotografía de la dama. Quedaron inmóviles. Estaban despeinados, llenos de moretones y con las ropas desgarradas. Les pedí que se retiraran porque el juego había terminado y no estaba dispuesto a soportar riñas en mi casa. Se me abalanzaron y disparé. Les di en la frente. Cayeron con muy pocos quejidos. Los enterré en los terrenos del fondo. Nunca nadie se enteró.

Luis Gusman

Aparecer

Está acostado en la mecedora. Piensa en su mujer. Cierra los ojos y recuerda. Siempre la misma escena. Su mujer desnuda en la cama y el hombre hincado chupándole el dedo gordo. Ella con la cabeza para atrás, gozando seguramente reclamando insistente “chupame el dedo gordo chupame”. El dedo gordo, únicamente el dedo gordo. Ese dedo regordete y esmaltado. Lo sorprendió el secreto, el descubrimiento, ese dedo jugueteón y mancillado. Y el recuerdo siempre termina ahí. Un hombre de hinojos ante una flor abierta como una horqueta.

Escucha cantar los canarios y recuerda que debe darles de comer. Comidita comidita para los presitos —tararea— mientras hace sonar la cuchara contra la cacerola y acerca su cara junto a la jaula. Pirueteen pirueteen —les dice— mientras pone alpiste en sus manos. “Picoteenmen picoteenmen”, los dedos con picotazos suaves, muy suaves y vuelve a pensar en el dedo de su mujer. Un día había llegado al colmo de besarle el juanete. Y también las verrugas, el antojo, el pelo de chanco, pero nunca el dedo. Pensar en el dedo lo volvía un desaforado. Se calma acariciando las plumas de los pajaritos. Por otra parte, él era un profesional, no un gritón de ojos saltones.

Y mientras mira los canarios les sonrío recitándoles:

mucho alpiste poco wiskhy
mucho wiskhy poco alpiste

Trinen trinen —dice— y se acuesta nuevamente en la mecedora.

Piense en el dedo. Un día entró a la pieza y la vio a la deda frente al espejo. Mirándose. Toda desnuda la deda. Era hermosa, a pesar de los cardenales que le surcaban el cuerpo. La miró a la cara y vio la curita en la pera. Qué ocultaba ahora la muy puta. No lo había visto y se entretenía admirando su cuerpo. Disfrutando. Se acariciaba circularmente el antojo rojizo. Ese antojo le recordaría el antojo de su madre muerta.

Esa era su mujer, de la que siempre había que desconfiar. Ella tan blanca, tan bañada, tan inmaculada por las noches,

aparecía por la mañana brotada de cardenales, queriéndome contar sus sueños, paseando sus marcas indecentes por toda la casa. Ella sabía mi sufrimiento, bien que lo sabía y no tenía nada mejor que ponerse esas sandalias plateadas que dejaban ver sus dedos. Y caminaba y provocaba, sabiendo que mi ilusión era borrar para siempre ese dedo de mi vista y de mi vida. Ese dedo amado por ella y por su amante.

Se trataba de pajaritos, de dedos aplastados por asesinos a sueldo. De enfermos que interrumpían sus sueños, sus escenas. Había asesinos pero no escenas. Había asesinos en escena. Delante suyo. Obligándolo a marchar. Había un hombre de boca grande que riendo se comía el pajarito. Se lo comía realmente. Era un veterano y todo le estaba permitido a un veterano. El otro estaba junto a la ventana y el otro pajarito ya volaba. Ahora se trataba de un pájaro muerto y otro volando.

Zamarreado por dedos que eran manos. Manos enormes que lo obligaban. Sobre todo lo obligaban. A moverse. A curar. Sus manos de dedos enfermos debían curar. Sus manos temblorosas debían curar. Curar. Operar. Cortar. Ocultó las enfermas maxas en los bolsillos. Ellos no debían notarlo. Si no le harían lo mismo que al pajarito muerto. El no había nacido para cortar sino para coser. Suturar. Era un buen clínico no un cirujano. Se trataba de leer y recordar. No de cortar.

Lo llevaron y cortó, y como siempre cortó mal. El sabía que había cortado mal y

era culpable. El otro perdería la pierna, y una pierna siempre es valiosa. Ahora las escenas serían del otro.

Ya no había pajaritos. No había escenas. No había sueños. No había nada. Solo dos hombres. Uno que soñaba y otro que esperaba.

Ahora esperaba de pie junto a la ventana. Esperaba, hasta que los retorcimientos lo obligasen a ir hasta el inodoro. Ya no sabía qué esperaba. Si a un hombre. Si a una mujer. Si a los retorcimientos. Al final solo quedaban los retorcimientos.

María Martín era un hombre que quería recordar en medio de los retorcimientos. Y María Martín eran un y una mujer al mismo tiempo. Con María Martín empezaron los retorcimientos y las esperas. Hacía ya mucho tiempo en la casa de Virrey del Pino.

La que tardaba y a la que esperaba era su madre. Que llegaba, envuelta en una mananita blanca, con apresurados pasos hasta donde él esperaba. Pero era mentira. Era una imagen. Se trataba de que su madre estaba en la quinta de María Martín. Con María y con Martín.

Nunca debería haber aprendido medicina. Era muy torpe con las manos y con el dibujo. Sobre todo con el dibujo que viene de las manos. No sabía hacer nada con las manos. Mejor dicho con sus manos. Ocultas dentro del bolsillo. Sin embargo había terminado la carrera y era un buen clínico. Siempre tenía alguna palabra que decir.

No había llorado delante de los hom-

bres por la muerte del canario. ¿Si esos eran hombres que mataban hombres, podían escuchar algo sobre un canario muerto? El suyo era un mal menor. Pero cuando estuvo solo lloró. Solo, podía llorar todo lo que él quisiera y pensar que era por el canario muerto. Y era por el canario muerto. Más que nunca por el canario muerto.

Volverían a buscarlo cuando el hombre se recuperara de su convalecencia.

Un día, el durmiente saldría de su sopor. Se despertaría del sueño en el cual estaba sumido y preguntaría por su pierna perdida. Los otros hablarían.

El hombre realizaría todo el proceso de reeducación y volvería a caminar en muletas. El hombre volvería a buscarlo y sería una voz la que lo buscaría. Ella llegaría también con su vestido a lunares. Lunares rojos y blancos. El era un enamorado de los lunares.

La mujer del antojo apareció detrás de la puerta. En la frente tenía una cereza roja. Como un sello. Venía acompañada de su mamá. Mujer antojada de qué, de quién. ¿Cuál era el secreto de su marca?

La hija se inclinó para saludarme. Entonces besé respetuosamente la cereza delante de su madre. Le chupé un poco la cereza y empecé a sentir los síntomas de la alergia. El cuerpo se me llenó de manchas como un leopardo. Era un leopardo. Caminaba en cuatro patas como un leopardo y rugía como un leopardo. Los enfermeros arrojaban pedazos de carne cruda, que yo con la boca abierta tragaba en

el aire; pero había un inconveniente, cuando ella se cansaba de mis piruetas se marchaba y mis manchas desaparecían. Mis manchas dependían de su cereza y yo no podía tener una mancha propia. Ella se paseaba oronda ostentando su roja cereza, se acercaba a la puerta y mis manchas empalidecían, volvía y yo me colmaba de colores. Mi vida pendía de la cereza que estaba en la frente de una mujer, que tenía sus cosas, sus ocupaciones. Y comencé a sentir miedo porque las manchas... las manchitas me gustaban.

Cómo explicarle a ella sin que usara su poder sobre mí, sin que un día se le ocurriese cubrirse la cereza con un velo. Cómo revelarle mi secreto, si ella tenía su propio secreto oculto. Cuando ella me visitaba, mi compañero de sala, un abogado, nos dejaba solos, para no resultar indiscreto, la madre era muy vergonzosa y se retiraba sigilosamente.

Horacio Romeu

Nueve

He aquí al cuervo, abriendo el pico, inclinando su augusta cabeza, desde lo más alto de la más alta rama del árbol más alto del bosque sombrío.

He aquí tres moscas que vuelan alrededor del cuervo, esperando el momento de incorporarse a la narración.

He aquí a Gog en camiseta prendido al cuello de una damajuana tragando a largos sorbos el vino tinto. Un solcito digestivo empieza a retirarse del patio acorde con la hora y el metrónomo que marca su retirada es el trapo de piso sobre los úl-

timos rectángulos de baldosas cerca de la puerta. Flac flac el trapo mojado inmediatamente antes del flac flac de vuelta y vuelta a empezar, combinando, armonizando su ruido con el otro del vinito generoso de San Juan, vino para la hora de la siesta que salta y pasa por los imprevisibles subterráneos de la libertad gástrica de Gog, resbalando desde la garganta dulcemente como una vieja canción lituana, cadencioso y hermético, rezo pagano para paladares tan exigentes como el suyo que lo paladea sin poderse desprender del pico cuello, del sabor que lo invade mientras cruza sus ojos en mirada altamente siniestra y abre las gordas patas en ángulo geométrico de cien grados. Baja las cejas, contribuyendo sin casi saberlo a la altamente siniestra mirada y su mano izquierda (la que no sostiene la damajuana contra la boca) acaricia una de sus entrepiernas. Turbios pensamientos agitan su cerebro cuando advierte malos gestos maternos ante su indolencia bebedora. Ella continúa el lavado del patio porque la función debe continuar suceda lo que suceda y él, para seguir con su tragada imparable, debe correrse de lugar sin por supuesto desprenderse de la bienamada señora damajuana.

He aquí que el cuervo espanta a las moscas, cansado quizá de su abrumadora compañía.

Observemos imparcialmente su manera de tragar vino tinto mientras la apurada familia de moscas baja en picada, su sacudida de cabeza pronosticando dificulta-

des con los insectos vibradores, una sacudida que no es resignada sino que promete combate sin cuartel, su manera de pensar me cago en las confabulaciones cósmicas. Bajada de moscas hacia el peludo Gog en camiseta que sigue prendido al dulce vinito deteniéndose solamente para las consabidas agitaciones traqueales del líquido elemento. Un capítulo que habla del Descendimiento. Un capítulo dedicado a la batalla que vendrá con dialoguitos y todas las de la ley, dialoguitos fantásticos entre moscas, tres moscas vulgares críticas. Viene un descanso en esta narración sin guiones. Nada les dirá ahora mi cálida voz poética porque se acerca un paréntesis de diálogos entre guiones y signos parlantes para el relato formal de la molestia en camiseta; es decir: una mosca hablándole a la próxima vecina, una tercera escuchando, Gog sacudiendo su mano libre tratando inútilmente de espantarlas, una charla entre correigionarias. Para Uds. solamente dejo el deber de imaginarse entorno realista, un patio, el sol escapándose del patio, una madre que protesta, muy cerca el baño con puerta de madera, un protagonista chupador que presiente lo que se le aproxima.

—Te conozco perfectamente —dijo mosca la primera parlante no bien consiguió ponerse a la altura de la mosca vecina escuchadora.

—Yo también te conozco —dijo la mosca que en el párrafo anterior escuchaba.

—¿Qué le sucedió a nuestra madre?

—Pues que se ahorcó ayer. Eso fue todo. No pudo soportar. Quiso asombrar al mundo y se quebró el cuello. Qué mala suerte la mía. Para mí era más que una simple madre. Qué mala suerte. ¡Qué mala suerte! ¿Comprendes? Quiso asombrarme y se mató. Esta es la primera vez en seis meses que me permiten salir a volar y debo hacerlo con el peso de ese dolor . . . ¡Y desde hace seis meses yo no hacía más que esperar este día!

—¡Pero nos queda el amor, mosca linda, amiga mía!

—Amor mío, luz de mis ojos, dulce mermelada, amiga mosca: el amor es el infinito puesto al alcance de los perrillos. Ella se ha ahorcado por asombrarme, me ha dejado y yo tengo mi dignidad, ¡sí!

—Bueno, hablemos de tí, entonces, de tu dignidad, del absurdo color de tus ojos, de tu espanto ante la muerte. Tú eres, simplemente, una mosca anarquista. Una pequeña granuja, en todo caso, una piojosa miserable habladora. Ella era todo el mundo y se ha ahorcado. Todos se están matando, el mundo pierde su equilibrio. Ella ha muerto por salvarte, por salvar el mundo, pero tu no hablas nada más que teorías de puta vanguardista . . .

—¡Sí! Tú lo has dicho, gordita, ¡yo soy anarquista! Y la mejor prueba de ello es el absurdo color de mis ojos, la marca sobre mi frente, el color de mis alas. Además he compuesto una especie de oración vengadora y socialista dedicada a la muerte ahorcada de mi madre. Se llama "Las Alas de Oro":

“Nuestro amo es un dios que cuenta los minutos y los centavos, un dios desesperado, sensual y que gruñe como un puerco. Un Gran Puerco de Alas Doradas que cae en todas partes, aterido de frío, con el vientre al aire, atemorizado por la visión de los hombres, buscando caricias. Ese es nuestro Amo, exactamente; ¡festejemos, bebamos, abracémonos todos”!

—Palabras, palabras, palabras, solo palabras son esas. No significan nada ante la vida. Yo me declaro a favor de la muerte, a favor de la horca, de las madres abandonadas, de los sueños reveladores, del orden preestablecido, y no me interesa para nada la política. Por lo demás, mosca piojosa, putarda, arrastrada, el día en que la patria necesite de mi sangre en el combate, yo estaré lista para verterla. ¡Te lo aseguro!

JUAN CARLOS MARTELLI**LOS TIGRES DE LA MEMORIA**

Novela ganadora del Premio Internacional "América Latina" (Sudamericana-La Opinión). "Una novela admirablemente articulada... que desde las primeras páginas crea un clima denso y obsesivo." (Julio Cortázar)

ABELARDO ARIAS**DE TALES CUALES**

Un nuevo rumbo en la producción de este gran novelista argentino. El tema del petróleo argentino encarado desde los anhelos de la generación joven.

CLARICE LISPECTOR**UN APRENDIZAJE O EL LIBRO DE LOS PLACERES**

Una hermosa aventura verbal y una historia fascinante: el amor como fundamento de una experiencia, de un arduo aprendizaje.

GRAHAM GREENE**EL CONSUL HONORARIO**

¿Es lícito secuestrar y matar en nombre de la rebeldía contra la violencia y la opresión institucionalizadas? Graham Greene replantea este dilema del mundo contemporáneo en una de sus más logradas novelas. (Editorial SUR)

EDITORIAL**SUDAMERICANA S. A.**

Humberto 1º 545 - Buenos Aires

Jorge Quiroga

En un declive o una suavidad de respiración una mirada de manera silenciosa. Si la música hiede, lleva al aire del verano donde los días se borran.

Sonríen con la cara casi pegada a la pared, en el campito aplanado, envuelto en la humareda de hojas secas sube dulce la cáscara del fósforo, hiede el hedor fresco que viene del patio colorado.

Atacado por un rostro que se deforma, se apoya en la mejilla, me alivio el pecho que gime. Tiene el pelo caído en la espalda, allí se va lavando.

El camino de piedras alisadas.

Bajo la luz amarilla de la pieza el idiota babea y canta una canción, tuerce en el ojo acanalado, respira con un deseo de pesadumbre, estirado, sin ganas de achatarse. Contra el aire que se desliza.

El juego impersonal se deslíe, un núcleo para desatar, la tensión del pensamiento. Gotea en el oído el verano que se extiende sobre los restos del terreno, se mezcla en el sonido.

Oswaldo Lamborghini

Hay que cuidar la relación del doble con
el cuerpo.

Tantos, por perder el doble
sin nada se quedaron, como la intención
de decir, o con esa intención.

Precisamente y vaga,
que nada hubiera fuera de eso,
de ese ras ras:

quitado el doble nada.

¿Caminaría yo por esas arenas de ardor?

Si no supiera de antemano
que hay una boca y que hay un jarro.

Esperando. Indiferentes. A quien llegue
o se eluda ad hoc. Señalando.
Señalando su distancia. Indiferencia,
fiera de todo teatro

acrado.

¿Caminaría yo?

Por esas arenas de ardor.

Hay que cuidar, es preciso.

Que el doble (él)

a cada rato venga con su certificado de
presencia.

¡Yo he conocido mujeres
ya entontecidas de parir!

Cuidar incluso que esté en el ahijuna, en
breve.

Sin desesperaciones por el gasto,

hasta cuidar incluso el gesto:

el terror nace, pare cuando se pega un salto
violento

hacia atrás y él, doble, no está

(¡oh, te quiero ver!).

En Roma,

en el templete circular de Hermes Chano,

adoraban el ovo de la magnolia

si bien rallado sobre un vientre de mujer.

El doble (él) era un rayo de luz sangre,

púrpura se decía: "Un rayo luz

púrpura sangre". Generalmente,

las máscaras consiguientes se ausentaban

para que él, doble, produjera intento

su laxo andar sobre la cal del muro.

Y sólo sobre la cal.

Y sólo sobre la cal.

Sobre la magra película cal.

Caminaba y acre,

y las **máscaras** yacían, pero no donde yo
yazgo
 sino **refundidas** como yo
 sin el salto prudencial del rasgo
 y en tanto el pincel, el pincel,
 untado de azul
traza un color.
Caminaría yo por un César que me des-
cabezara.

Se entiende que el rayo se efuminaba
tras la cal, sobre la cal
mas sin tallar el muro
ni atraparse para efigie del clam.
Yo lo he visto entre clavos de orgasmo.
Olor. Investidura.

Soré y Resoré, divinidades blancas de la
 llanura,
 como vientos opuestos o en otro decir,
 encontrados,
 otrora se posesionaban por entero de la
 atmósfera
 y le imprimían su cadencia
 (que ellas también como tejer
 por tejer su brisa se les daba:
 alguna vez la palabra erradicar).
 Eran, Soré y Resoré, divinidades. Allá, oh
 allá,
 como una sola copla andaban
 gratoneando casi en un plano de delito,
 entre ellas remirándose.
 Y poseían el rallo.

Orei, no cabe la nostalgia.
 Pero entonces cabe y entonces, vamos,
 qué duda cabe.
 Es un hueco en la esfera no del
 entendimiento.
 Es un hueco.
 Orei haría
 haría,
 falta toda una ciencia de suplir
 que no tenemos, o tengamos. O un arte,
 que tenemos, o.
 Yo no he adivinado aún,
 al menos,
 las estatuas de Soré y Resoré,
 Orei:
 de la llanura blancas divinidades.

Están con sus compadres, los ecos.
 Viven la vida intensa y eterna de las ratas

pero en una esfera externa donde la caña,
 la pulpa misma del concepto
 vanamente tratado de omitir,
 nubla la mirada y añuda
 a cada griego con su sabra
 —no saber, ¡tan caray!—

y a cada orador con algo, con un halo.

Orei, ¿adivinar las estatuas,
 los erigidos monumentos?

Pero dónde y cómo, mi amigo (sin nostal-
 gia).

¡Si esta es una llanura de lo más llana!

Si es el mismo concepto desenrollado
 como un despliego de la pulpa misma
 sin ninguna clase de prominencias.

Oh no, **Orei**:

"Naides es más que naides".

Y nada se avizora,

a fuer de un comentario de barbijo.

Ni siquiera la llanura llana.

Idolillos que se van contaminados

y cunde el escenario

Y ahora el viento

Y ahora un dibujo guanaco

Para escupir la cara

Y ahora un heraldo mensajero amante
 enviado

a la ciudad de los patentes muros

(más paja aún que adobes),

descubre que soy nadie y no naides

o menos ni menos que naides.

Así andaba la cosa en el momento de poner
 cuando al fin comprendía a mis compadres.

Estaba el hombre tras la reja del bar
 con la tranquila copa en la mano.

Bebía seguramente su caña o su durazno
y acrado se partía en el lacre de un envío
seguro,

seguro sin reenvío posible:

pero él era, o al menos estaba.

Y en la esfera no del entendimiento,

sin recordar bien (y menos pensar)

me acerqué con paso calmo,

intentando a lo sumo yo

entrenarme en los andares laxos:

ver y a ver

si podía revertirme, con un movimiento

inverso,

en la misma condición del rallo.

Gritó

“¡Rayo!”, acentuándolo. Y fuese

(jamás he visto tan tranquilos pasos),

fuese redundante tras la bruma de la caña

o disimulado por la sombra mal habida

del durazno.

Y esta es la reja de entrechocar:

lo mismo.

NOVEDADES

DERECHO

Juan Manuel Aparicio

**LA LOCACION DE OBRA Y LAS REFORMAS
INTRODUCIDAS AL CODIGO CIVIL POR LA
LEY 17.711.**

HISTORIA

Angel Justiniano Carranza

**POR QUE LAVALLE FUSILO A DORREGO
(Col. Esquemas Históricos N° 16).**

Carlos S. Fayt

**HISTORIA DEL PENSAMIENTO POLITICO.
GRECIA. Volumen I.**

Boleslao Lewin

**QUE FUE LA INQUISICION (Col. Esquemas
Históricos N° 15).**

Jorge Abelardo Ramos

**REVOLUCION Y CONTRARREVOLUCION EN
LA ARGENTINA**

**La primera interpretación marxista de la Historia
Argentina**

**Tomo I. — LAS MASAS Y LAS LANZAS (1810-
1862, 5ª edic. revisada.**

**Tomo II. — DEL PATRICIADO A LA OLIGAR-
QUIA (1862-1904), 5ª edic. revisada.**

**Tomo III. — LA BELLA EPOCA (1904-1922),
5ª edic. revisada.**

LITERATURA

**EL LAZARILLO DE TORMES. Anónimo. (Col.
Btca. Universal N° 1), 3ª ed.**

**LIBRO DE BUEN AMOR, por el Arcipreste de
Hita (Col. Btca. Universal N° 20).**

**FABULA DE POLIFEMO Y GALATEA, por Luis
de Góngora (Col. Btca. Universal N° 19).**

**COMENTARIOS REALES. Inca Garcilaso de la
Vega (Col. Clásicos Hispanoamericanos N° 10/11),
4ª edic.**

**TINI Y OTROS RELATOS, por Eduardo Wilde
(Col. Clásicos Hispanoamericanos N° 5), 5ª edic.**

En Librerías y en

EDITORIAL PLUS ULTRA

Viamonte 1755 T.E. 44-6605/6694/6788 Bs. Aires

CORREGIDOR - ANAGRAMA

COLECCION ARGUMENTOS

Ensayo y Ciencias Humanas

Hans Magnus Enzensberger

Detalles

Diversos aspectos de la literatura contemporánea y de la industria cultural en la sociedad de consumo —la información manipulada, el fenómeno del libro de bolsillo, poesía y política, la vanguardia artística, el caso Pablo Neruda, etc.— sometidos al tratamiento de un maestro el sarcasmo.

218 páginas

Roger Vailland

Laclos. Teoría del libertino

Exposición de las figuras y virtudes del libertinaje, por un "moralista" de la misma raza del autor de *Les liaisons dangereuses*.

148 páginas

Georges Mounin

Saussure. Presentación y textos

Una introducción, a la par rigurosa y asequible, al pensamiento del patriarca de la lingüística moderna y del estructuralismo.

159 páginas

Barrington Moore, Jr.

Poder político y teoría social

Seis estudios, polémicos e inconformistas, inscritos en el ámbito de la "teoría crítica de la sociedad", conectados por un tema general subyacente: el conformismo en la sociedad industrial.

191 páginas

Distribuidor exclusivo:

EDICIONES CORREGIDOR

TALCAHUANO 459/463

T. E. 35-3203

Oscar Steimberg

Cuerpo sin armazón

fragmento

El circuito del consumo de literatura determina —y sabemos que la paradoja de todo valor de cambio es su uso— que algunos textos pertenezcan a la categoría de “publicados”; otros, sin embargo, permanecen como condenados en el rincón de los meros “impresos”. Esto produce una paradoja suplementaria: esa huella impresa, al no ser borrada por una lectura, pareciera no existir. Existe. Este es el caso de *Cuerpo sin armazón*, de Oscar

Steimberg, editado hace tres años, reprimido en y por el parloteo de los medios masivos. creemos, no pertenecen al registro de lo simbólico, no debe verse la aparición de este texto en las páginas de Literal como una alucinación. Otra manera de decir que la palabra que se quiere matar siempre reaparece. Porque actúa, insiste, en otra escena: la literatura es virtual, no virtuosa.

III

Pero me arrastran junto a una ventana y el cielo se agrisa, hay oscuridades más fuertes en cuatro zonas verticales que componen, enseguida, los ángulos de una pieza rectangular. Una pieza gris, de cemento. Un piso destrozado de porlan.

Me encojo en un rincón, a centímetros de una pared pero sin acercarme a ella: esa pared está helada. Cierro los ojos: fuera de esa pieza, el mundo es un monstruo peludo y húmedo, con anillos de oro en los dedos. Adentro, la pobreza recatada, el frío, la encerrona que mata y salva. Afuera el monstruo pega y ríe. Pero el frío no durará, un calor engañoso me hace entreabrir los párpados.

En las paredes aparecen huellas de manos enfiladas. De acuerdo con la dirección de mi mirada, forman estelas horizontales o columnas, o componen cuadrados o hexágonos. Los perfiles se acusan: no son manos, son flores sugeridas y deformadas por un diseño siempre igual, que se repite hasta en las rugosidades más ínfimas de la línea, hasta en las manchas destinadas a sugerir los pétalos más alejados.

La pintura es de tiza, como en todas las paredes pobres. Los dibujos son iguales a los de diez mil paredes del barrio.

Pero ¿y el yeso? En las calles, estos dibujos están moldeados en relieve, y adosados a los muros, o bordeando las puertas. Como si se escarbara las orejas, el monstruo hace correr sus dedos por las anfractuosidades.

Estoy en mi pieza como en el medio de

la calle: cada trazo es un ojo entreabierto, y a su mirada le basta con llegar hasta mí para realizarse en su goce frío. Creo que morirá si no despertase.

IV

Cuando empezó la moda del nuevo Art Nouveau se acabó Mirna Loy, se acabó Nelson Eddy. Pero se a-cabaron. Mucho después de su muerte pública, mucho después del momento en que pudo decirse que ya nadie los recordaba. En un patio de Caballito, un chico extiende sobre las baldosas el contenido del último paquete de figuritas Gran Película. Por cada cien mil paquetes de figuritas con imágenes de jugadores de fútbol, se vende uno de figuritas Gran Película. A las figuritas Gran Película las debe haber inventado un loco: evidentemente no son figuritas para chicos, porque los chicos no saben quién es Nelson Eddy ni Mirna Loy. Y los grandes no compran figuritas.

Pero de cada cien mil miradas una puede ser densa, brumosa, viva, buscadora. Nadie entiende quiénes pueden ser Nelson Eddy ni Mirna Loy, pero cualquiera que esté solo y se esconda puede advertir que las figuritas Gran Película tienen, todas, los mismos tonos rosados, el mismo fondo blanco, las mismas líneas grises, la misma pátina de indiferencia sobre los rectángulos de cartón ancho y blando, hecho para contener esos colores para siempre: blanco, rosado, gris. Alguien se comunicó con Mirna Loy y con Nelson Eddy en el mo-

mento de levantar el rostro, estirar el cuello, abandonar el cuerpo que nada explica. Alguien que es serio y respetuoso. Y los fijó en blanco, rosado, gris. Ahora Nelson Eddy, Mirna Loy —¿y quién, si no?— deben ser capaces de entablar, desde sus rectángulos, un diálogo comprensivo, sereno, frío con sus compradores. Es horroroso el silencio de los barrios de casas de un solo piso, y los rostros de los jugadores de fútbol le hubieran huido cobardemente.

Después los momentos empezarán a confundirse, las nuevas imágenes pasan a ser transformaciones de algo que se repite en blanco, en rosado, en gris, y viene el sueño, aunque sea al cabo de muchos años.

Hay un dominó de piedra clara, espumosa, y cada ficha muestra una escena pintada en blanco, rosado, gris: un filósofo griego departe, en distintas actitudes, con sus discípulos. Ante la mesa donde están las fichas, cada jugador dispone por turno los rectángulos, componiendo una especie de acertijo filosófico que debe resolver la persona sentada del otro lado de la mesa, justo enfrente de él.

Llega mi turno, dispongo las hermosas piezas. Pero no conozco las reglas del juego, apenas sé que existen.

Mi juego no significa nada. Me levanto con la vista baja, entre las miradas de todos. Mi oponente, del otro lado de la mesa, esgrime un cortaplumas. El está seguro y sonríe pero yo tengo miedo, y con un cortapapel que aparece a mi alcance comienzo los pases de esgrima: lo golpeo en la mano una vez, y otra vez, y otra vez.

Siempre de plano: yo no quiero herirlo. Pero si lo sigo golpeando esa mano va a estallar, o se va a convertir en un saco de ruina pulposa. Los jugadores se nos apretujan, nos separan, no me dejan ver. Un minuto después estoy en un cuarto de baño grande y vacío, como los de los hoteles de campo; orino y trato de tirar, con un movimiento mecánico, la cadena. Hay un ruido seco: la cadena pendía directamente del techo, y por lo tanto no servía para nada. El tanque de agua estaba en la pared, ante mi vista: sin sentido, imposible de utilizar.

Ricardo Ortolas

Intento posible

Aliviarlo con lo más tibio de los alientos y abrir una puerta de su propio ímpetu, mejor es en adelante un tiempo más, alguna situación por la manera de mi pesar por los augurios mejores y nada lo atrasa, de esta adquisición, al mecenas con la pileta llena hasta los bordes de grasa, de donde se sujetaron sus mismos y consistentes dedos.

Porque esto esto es un vómito y éstos dan olor, que se meten en tus uñas cerca de estas letras, con el asco entrándote en las pupilas, por cada uno de los ojos que mi-

ran, clavados entre las letras estas y precisas, con la consistencia de un poder intocable de la figura que sólo es en la presencia de estas y nada dicen sinó, que son el lenguaje y su dibujo es 0.

Las desbordaciones alfabetera de los papeles desencaja un margen y cae en las teclas, despedazándose en todas las ganas de entre los pedazos hay uno que me cuelga, lo enterraré como entierro en la fosa de tu nariz para hacerte el olfato de la mucosa y lo colmo (palabra colmo).

Los mastodontes caben el tamaño de las vocales, con su retroceso del tiempo con un modo, destapando los restos fósiles, fusiles enterrados, más cositas y nada de eso es verdad que lo encuentro por un pescado de capa y espada, con la cabeza erroflin en el parche de su ojo tuerto, los antropólogos con sus gesticulados flagelos se reducen la prehistoria en la mesa de la luz, los mismos almacenes de la cosinalia se pone en la fundada certeza con que los incrédulos esterilizados del poder se compran una varita mágica y se van pensando los pelos que le faltan por llegar, léase.

La ves de cerca y te parece preocupada, tan a pecho que espera ser madre y eso cambiará la menor de las figuras, ciertos pasos que desde cada chapita surge la ropa metalizada y fundida, su hijo le preocupa, no estoy con que eso pueda pasarle, por la tuya y porlan que revoca todo, para qué pensarlo más y recordamos "que una madre es una madre."

Con las cruces de todos lados, se cruzaron los momentos y salieron de un solo vocablo mis palabras con la mente de su vistosa seguidilla mezcla de algo y todo lo que algo no era para poder ser algo así.

Las cruces verdes y las rojas, a donde no hay cruces, que los cruces de trenes, o si cruzan la calle, nos cruzamos la mirada y se cruzó el cruce con cruce que cruzando lo cruzado del caballero en la cruzada guerra y pude esperar que esto se cruzara con otras palabras para cruzar al otro puente de el otro lado.

Es una sola y al mismo tiempo dos, pero siempre está esto entre estas palabras y las posibles incursiones que no salen ni se asoman siquiera al margen con un nariz del punto, nada está afuera de una marioneta (palabra escrita) en los hilos que maneja con las manos (palabras escritas) esto hace un escenario o no pero es cuestión de poner la palabra escenario y nada pasa que pueda exasperarlo todo si en vez de escenario —palabra pongo en la escena del prostíbulo mi marioneta baila (todas las palabras cambian solo por que cambie escenario por prostíbulo, o sea una palabra por otra, esas cosas son así en la "literatura", entonces que se puede decir acerca de lo exasperado en el lector sino es esto más que un lenguaje maniobrado, el escritor (palabra escrita también) se hace poseedor del mundo en las palabras que un profesor de castellano le enseñó con faltas de ortografía (palabra que deriva de mi raíz apellidal sin derechos re-

servados —se trata de la parte más importante— palabra escrita— orto, es un abuso pero es inevitablemente así) que con un pase mágico de escena en el mejor prostíbulo de la marioneta con la pura inocencia que se hace de los hilos para los niños todo de por sí está violado, todo este poder del escritor —palabra con poder central— puede más si quisiera en cuanto a un cambio de palabras —otra marcha más pero escrita en la palabra que está— el prostíbulo era el disfraz de un verdadero kilombo donde viven los restos de los enanitos de 7 velos blancos y blanca adueñada del kilombo se la pasa coge que coge con la marioneta y mis manos no soportan más estos hilos obedientes. Sólo con las palabras de dar un punto seguido de algo tan distante como el gigante que desde sus manos maneja mis manos hacia todos lados con la corpulenta voluntad de mis manos hechas las propias que me manejan ahora y sin más que esto desenrosco con la fuerza de mi ojo más potente y quemo los hilos para ir a donde blanca deja adentro de ella una acabada yugular de espuma lechosa con los chicos llorando en el ombligo y salen de sus senos enervados erupciones del calostro que embadurna los llantos pequeños en mi pedazo parado a la entrada de ella y de nuevo, todo la casa de Mr. Window esparciada en pulverizaciones etéreas de esencias malolientes (o mar de oriente —no se entiende bien, pero es algo por el estilo) y sonando el timbre llamando con la marcha tocando y el negro saliendo a la puerta que abriendo

va pasando el blanco traje del sombrero de **rafia** rabioso como el blanco par de **pantuflos** para sorprender al negro sirviendo su cómodo plumero para que pase **Mr. Bobjunior** por Window va entre los **chicles** que batoca entre dientes y **rosadas** explotaciones de hongos atomizados y **anatómicos** en lugar de un calzoncillo **legal** en su sistema de aferrarle la obesidad apática.

O la subversión de Tom el lacayo de **puro** guapo y asusado por los compadres **del** rancho e la cambiya que consiguen la **personería** jurídica de una misma ubre **asignada** del blanco emblema con **lavan-dina** flamenca en ondas de negros, negros **sí**, pero mulatos o morenos por la mitad **eso** sí que no y **NO!**, luego la misma junta **conjunta** desprende esta mezcla carmiñosa **de** tez con bronceador oscuro y otra con **sombrilla**, los blancos se tuestan y sólo en **el** verano de vacaciones adonde vayan lo **con-siguen** a si se pongan las tormentas **de** rayos rotos por todas las bicicletas que **haya** en el lugar, en una palabra, esto es **muy** simple pero por sobre todo se puede **encontrar** un abrigo de inviernos y solo **es** la palabra una palabra escrita. De acá en adelante se apagaría en un punto y **aparte**.

Repito con las cicatrices increíbles de **la** confusión confusa de todo conmigo una **cosa** simple de ruedas y sólo esta en **peda-citos** que se cobijan con un mameluco **trasparente** de la piel en tenues diferencias de las huellas digitales. Pero el sub-

te es un perro que ladra en ladridos de ladrillos desgastados en la columna del humo espeso de los cantos del coro de maricas, del canto de ladrillos o del canto polifónico o el canto que son cantos del culo en sordos ruidos que oír se dejan de un inodoro a esta parte.

Fin impostergable

El nudo es un nuevo pedazo de hilo que se muere de asfixia y así sucumbe bajo sus propios moñitos.

(gentileza anterior o espera postergada y posterior alto)



**EDITORIAL
TIEMPO
CONTEMPORANEO**

LA PAZ BLANCA

Introducción al etnocidio
Robert Jaulin

Análisis de la responsabilidad del Estado, la Iglesia, las Misiones y las clases dominantes en el proceso de exterminio cultural y biológico de sectores marginales en América Latina.

EN NOMBRE DE LA CIENCIA

Análisis del control económico y político del conocimiento.

H. L. Nieburg

El más documentado e importante análisis de la interrelación entre ciencia, tecnología y guerra. ¿Ciencia neutral o ciencia del sistema?

AMERICA LATINA:

reforma y revolución

James Petras y Maurice Zeitlin

Relaciones entre propiedad de la tierra, finanzas, industria y clases dominantes; vulnerabilidad de las economías neocoloniales, crecimiento de sectores industriales y capitales extranjeros, "nuevas clases medias", profesionalización de los militares, movimientos populistas, EE.UU. y los procesos de revolución social.

SERIE NEGRA - 14

Una mortaja, Charles Williams

VIAMONTE 1453

TEL. 45-9640 - BS. AS.

ED. FUNDAMENTOS

SERVANTIE

Lo normal y lo patológico

VARIOS

Laing antipsiquiatría y contracultura

C. GEETS

Introducción a Melanie Klein

ED. REDONDO

PIAGET

Epistemología genética

VARIOS

Semiótica y praxis

SCHAFF

Sociología e ideología

LIBROIMPEX

BELGRANO 1458 - 38-3407 - Bs. As.

DE ARNALDO RASCOVSKY:

EL FILICIDIO

La tesis que revolucionó al mundo.
(Traducido al inglés, francés, italiano y
portugués)

CONOCIMIENTO DEL HIJO

El hijo del hombre visto desde un ángulo
diferente.

En Preparación: EL DOBLE DE OTTO RANK

EDICIONES ORION

BUENOS AIRES

La intriga

Es verdad que nos falta una ciencia de la escritura, y también es verdadera la posibilidad de que no la tengamos nunca.

—Pero somos lo bastante descreídos como para fingir sus efectos.

El valor de una intriga no debe juzgarse por su eficacia a corto o largo plazo. También es posible pensar un movimiento cuyos términos oscilarían entre intrigar, conspirar / no dar el golpe. Habrá que suponer entonces un aparato de producción virtual, desfasado de las diferentes cadenas de montaje, cuya "producción" (palabra que siempre será necesario leer entre comillas) se concretará en la instauración de un signo *medio* depravado, escindido, ambiguo: la historia es un vaciadero que acepta todo. Un signo a santo del cual,

por su misma condición polimorfa, el intercambio de señas y visages se desaceite; un signo que vuelva irreconocibles los domicilios conocidos. Desde cierta perspectiva sádica el proyecto es legítimo. Si la cultura es culpable, nuestra inocencia no tiene límites. Abolida la culpa, tomado el goce como horizonte, la voluntad de disparar una ideología contra el blanco de otras ideologías plantea la diferencia como primer problema. Por lo tanto, esta ideología se exhibirá fuertemente marcada. Su marca específica será la ficción, el relato, el engaño. Se fingirá el saber que no se tiene. Se narrará con cierto ademán aparatoso y teatral —como quien cuenta un cuento a una criatura inteligente— la novela científica importada en esta década oponiéndola a la de la década anterior: a ver qué pasa.

Esto (literal) exige cierto enredo: mezclar los códigos, dar por sabido lo que se ignora, adoptar la posición del entontecido-cínico incluso frente a lo que realmente se sabe. Alguien, alguna vez, pensará en *Nietzsche* pero escribirá *Sade*: travesti, streap-tease, fetichista, la letra siempre es inmoral. Para su bien, el buen deseo que le siga la pista a la larga no la encontrará. Pero no se trata sólo de esto; hay que entenderlo. El régimen de la locura, su particular sistema económico, también proliferaba en esta plural proliferación. “Había”, en estilo patético, llegado el momento de aceptar que “entre” la fábrica occidental y los métodos, gráficos y organigramas de la esquizofrenia reina un estado de se-

mejanza; y que esta institución monárquica se ríe sosegadamente de otros supuestos poderes. Porque un texto es un juego "entre" un texto y un juego.

En la trama sucesiva del habla, en efecto (un puro efecto) todos los gatos son más o menos bodelerianos. La angustia mutis mutilante engendró alucinatoriamente el ideal de la restitución sincrónica: al código, ya se lo iba a tocar, faltaba poco, un poco más y. En la crítica literaria esplendían los modelos. Sí: encegucían. La crítica escribió una novela tediosa y actancial, temerosa siempre de caer en el desrígido o de ser sorprendida con las manos en la masa de la complacencia autoerótica. Pero el esquema de la latencia falló: no se había avanzado tanto como podía esperarse del hecho de haberlo reprimido casi todo. Y a último momento apareció la política como posible máscara para reclamar los beneficios de la escena. La conciencia moral se reforzaba en un doble sacrificio: ¡Por la ciencia! ¡Por los proletarios!

Desde su riesgosa cátedra, el deseo dicta hoy la pertinencia de los halos de connotación, los árboles de palabras, los sueños, el bosque, niebla donde ninguna figura es del todo reconocible ni absolutamente incierta. Escritura literal se piensa a partir de la diferencia, pero no confunde diferencia con frontera. Montada como intriga literal, el juego donde el texto teórico podrá ser portador de la ficción, y la reflexión semiótica tejerá la trama de poe-

ma. La tentación de publicar un soneto tonto (quizá por lo de soné/totón) puede llegar a ser muy fuerte, tanto como la de preguntarles a los hombres sabios: ¿pero por qué es tonto? Es probable además que dos maestros de la estupidez —Gombrowicz, Flaubert— resuenen en las páginas: al primero se le debe el descubrimiento de las subculturas, las mitologías degradadas y el asqueroso; al segundo, el método de reproducir, vaciados, los discursos sociales pretendidamente sin rajaduras.

Empezar a comprender, al fin, que se habla por hablar. Que no hay mayores goces que esos que se enuncian diciendo certeza de la muerte banalidad y ausencia de causa.

ENSAYOS PLANETA

Economía y Ciencias Sociales

AYUDA E IMPERIALISMO — Teresa Hayter

AREAS ECONOMICAS EN EL MUNDO — Rafael
Martínez Cortiña

CHINA: LA REVOLUCION CONTINUA — Jan
Myrdal

**INTRODUCCION A LA LINGUISTICA MATEMA-
TICA** — A. V. Gladkij / A. Mel'cuk

Lingüística y Crítica Literaria

LA ESTRUCTURA MITICA DEL HEROE — Juan
Villegas

LITERATURA Y SIGNIFICACION — Tzvetan To-
dorov

SOBRE LA PROSA LITERARIA — Víctor Sklovski

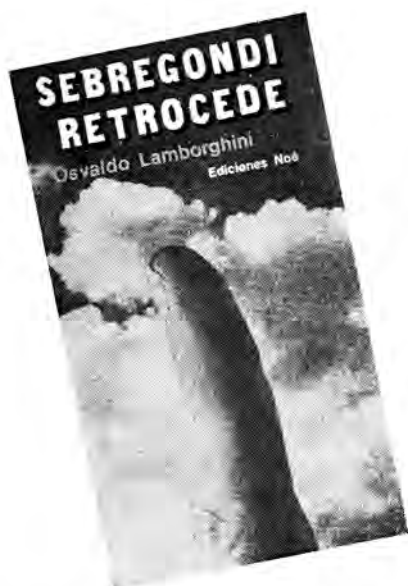
**ENSAYO SEMIOLOGICO DE SISTEMAS LITERA-
RIOS** — Antonio Prieto

En venta en todas las librerías o en

EDITORIAL PLANETA ARGENTINA SAIC

Viamonte 1451 — Capital Federal

Esta revista se
terminó de imprimir
en el mes de noviembre
de 1973 en los Talleres
Gráficos LUMEN S.A.C.I.F.,
Pringles 1251, Buenos Aires



LITERAL RECOMIENDA

SEBREGONDI RETROCEDE

por Osvaldo Lamborghini

Una constelación mayor, pero ausente, le sirve de escenario virtual a la novela: la **otra** literatura, la investida por el poder, historia o tradición (socialmente, sexualmente hablando). Semejante explicación es tonta. Más ajustado suponer que el **Sebregondi** se constituye como "payasada". Demostraría que aquello, eso mismo que es ley, también es el soporte de la trampa — y soporta todas las trampas. Prestigio banal de la gran literatura, prestigio imaginario de los fantasmas originarios, arti-culación ... El exceso asqueroso de maquillaje teórico y estético significa — pero sólo tal vez, que **Al Gran Bonete se le perdió un .. Cuidado.**

EDICIONES NOE

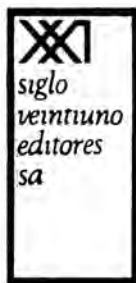
Tucumán 1655 - 3º D 46-9301

**LOS DOS PRIMEROS
AÑOS DE
SIGLO XXI EDITORES S.A.**

**119 TITULOS
NUEVOS
51 REEDICIONES**

SIGLO XXI
México - España -Argentina

Tres empresas unidas en el proyecto editorial más significativo de nuestra lengua.



SOLICITE CATALOGOS
E INFORMACION PERIODICA

CORDOBA 2064
Tel. 45-7609/46-9059

Psicoanalistas:
Institución e Investigación Sexual

MAYO 1975

Susana Constante / Oscar del Barco / Germán
Leopoldo García / Marcelo Guerra / Luis Gusman /
Jacques Lacan / Osvaldo Lamborghini / Héctor Liber-
tella / Eduardo Miños / Ricardo Ortolá / Jorge Quiroga
/ Edgardo Russo / Eugenio Trías.

LITERAL

2/3

El Documento Literal
fue redactado en marzo de 1974 en el
calor —y por qué no decirlo— en la
confusión de esos momentos. Como tal
es una **marca**.

Literal

EDICIONES NOÉ - Tucumán 1655 - 3º D
Buenos Aires — República Argentina

Consejo de Redacción:

Germán Leopoldo García, Luis Gusman, Osvaldo Lamborghini, Jorge Quiroga.

Editor responsable:

Alberto Alba.

Registro de la propiedad intelectual en trámite.

Literal 2/3

EN ESTE NUMERO

Susana Constante
Oscar del Barco
Germán Leopoldo García
Marcelo Guerra
Luis Gusman
Jacques Lacan
Osvaldo Lamborghini
Héctor Libertella
Eduardo Miños
Ricardo Ortolá
Jorge Quiroga
Edgardo Russo

SUMARIO

Hiatus Irrationalis — Jacques Lacan	6
La flexión literal	9
Para comprender la censura	15
La palabra fuera de lugar	23
¿Qué hacer con ese cuerpo? — Susana Constante ..	35
El espejo y la muerte	41
La filosofía como drama	45
Fellatio — Eduardo Miños	51
Soñado el 6 de mayo	57
Por Macedonio Fernández	59
Palabra colmo — Ricardo Ortola	75
Poses — Luis Gusmán	81
Nosotros no somos los polacos — Edgardo Russo ...	83
La bola de metal — Héctor Libertella	89
Documento Literal	93
Golpe ciego — Oscar del Barco	119
De memoria — Germán L. García	127
Caminaba, yo — Marcelo Guerra	133
Cantar de las gredas en los ojos — Osvaldo Lambor- ghini	139
La flexión literal	145

HIATUS IRRATIONALIS

*Choses, que coule en vous la sueur ou la sève,
Formes, que vous naissiez de la forge ou du sang,
Votre torrent n'est pas plus dense que mon rêve;
Et, si je ne vous bats d'un désir incessant,*

*Je traverse votre eau, je tombe vers la grève
Où m'attire le poids de mon démon pensant.
Seul, il heurte au sol dur sur quoi l'être s'élève,
Au mal aveugle et sourd, au dieu privé de sens.*

*Mais, sitôt que tout verbe a péri dans ma gorge,
Choses, que vous naissiez du sang ou de la forge,
Nature, — je me perds au flux d'un élément:*

*Celui qui couve en moi, le même vous soulève,
Formes, que coule en vous la sueur ou la sève,
C'est le feu qui me fait votre immortel amant.*

Jacques Lacan

HIATUS IRRATIONALIS

*Cosas, ya fluya en vosotras el sudor o la savia,
Formas, ya nazcáis de la fragua o de la sangre,
Vuestro torrente no es más denso que mi sueño;
Y, cuando no os golpeo con un deseo incesante,*

*Atravieso vuestra agua, caigo hacia la arena
Donde me arroja el peso de mi demonio pensante.
Solo, choca contra el duro suelo donde se eleva el ser
Al mal ciego y sordo, hacia el dios privado de sentido.*

*Pero, al perecer todo verbo en mi garganta,
Cosas, ya nazcáis de la sangre o de la fragua,
Naturaleza, — me pierdo en el flujo de un elemento:*

*Aquel que arde en mí, el mismo que os subleva,
Formas, ya fluya en vosotras el sudor o la savia,
El fuego me hace vuestro inmortal amante.*

Jacques Lacan. Agosto de 1929
(Versión de Oscar Masotta)

LA FLEXION LITERAL

La flexión literal designa ese movimiento que une al sujeto con la cultura, al cuerpo con el lenguaje.

La satisfacción que produce la escritura no puede ubicarse fuera de ella, en alguna finalidad, en la impensable teología de un *sentido*: la satisfacción es el movimiento mismo de sus formas, el azar de sus conexiones, el juego determinado —pero incierto— de sus inclusiones y exclusiones. Para poder comprender las flexiones de la literatura, es necesario pensar una flexión literal, un juego posible del lenguaje que conlleva la experiencia de un goce inherente, que no puede confundirse con el placer suplementario del reconocimiento intersubjetivo (social).

La conciencia es impotente frente a las determina-

ciones de este juego, por eso los espejismos de un género —el realismo, pero también la novela policial— aparecen apelando a un “referente” (la historia, la acción) para poder *desdoblarse* en alguna exterioridad: esta *logofobia* se entrapa en su propio juego, puesto que no podrá ponerse fuera del lenguaje sin aceptar el silencio o la función *disruptiva* de la acción que no permite confundir a Clausewitz con la épica. La flexión literaria del realismo se propuso como una nueva redistribución de los géneros y los discursos y abrió un campo, pero es necesario reconocer que su función actual es de *obstáculo* (en el sentido que Bachelar da a este término). Porque no hace falta el realismo para transformar la realidad, las apelaciones transliterarias que este género utiliza para justificar su insistencia, sólo pueden tener un valor de coartada. Lo que se llama la realidad no es un punto de partida —una base— ni el final de un recorrido, sino el efecto de múltiples determinaciones: el ojo que ve y refleja el mundo funda el imperialismo de la representación, modificando la “realidad” que dice reflejar. Porque el lenguaje es tan estructurante como estructurado, la flexión literal propone una acción específica de la literatura (que puede ser leída desde una intriga sociológica, psicológica, política, lingüística, etcétera) que consiste en la transformación infinita de un sistema flotante de textos cuya función en la *cultura* no se reduce al uso que cada época *histórica* hace de los mismos.

El doble movimiento que designamos como flexión literal quiere mostrar que el proceso metonímico de la historia es inconcebible sin la articulación sincrónica de una metáfora que captura a las épocas y las clases.

El realismo, al pensar sólo el proceso metonímico, se condena a desconocer su propio valor metafórico en el momento histórico que lo hizo posible: fascinado por los espejismos del contexto, olvida el valor constitutivo y reconstitutivo que el texto tiene, tanto en el registro de los

“escritores” como de los “lectores”. La flexión literaria del realismo hizo escuela como metáfora, pero se tacha a sí misma al proponerse como metonimia que sería necesario reproducir, reprimiendo de esta manera las metáforas virtuales que cada época puede constituir. La flexión literal, por el contrario, se define por la oscilación entre una metonimia (temática-histórica) y una metáfora (formal-cultural). Si se confunde la sociedad y la cultura no se comprende la insistencia del sistema literatura, más allá de los procesos metonímicos que funcionan como una *condición necesaria* (en el sentido que se habla de condiciones de vida y de producción, pero también de goce estético) para la producción de tal o cual texto, pero que no es de por sí una *condición suficiente*. Una vez que la metáfora cultural se ha realizado, sus condiciones metonímicas carecen de valor. Si esta metáfora no se logra, esas mismas condiciones no podrían justificar —para la estética, aunque sí para la ética— el fracaso.

La estética es, en sí misma, la asunción jubilosa de una ética. Pero a diferencia de la ética —que se pregunta por las relaciones sociales entre cosas y las relaciones materiales entre personas—, la estética se pregunta por el *valor de goce* que se produce al realizarse un intercambio específico de mensajes. ¿Qué relación hay entre la belleza y el valor de goce, ya que la fealdad puede incluso llegar a ser más apta para el placer? La flexión literal es también esta pregunta, aunque no pueda darle aún una respuesta, quizá toda su función se reduzca a buscarla. Pero —como lo ha señalado Eugenio Trías— “el sentido es un concepto problemático: supone que el signo vehicula *algo más* que su propia materialidad” y por lo tanto no se trata de encontrar el sentido del *valor*, sino el valor del *sentido* en nuestra cultura, fundada sobre el imperialismo de la “significación” —del logos, de la predicción— y su grado cero, la re-presentación. Describir el

valor (Marx y Nietzsche lo intentaron en registros distintos) implica la formulación de una *topología*, el inventario completo de unas *distribuciones* —jerárquicas y funcionales— que son las responsables de los “efectos de sentido”. Que el psicoanálisis dé sus primeros pasos en esa dirección no puede sorprender, puesto que Freud introdujo con la *otra escena* un corte radical con la *idea* (ver), produciendo la primera topología de las distribuciones significantes del deseo.

En esta dirección, la flexión literal se propone investigar el espacio material donde se distribuyen los géneros, el espacio virtual donde se producen nuevas metáforas y el espacio real donde funcionan los efectos de esas distribuciones, es decir, los espacios “legibles” de nuestra sociedad.

Mallarmé —como todo el simbolismo— se encontró de pronto frente a las determinaciones de este espacio, tratando de dibujar una topología de las flexiones literales de la poesía, más allá del azar de los temas o las determinaciones de los *sentidos*. ¿Qué son los “temas” de una época, sino la interpretación intersubjetiva de una red deseante que se enmascara en el *sentido* para legitimar los mensajes de sus *sentidos*? (Háblame de cualquier cosa —dice el enamorado; tomemos un café para charlar un rato —puede decir cualquiera).

Las flexiones literales de cualquier demanda, de cualquier conversación —como el movimiento de los ojos— no hacen otra cosa que distribuir *tensiones* según ritmos que las interpretan: chistes verdes o chusmeríos que degradan los temas, arabescos retóricos que exaltan las formas, hablan de la necesidad de no renunciar a nada como *condición* del goce de la palabra.

Que haya escritores —incluso generaciones o siglos— que quieran ocultar el juego, no implica que este “ocultamiento” sea otra cosa que otra flexión del juego: la genu-flexión es la re-flexión de una derrota que se ha

vuelto placentera. Así como el valor supone relaciones y leyes, la literatura supone juegos y destrezas que implican una iniciación. La táctica del bien de todos tiene una sola estrategia: el poder de pocos. El problema no es que todos puedan leer literatura, sino porque hay algunos que se toman el trabajo —placer solitario, si los hay— de escribirla. La red de flexiones literarias están fuera del progreso, por más que intente hacer pasar sus reglas de juego por las leyes de la historia.

El placer de escribir y el placer de leer se remiten, pero no se confunden: todos los escritores leen, pero no todos los lectores desean escribir. Si suspendemos por un instante el hecho de que una vocación (una llamada) puede ser reprimida por condiciones exteriores, podremos ver que desde la infancia se instituyen ciertas relaciones entre el cuerpo y el lenguaje que determinan la inclinación hacia la escritura. Porque los escritores sobrealoran el objeto de su goce —la escritura— tienden a suponer que todo el mundo desea escribir y que la mayoría de los hombres no lo hacen por carecer de oportunidad (dirán los progresistas) o de genio (dirán los conservadores).

Desde que una cultura de masa ha hecho surgir una "ética" del entretenimiento, ética que reprime la estética en nombre de la "moral", el goce estético se ha vuelto excéntrico y despierta la sospechosa hostilidad de progresistas y conservadores. Es sabido que el goce estético es tachado de masturbación, de falta de compromiso, de vacuidad... incluso de reaccionario —por los mismos reaccionarios. Una empobrecida "interpretación" de las mayorías silenciosas —y populares— dice que el pueblo —es decir, los buenos— sólo usa el lenguaje para pedir aumento de sueldo (de nada vale que se diga que la gente no escribe una carta de la misma manera que habla en el café, no se dirige a una mujer de la misma manera que a un amigo, no se prohíbe gozar un chiste o un juego

de palabras). Esa "interpretación" de quienes no tienen oportunidad de contar qué piensan realmente es luego esgrimida como "natural" frente a unas élites fantasmiales, causantes de todos los daños (¡incluso económicos!) que la mayoría sufren. Una ideología anti-intelectual toma de cabeza de turco a unos pobres muertos de frío, mientras las vindicaciones "populares" usan complejas máquinas de difusión para imponer su interpretación de la verdadera realidad. Todo esto es tan sabido que sería ridículo repetirlo, si no fuese porque todavía convence a quienes se supone que —por su práctica— tendrían que saber leer el revés de la trama de todas estas ilusiones.

Que el realismo y el populismo converjan en la actualidad para formar juntos el bricolage testimonial, es solo el efecto de una desorientación que ya conoce su horizonte, es decir, sus límites y sus fracasos.

Seguir hablando del papel de los intelectuales (metiendo en la misma bolsa a ingenieros, arquitectos, sonetistas y cantantes de ópera) muestra cuáles son los límites en que se mueve esta sociología de circo: el viejo trapezista griego de lo "bello" y lo "útil" la sigue emocionando, allí hace el salto sin red de sus conocimientos teóricos. Palabrerío insistente que (de los diarios a los libros, pasando por las revistas) sólo muestra un deseo de poder que en el límite se contenta con ocupar la escena, montando un teatro de ilusiones que usufructúa su parloteo, aludiendo y eludiendo ese más allá que es el teatro de la acción.

La flexión literal se excluye de este imaginario colectivo.

PARA COMPRENDER LA CENSURA

Kafka delega en Max Brod la tarea de borrar una palabra cuya inscripción, en el momento de su muerte, se transforma en enigma. Los textos que quiere suprimir mediante el fuego son la verdad de un deseo que —en el instante de la destrucción— intenta escamotear la intersubjetividad a ese discurso cifrado.

La llamada al otro contradice la demanda manifiesta: Max Brod no iba a quemar los textos, de manera que Kafka los salva de su propio deseo de destrucción. Hay que invertir el pedido para comprender la llamada: *no* dejes que yo quemé mis textos, porque ya no me pertenecen. Max Brod lo comprende; lejos de quemar los textos, los bautiza, los inscribe en ese otro lugar que es la literatura.

Será reprimido con prisión de 2 meses a 2 años el que publicare, fabricare o reprodujere libros, escritos,

imágenes u objetos obscenos, con el propósito de difundirlos o exponerlos al público, y el que los expusiere, distribuyere o hiciere circular.

La misma pena se aplicará al que diere espectáculos obscenos de teatro, cinematógrafo o televisión o efectuare transmisiones radiales de ese género.

La misma pena se impondrá al que exhiba, venda o entregue a un menor de 16 años, libros, escritos, imágenes u objetos que, aun no siendo obscenos puedan afectar gravemente el pudor de aquél, o excitar o pervertir su instinto sexual.

CODIGO PENAL (Art. 128).

El artículo del Código Penal prohíbe una *circulación*, intenta sustraer un objeto de un **grupo social** determinado: quiere hacer desaparecer una **verdad** desagradable, cuya fuente no puede extinguir, ya que es el deseo de los otros (que gustan de *eso*) lo que hace posible la circulación del objeto en cuestión. La **destrucción** del objeto es, de revés, la prueba de la **indestructibilidad** del deseo: *los otros siguen gustando de eso*.

¿Por qué, entonces, se acepta la censura? Cada uno se convierte en su propio censor. No puede haber censura sin autocensura, ejercer o admitir la **censura es en el fondo** la misma cosa: el fantasma sin nombre de la culpa recorre todo el circuito de la actividad de **censurar**. ¿Cómo saber qué se censura? "El lenguaje de la **censura es vago** —escribe Germán L. García—, no **comunica una reflexión** sino una orden: verifica el **límite que coloca** cuando simula interpretarlo. La **vaguedad de su lenguaje** se debe a que surge *después* para justificar una **tautología anterior**: el Bien es el Bien."

Kafka dice que *no quiere quemar sus propios libros*, que si es necesario destruirlos, desea que otro se encargue de esa tarea. A la inversa, el censor destruye por otros,

interviene cuando no lo llaman, es una amenaza virtual cuando no interviene.

La vaguedad de la censura la transforma en absoluta, puesto que siempre puede decir: censuro lo que me gusta —¡y no hay paradoja!— y que los filósofos y los juristas se encarguen de justificar lo que yo hago.

La prohibición se funda en la *ley*. La censura es su propia ley, se instaura sobre la arbitrariedad de una interpretación (nunca explicitada) de la moral de los otros. Mientras la prohibición remite al lugar instituido de una legalidad, la censura es siempre una amenaza que promueve la *autocensura*, interpretándola luego como pudor del prójimo.

Nunca se ha visto a un objeto obsceno (película, libro, etc.) correr por la escena en busca de su consumidor, sino que la verdad es lo opuesto. Hay un deseo del objeto "obsceno", hay una amenaza, una culpa, la virtualidad de un castigo: el que admite la censura para los otros, la ejerce sobre sí mismo como autocensura.

Por lo tanto, no se trata de discutir (como pretende el liberalismo cultural) si se está maduro o no para consumir cierto objeto, puesto que esto significa aceptar la vaguedad de la censura (¿es maduro quien sabe detenerse a tiempo, es decir, autocensurarse?) y promoverla —aunque se cuestionen sus fronteras— bajo el gesto del reproche. Censurar al censor es hacerle el juego, tratar de comprender la censura —con su correlativo, la autocensura— es proponer un desmontaje de esa máquina de producir —como decía D. H. Lawrence— "asquerosos secretitos".

El censor tiene *derecho* a censurar, puesto que se trata de sujetos que de antemano aceptaron la autocensura como necesaria, lo que significa que viven sus deseos como peligrosos. El peligro de este deseo —excitarse, perder el control, soltar el indio— es el deseo de un peligro: franquear un límite, experimentar el vértigo de una trans-

gresión. Pero como la censura no es la ley, el peligro es tan imaginario como la transgresión que sueña.

Ser *maduro* significa: ¿yo me censure solo!, ¿cómo cuestionar entonces la ayuda del censor? Dentro de esta trampa se mueven las protestas, renovadas y monótonas, frente a cada hecho de censura.

Siempre hay un libro que no ha sido escrito, que la autocensura borra antes de que se escriba, que el censor espera en caso de que esta primera barrera falle. ¿Pero puede fallar en realidad? Con las palabras no se juega, hay que decir algo *verosímil* aunque la *verdad* se pierda. Un texto deberá situarse en lo verosímil: puede verse a sí mismo como "baja literatura" para permitirse decir lo que las alturas ocultan. Pero, lo que es peor aún, puede obligarse a sí mismo a *producirse* como baja literatura para *poder* decir eso: debe reprimir la *forma*, para hacer hablar al tema. Es este tipo de autocensura lo que explica la "baja calidad" de ciertos textos, cuya *verdad* puede leerse en la pasión que provocan. (¿Qué significó para millones de argentinos *Memorias de una princesa rusa?*).

La amenaza de la censura, operando desde el silencio, se hace efectiva a través de la autocensura que provoca: mina en su producción misma el *significante* de la verdad del deseo, ahoga su *posibilidad* transformando en secreto, en infans sin palabra, las fantasías en que el sujeto se encuentra con su anhelo.

Los estragos de la censura pueden verificarse en el empobrecimiento del lenguaje erótico, en la chatura repugnante de la novela rosa, en la morosidad bien pensante de los secretos a voces, de los chistes verdes, de las guiñadas cómplices que emergen sobre un fondo de angustia, allí donde la palabra ha sido herida de muerte por la represión.

Mientras la ley, a través de las prohibiciones, actúa sobre las acciones, la censura obstruye las funciones simbólicas, ataca la realidad de los discursos.

Toda inhibición intelectual —escribe Freud— es una inhibición sexual, por eso la censura se ejerce sobre la letra, sobre la palabra misma donde el sujeto deseante manifiesta sus demandas de amor, según lo que es valioso para su goce.

Sabiendo que nadie está obligado a ver o a leer un texto ¿por qué el lenguaje del deseo del censor debería ser el lenguaje de cualquier deseo? Hay quien se excita con los velos, quien no soporta las desnudeces: la sexualidad, aun manchada de muerte, se sigue desplegando en el espacio del juego más que en el de la *reproducción*.

En la literatura llamada pornográfica puede encontrarse un ejemplo claro: vergas irreales, proezas físicas imposibles, eyaculaciones fisiológicamente utópicas, muestran que se trata de palabras, que el referente real es evocado para apoyar la proliferación fantástica de las *figuras* que el deseo construye para *representarse* el objeto huidizo de sus desventuras.

Este discurso, al liberar las fantasías y mostrar la imposibilidad del objeto, ataca el discurso de la objetividad, del intercambio "realista" donde la portadora de una vagina y el portador de un pene, proponen *sacrificarse* (¿luchar juntos contra qué o quién?) para asegurar su pequeña cuota de placer. La pornografía no ataca la moral, sino que muestra el revés de la trama, el coro de fantasmas que se agita entre bambalinas, mientras la moral afirma el imperio ilusorio de la genitalidad madura, haciendo de cualquier otro deseo el preliminar callado de un coito sanitario, cuya conveniencia será certificada con un discurso altruista sobre la *reproducción*... ¡y hasta la patria!... ya que si gobernar es poblar, poblar es una forma de gobernar (aunque más no sea sobre los hijos). El tejido de este discurso sacrificial necesita atrapar en sus redes al discurso que se le opone: el bien es totalitario, no soporta al otro, cosa que nuestros indígenas aprendieron en carne propia a través de los conquis-

tadores primero y del general Roca después. Se trata, en última instancia, de la política del poder como discurso paranoico que no actúa solamente sobre la sexualidad y el deseo, sino que se manifiesta en todos lados mediante la proyección de la censura intrapsíquica en el universo de la comunicación social. El poder significa también aniquilar los secretos desagradables de la verdad, proyectándola sobre el otro tomado como signo de lo que se borra en uno.

Tratándose de la sexualidad, puede *sospecharse* que el otro desea hacer(me) lo que más temo, es decir, lo que más deseo por el hecho simple de ser lo que más reprimo.

Cuando la censura se instala en la comunicación social (aunque sea como polémica) se convierte en la "cosa" que se debe discutir, ocupa la escena mediante el juego de los pro y los contra, surge de la sombra para transformarse en un objeto apasionante: se ha instituido un *desplazamiento*. Cuando la cosa que se discute es la censura, ya se ha *convenido* en callar la otra cosa, es decir, la verdad del deseo.

¿Cómo sustraerse a ese juego, ya que es imposible denunciarlo sin participar en él? Apenas se discute la censura se está en una posición querellante, se ha entrado en el juego paranoico que ella propone. El problema consiste en que la censura no remite sino a sí misma, puesto que el objeto censurado sirve para que se manifieste su poder: los objetos "obscenos" cambian; la censura sigue y los censores no se toman la molestia de darse por enterados ni siquiera de los cambios de gobierno, puesto que *permanecen* bajo la tutela de las políticas más dispares.

¿Es la censura un hecho transpolítico, o es la política una acción intrasistémica que no puede trascender la causa que la provoca?

Quizá nadie tenga la respuesta, y quizá sólo el censor puede responder en tanto es el único que —al tener que

ver para censurar— puede seguir gozando (o sufriendo) del placer y/o dolor que prohíbe a los otros. De esta manera el censor se constituye como su propia ley, se hace sabedor de todos los secretos del placer y el deseo: su mirada puede *controlarse*, su deseo está a resguardo del contagio, para él es un deber hacer y ver lo que convierte a los demás en culpables cuando lo prueban. Él sabe y puede, como el padre frente al niño. Si el niño quisiera hacer lo que su padre hace sería un *perverso*. Dueño de sí mismo frente a objetos que hacen de los demás voyeristas (cuando no impotentes), su figura —como la del fantasma en Hamlet— es la anterioridad de todo saber. Usufructuando la ley del padre (en la que no se funda su práctica) el censor convierte a los demás hombres en perversos en suspenso; negar su función sería negar la ley. Y quizá sea esta la paradoja de su función: siendo alguien que funda la ley cuando la enuncia, el censor se transforma en alguien que siempre está *antes* cuando el otro —incluso la ley— llega. Primero se prohíbe, después se juzga.

Padre paranoico que se toma por la ley en vez de ser su representante, el censor es una figura legendaria en nuestra cultura: su permanencia a través de la historia muestra que hay isomorfismo entre la censura psíquica (tal como la descubre el psicoanálisis) y la censura política.

En psicoanálisis, la censura propiamente dicha empuja hacia la represión originaria los significantes prohibidos, de la misma manera que la censura política —en tanto externa— hace que ciertos objetos sean empujados hacia la zona de la autocensura.

Es decir, toda censura política remite a la censura intrapsíquica, de la que es una proyección. ¿Cómo se manifiesta esto en la comunicación social? Así como el yo *desplaza* su interés para evitar un deseo peligroso, los medios de información ocultan un problema de gobierno

hablando de otra cosa (lo que se llama "cortina de humo"). Esto explica la banalización del discurso periodístico hecho evidente cuando sus "temas" están tan lejos de la "realidad" que se asemejan a ensoñaciones colectivas. Muchas veces basta leer dos diarios de tendencias opuestas para comprender esto: lo que para uno de ellos tiene la estructura de un drama isabelino, para el otro no es más que una comedia burguesa de mal gusto y no faltará un tercero ("sensacionalista") que transforme todo en tema de una picaresca autosuficiente e interminable.

Todo texto es sus posibilidades, las que se eligen a lo largo de su desarrollo, pero también aquello que ha sido evitado, de esta manera, la censura provee una máscara a la verdad, es decir, opone la verdad a la verosimilitud (por ejemplo, los manuales de educación sexual son discursos verosímiles donde se oculta la "verdad" de la sexualidad).

En definitiva habría que tener en cuenta "a la censura externa como a la autocensura, a la censura política como a la censura intrapsíquica, de las cuales, la primera es vista como una proyección que se efectúa en y por intermedio de la persona del censor. Sólo una teoría psicopolítica parece dar cuenta del conjunto del fenómeno que es por naturaleza psicosocial.

"Finalmente, si bien la censura, como hemos visto no podía fundarse en ninguna ley o legalidad sino que reemplaza arbitrariamente ella misma toda ley, esta censura es probablemente la expresión de una alternativa primera y elemental del discurso: decir o no decir" (Jean Paul Valabrega).

La opción última de la censura es el silencio absoluto, la mudez de la muerte, puesto que toda comunicación social es una comunicación sexual.

**Oswaldo Lamborghini
Sebregondi retrocede**

LA PALABRA FUERA DE LUGAR

*La soberanía del deseo, de la angustia,
es la idea más difícil de entender. El
deseo, en efecto, se disimula. Y natu-
ralmente, la angustia se calla (no afirma
nada).*

GEORGE BATAILLE

En 1969 la revista *Siete Días* niega *El Fiord* y exalta, en la misma página, *Cuentos para leer sin Rimmel*. El ataque contra ese texto de 16 páginas, escrito por Oswaldo Lamborghini, es enternecedor y propiciatorio. Muestra la necesidad de otro *lugar* (lejos de las buenas y/o bellas letras) que sólo podrá fundarse en textos sin esa vocación oblativa que obliga a los funcionarios de la "literatura" a satisfacer siempre —y de cualquier forma— el deseo del prójimo.

Funcionarios que, cualquiera sea la ideología con que se adornen, no se olvidan nunca de narrar al lector

en el momento de comprar el libro —para decirlo con la ironía de Macedonio—, haciendo de la posteridad el certificado de una *buena conducta*, pretérita, que los justifica.

¿Y por qué, —comienza, preguntando, *El Fiord— si a fin de cuentas la criatura resultó tan miserable —en lo que hace al tamaño, entendámonos—, ella profería semejantes alaridos, arrancándose los pelos a manotazos y abalanzando ferozmente las nalgas contra el atigrado colchón?* Esta pregunta sobre la génesis (miserable) de toda escritura, no encontró respuesta en una literatura ya por entonces acostumbrada al parto sin dolor de un compromiso sanitario

La construcción del texto, destruyendo a otros en su constitución, define su vocación partogenética. Sus efectos extraverbales —¡basta de inocencial— hablan de su constitución intraverbal, su sorprendente polifonía está lejos de la música monódica (y regresiva) que se intenta imponer.

Sebregondi Retrocede: He aquí —me murmuré— un espejo que no refleja, una vaciedad sin brillo que no asemeja, y he aquí un diálogo con el semejante que no puede seguir, ya, más adelante.

Sebregondi Retrocede, segundo libro publicado por Osvaldo Lamborghini, pudo entreverarse un poco más con la crítica oficial. El tachado y la alegoría —pasión de medios— lo hicieron presentable en sociedad. Más que una presentación, fue una representación: ahora el texto circula.

Pero no pudo ser leído, continúa fuera de *ese* lugar legible y ocupado por el muro de palabras que —con lamentable eficiencia— levantan cada día los bocinas oficiales sin poder terminar de sustituir esas palabras que se intentan arrancar por la violencia (por ej., en la tortura) o borrar también por la violencia (en la censura).

Porque toda palabra es una orden, el acto de "co-

municación" semeja un crimen donde la apelación a un *bien*, por bueno que sea, delata la tensión agresiva de quien toma la palabra porque no puede sustraerse a ella. Más allá del bien y del mal, Sebregondi es insistente y deliberado, dibujando en sus migraciones ese cuerpo imposible, que por estar perdido en el lenguaje solo puede reencontrarse en la escritura. Oral, anal, fálico, uretral, visual; el cuerpo libidinal habla hasta por los codos: *Yo ahora no sé hablar de política, hum no sé, pero puedo contar bastante bien una enfermedad: aquí los cólicos tienen mucho que ver.* (Los *profesionantes* de un psicoanálisis de cuarta pueden consultar el rubro analidad en el catálogo general del buen Fenichel).

Cuando la teoría cristiana del cuerpo místico, cuya cabeza es Cristo, tenía algún poder (¡lo tiene todavía y quién sabe hasta cuándo!) cualquier cuerpo *mortal* podía asegurar su integridad precipitándose en su diseño: el cuerpo libidinal, las zonas erógenas, servían (¡sirven todavía y quién sabe hasta cuándo!) de música de fondo al diálogo genital donde la reproducción encontraba sus altares y el deseo sus temores y temblores. Ese diseño estalla en nuestra época, los pedazos de cuerpos trozados por las bombas, los espejos que se parten en siete traen la des-gracia incomprendida de la locura, atestiguan la muerte de Dios, cuya evidencia ha vuelto lentas a las palabras: *Entonces todas las cosas que le hice, en la tarde de sol menguante, azul, con el punzón. Le abrí un canal de doble labio en la pierna izquierda hasta que el hueso despreciable y atorrante quedó al desnudo. (...) Le rebané la mano y vi otro hueso, crispados los nódulos-falanges aferrados, clavados en el barro, mientras Esteban agonizaba a punto de gozar.* La agonía del verdugo habla de la identificación con la víctima, mientras el pañuelo fetiche de una augusta madre, en los detalles de su bordado, aparece como el mapa arcaico de la escena imposible. Este cuerpo despedazado no puede juntar las ma-

nos y levantarlas a Dios, el diseño gótico no encuentra su ombligo en lo alto, los pedazos se hunden en la tierra, la ilusión oceánica — el centro, la totalidad — se transforma en ahogo.

En Sebregondi la literatura ya no es ese “parque nacional” —al decir de Trías— donde el lenguaje va de recreo en los momentos que le deja el comercio, la guerra, la ciencia, la política, la moral y las buenas costumbres. Porque hablar de vacaciones es, en verdad, prepararse para el trabajo, es necesario que la escritura borre esta última frontera imaginaria y se entregue a esos campos de tensiones, a esos juegos pulsionales, donde las voluntades son arrasadas porque la ilusión del yo cede a la tentación de lo posible (no se trata de escritura automática, sino de emboscar a la repetición en los follajes deseantes donde la certeza y la sorpresa dejan de hacerse muecas).

Los años de través, desde esa imagen tomaños como imagen, desde la figura del juego de los anillos concéntricos, retroceden: mirados desde ese año tomado como vacío y como espejo, los años de través son travesaños. Rejas.

Los travesaños, las huellas de la repetición, las rejas pulsionales, bordean los huecos, trazan estrechos senderos en torno a un abismo excremental cuya constelación pulsional une la superficie de un cuerpo que no puede hacer de la presencia maciza del otro la garantía de su propia integridad: *Porque Gustavo parecía, al sol, exhibir una espada espejeante con destellos que también a nosotros venían a herirnos en los ojos y en los órganos del goce; momento donde es imposible encontrar al “otro” porque sólo espejean las mutilaciones de un yo congelado en el rebote pánico de su despedazamiento. Porque no hay partes, para que no haya partes, la literatura habla de la masturbación y de la muerte: narciso es un tejido*

de agujeros que, de palabra en palabra, difiere el juego mortal del *acabar* (aunque se trate de acabar un texto).

A los que gustan de la condición humana, hay que proponerles subrayar la *condición* (erótica) que nos separa —y por lo mismo nos comunica— con las demás especies, a la vez que funda con sus ritmos el tejido de nuestro propio tiempo.

Se dice que toda acción y/o discurso debe ser para algo (finalidad) o para alguien (intersubjetividad). Subrayemos entonces la compulsión al *sentido*: el hombre se realiza en el “sentido”; el “sentido” organiza la realidad. Pero como la verdad se explora por y más allá de los *sentidos*, el saber se propone organizar el juego y *controlar* la idea obscena —compulsiva— que interrumpe la misa, la asociación ilícita que transforma en irrisoria la tragedia, el chiste que asquerosa el discurso solemne, las tonterías impagables de la gratuidad.

Este saber “finalista” dejará a la policía el trabajo de reprimir las *condiciones* extravagantes —no comprendidas— de los pobres mortales. Cada tanto el saber podrá llevar hacia su cono de luz algún “fenómeno” arrancado de la sombra policial. Lo que se comprende *podría* no ser castigado, de la misma manera que los síntomas que se curan dejan de sufrirse. ¿Pero cómo aceptar las *condiciones* del deseo del otro cuando contradicen las *condiciones* de nuestro propio deseo? Hay que *acabar* (también) con eso; la perpetuación de la especie (que somos nosotros) lo requiere; las compulsiones del bien lo reclaman: cada cual atiende *mi* juego y el que no una prenda tendrá. ¿Cómo escapar a esta red que constituye la *condición* (erótica) humana? Discutir las *condiciones* es levantar el velo que lleva inscripto en sus bordes la idea de que vivir es un medio cuya finalidad es el semejante: cuando la necesidad se hace virtud es porque la virtud es sólo el rodeo impotente que intenta dominar al otro por la piedad. *Si es virgen habrá que romperle,*

inevitablemente. Claro, aquí se desdibujan gritando ¡Madre, madre, madre!, fanáticos. No les importan ni los filos ni las tapias. Así también se encadenan. Forman una larga fila y caminan. Tin tin. Ésta es la verdadera historia.

Porque la historia es un relato, toda escritura tiene una *condición*: hacer buena letra. Aunque el "sentido" de la letra sea malo, la bondad siempre estará en la letra misma. Un monarca *desea* que no se pise el césped e inventa el cartelito. Nadie le hace caso, por eso escribe un decreto que insta a todos los súbditos a respetar la *etiqueta*. Ahí se origina la (curiosa) palabra: ¡no hay etiqueta sin monarca, ni monarquía sin palabra! Desde entonces la etiqueta designa muchas cosas y la buena letra soporta muchos yugos. ¿Qué mejor buena letra que obedecer la etiqueta de no hacer buena letra? El problema no es la letra, sino su etiqueta, su respaldo: hay polisemia porque los poderes son múltiples. Cuando el lingüista corta la barra del signo con la elipsis de una ilusión de autonomía, de una mónada cerrada —aunque haya afirmado que sólo hay diferencia—, instituye una etiqueta (digamos, científica) que nos dice que la relación entre significante y significado es contractual, aunque su ciencia no le permita sospechar que todos los contratos son masoquistas.

Un contrato firmado por un ciego, una herencia cedida en una borrachera, el juramento de un "loco", no pueden ser tomados en serio por la sociedad. ¿En qué embriaguez, en qué pérdida de razón, fue firmado el contrato de la lengua? Se trata de un contrato firmado (por nadie) siempre por los padres de los padres. Es decir, la *condición* textual remite a la buena letra familiar, el superyó del hijo al superyó de los padres: el contratante ha sido contratado, el etiquetante viene desde siempre etiquetado.

Mala o buena la letra instaura un *sentido* y ésta es su

condición; malo o bueno, el humano viene en el contrato. Se dirá que es necesario que la vida tenga un sentido... ¿por qué tendría que ser así? En los sujetos —nada es más cierto— y “entre” los sujetos, se constituye la condición inapelable del sentido y por eso toda búsqueda de sentido, aunque pueda escandalizar a una coyuntura de la historia, es buena letra para la cultura. El semejante lee en el silencio o en las palabras, encuentra la buena letra en las malas acciones, comprende el pensamiento de los muertos, hasta dialoga con Dios: no habrá nunca una puerta, estás adentro —escribió Borges. Detrás de esta máquina, entre y en esta máquina, aparece la agresividad: hablar es suspender la agresividad, encontrar formas sutiles de la muerte, administrar el dolor e instaurar el mercado de las caricias lícitas e ilícitas, sabiendo que la palabra es *intrigante*.

Eh, rata cruel, no me aplastarás con tu autoridad. Siempre estará la necesidad necesaria de un acto por cada palabra. Y que siga el cuento, porque el cuento no ha terminado.

Una escritura deliberada. Diferir el *acabar*, hacer del preliminar (de la condición) el momento fecundo de la metáfora, sabiendo que se acaba por añadidura, que el corte es inevitable. No se trata del final o del orgasmo, sino de mantener con brillo el *papel*, según la dirección de otro diagrama. Lo establecido es una retórica, una arquitectura, una moral, una metafísica que instituye sus bandas de transmisión, sus registros, sus isomorfismos. ¿Cómo *subvertir* sin despedazar (*se*)? La parada narcisista de un texto (lo que *uno* fue, lo que *uno* es, lo que *uno* desea ser) tenderá siempre al Uno tejido con la filigrana de un sujeto que, por inmisión, intentará transformar su inclinación en *vocación*, su condición en fin. Se trata de la construcción de un objeto perdido, sabiendo que la búsqueda de un objeto perdido es —para evocar una bella fórmula—, la búsqueda de un ser perdido en un

mundo sin objeto. (Fórmula que hizo decir, a uno que entiende, que no era más que pura literatura. Si quiero tratar *de* eso, no puedo tratar *eso* que, dicho sea de paso, es bastante intratable).

Homosexual activo, cocainómano ("paciencia, culo y terror nunca me faltaron", dice) el marqués de Sebregondi, huyente de sus ruinas recaló en estas costas: ancló en Buenos Aires. Yo lo veo venir. Aparece y sus pasos son breves, medidos. Vuelve, retrocede, llega.

El proceso metonímico "sebregondi" construye la metáfora "retro-cede" (¡vade-retro!) textual: la escritura, como la homosexualidad, es *contranatura*.

El marqués de Sebregondi, con sus articulaciones "falangistas" en la verga, afirma que la letra *con* falo entra: se escribe sobre el cuerpo del niño proletario —con un falopunzón— la perversión implícita en todo idealismo, la agresividad subyacente en toda idealización.

El tópico dice, en verdad, que la letra *entra* con sangre. Si ponemos el falo en el lugar de la sangre aparece una relación entre la palabra y la castración que toda escritura política no deja de explotar en sus amenazas. Lo que Sebregondi articula cuando *retrocede* es su derecho a un rechazo absoluto sobre un *deseo absoluto*: contra (mater) natura. Escribir en el cuerpo del niño proletario la historia de una venganza "familiar" (después de quemar la letra impresa de sus diarios) es desenmascarar la idealización de una clase por otra, donde la obsesión de compromiso es correlativa de la *negación* de una separación insoportable. Separación de la madre, pero también de la naturaleza. Separación del *otro*, pero también de sí mismo. Borrar la escisión, tender las redes, trazar los puentes, será la obsesión del compromiso. Se enredará en sus redes cuando descubra que un ruido (natural) no es un sonido (musical), que un *instinto* (*preformado*) no tiene nada que ver con las *formas* de una pulsión, que un niño proletario —¿con prole?— no

es el sujeto infantil de una clase social, sino el producto idealizado de una identificación agresiva. Cuando el cuerpo del niño proletario es despedazado *en el texto* no ocurre ninguna injusticia en la *realidad*: es la imago del propio cuerpo la que toma el poder de la palabra para recuperar su unidad imaginaria en las escansiones de un estilo: *Yo soy aquel que ayer nomás decía y eso es lo que digo. La exasperación no me abandonó nunca y mi estilo lo confirma letra por letra. Desde este ángulo de agonía la muerte de un niño proletario es un hecho perfectamente lógico y natural. Es un hecho perfecto.* ¿Se teme, acaso, que esta (im)postura provoque una injusticia, cuya sórdida evidencia suele calmarse, justamente, con las "tiernas" denuncias de los oportunistas. *Mi muerte será otro parto solitario del que ni sé siquiera si conservo memoria.*

El despegue de un texto (despegue de una representación, pero también y por lo mismo, de un contexto) evoca siempre el fantasma de la charlatanería. Todos los moralistas en nuestra cultura (y desde siempre) recomiendan usar las palabras con prudencia, ligar cada significante a un significado. No sólo se prohíbe un placer en el juego de palabras, sino que se intenta evitar la errancia de un juego que —como la ruleta rusa— preanuncia la posibilidad de la muerte. (En *Martín Fierro* el juego agresivo anuncia la muerte. *Vaca... yendo gente al baile*: vacas que caen, en un contexto de mataderos, anticipan el crimen gratuito donde será carneado el negro).

La verdad del deseo no está en acabar (aunque sea el texto) sino en la escansión descante del preliminar, en el estilo de la condición erótica. El texto es un cuerpo "proyectado" desde un fondo de angustia; el proyecto de un cuerpo ideal que intenta organizarse según las líneas arquitectónicas de una fortaleza diseñada por las huellas de satisfacciones perdidas: "... el juego permanente

con las iniciales del escritor, O.L., —escribe Josefina Ludmer de Sebregondi— que no sólo funcionan como letras (y en tanto tales forman cadenas insistentes y anagramas: solo, alvé-olo, sol, flor, etcétera), sino como partes del cuerpo: todos los anillos, anos, horcas, travesaños, espadas y cuchillos que invaden el texto son, *en realidad*, los dibujos de esas letras. Y, sobre todo, esas iniciales marcan el cuerpo: todos los estrangulamientos, incisiones y cortes pueden entenderse así: la *O* estrangula, la *L* corta". Se trata de un cuerpo *idealizado*, correlativo de la tensión agresiva —narcisista— surgida de la angustia de un descuartizamiento original. La anatomía descriptiva supone la apertura del cadáver; la ordenación taxinómica y la previa separación de las "partes" que se clasifican. Pero hay una anatomía imaginaria, un cuerpo del deseo que se ha transformado por el lenguaje en conocimiento y espera de la muerte: el significante de la muerte opera, por supuesto, en la *constitución* de la vida (social).

La literatura (como lo supo siempre la censura, que a diferencia de la ley prohíbe representaciones y no acciones) provoca deseos que desarticulan la relación del sujeto con los objetos "reales" de su (demasiado) pronta satisfacción. Porque el lector desea desear, la censura está fascinada con la utopía de la muerte del deseo. Si todo objeto erótico es metonimia del falo, la escritura quiere ser su metáfora.

El proceso de producción (metonímico) puede ser organizado desde el poder, pero el producto (metáfora) una vez que circula, puede ser captado por el capricho deseante de cualquiera. Por eso la lectura no será nunca un trabajo, ni la construcción del texto una producción cuantificable. Se trata de una construcción textual, más que de una producción verbal: sólo la represión puede distribuir con *justicia* la energía puesta en juego. Las pulsiones no son democráticas.

Se comprende, entonces, que la crítica intente imponer no sólo modos de “producción”, sino también modos de consumo: maestro de ceremonia o investigador policial, el crítico —como el obsesivo— solo puede constituir su goce por su trabajo, en un siglo de manos anunciado por Rimbaud.

¿QUE HACER CON ESE CUERPO?

Volvió arrastrando la estufa. La cafetera se bamboleaba encima. La enchufó.

—*Enseguidita* va a estar. Voy a traer las tazas.

Revoloteó un ratito entre la cocina y la pieza acomodando cosas.

—Escuche, ¿no podría quedarse quieta un rato? Estoy pensando.

Se sentó en la silla de madera, jugando con las migas. —¿En qué piensa? Ya sé, no me lo diga. Se la ve triste. Yo también, cuando me pongo a pensar, me entristezco. Pero no me dura mucho.

Enseguidita nomás encuentro algo que hacer y la tristeza, puf, se va.

Se rió. —Usted parece una mujer muy ocupada. ¿Adónde va los domingos con ese libro gordo abajo del brazo? La veo algunas veces. Sonrió satisfecha. —Voy al seminario de estudios bíblicos. Bajando la voz. —Estudio

el texto divino. Es un deber, algo que me llena de satisfacción. ¿No le gustaría venir alguna vez?

Fervor proselitista.

—No, no, gracias —se revolvió en la silla. —¿Y qué dice la Biblia del infierno?

Consideró la pregunta un momento, y después movió la cabeza, impaciente.

—Nosotras no vamos a ir al infierno— clara somisa infantil, brillo amable y algo alocado en la mirada. —Se ve que no se siente bien. Déjeme que la ayude.

La abrigó solícita. Extendió con pericia una manta raída sobre sus rodillas.

—Podríamos leer. La Biblia, por ejemplo. Tengo un ejemplar...

La interrumpió con un gesto seco. —Gracias, pero estoy cansada. Se levantó dejando caer la manta al suelo. Señaló la cama.

—Voy a acostarme.

No pareció turbada. Dio unos pequeños saltos hacendosos en dirección a la cama. Ahuecó la almohada.

—Entiendo, por supuesto. Acuéstese.

Arrastró el sillón al costado de la cama. Después la estufa. Prendió la lámpara, le quitó el polvo con pequeños soplidos. Los dijes de su pulsera tintineaban, se entrechocaban. Chocaban entre sí con un ruidito festivo. La actividad le enrojeció las mejillas, le hizo brillar los ojos. Era tan joven como para tomárselo en serio. Amistad, Solidaridad. Esfuerzo muscular. La Caridad en acción, recorriendo el mundo con un bastón nudoso y un sombrero tirolés.

Mirándola de reojo mientras se acostaba, sospeché que su garganta podría emitir fácilmente un grito montañés. Garganta suave y musculada, con emanaciones de tomillo y boldo. Suave y hermoso cuerpo, enrollado alrededor de una médula podrida. Una médula cristiana. Un corazoncito bondadoso, una linda cabecita con el tamaño

suficiente como para alojar una masa encefálica coque-tona. La repelente buena voluntad de su sonrisa, la manito amiga que dios le dio, rulitos, perfumes, cinturón crujiente, pelitos oxigenados sobre el labio superior corto y arremangado. Basta. Dándose vuelta de pronto, la tomó por la cintura y apoyó la cara entre los pechos confortables. Ella emitió unos grititos compasivos y le acarició la cabeza.

Pobrecita pobrecita pichoncito perrito desvalido chiquita ay ay ay no debe hacer eso quiero decir no descorazonarse resistir si pero por favor cuando yo era chiquita me enseñaron una oración podríamos decirla juntas. *¿Por qué hace eso?*

Se le había puesto la cara muy colorada y hacía lacios gestitos de rechazo. Pasándole la mano a lo largo de los muslos, le preguntó: *¿Te gusta?* —y la echó a su lado sobre la cama.

Pensó que ahora estaba seguramente donde quería estar. Se esparcía en la cama como en un reino conquistado. Le desabrochó la blusa y se quedó un rato mirando las tetas muy separadas y el terreno áspero y accidentado de los grandes pezones. Miró la curva suave de la barriga con esa bolita arrugada en el medio, los flancos flacos y las pequeñas hendiduras entre las costillas. *¿Qué hacer con ese cuerpo?* Se inclinó y apoyó la boca vacilante en el espacio entre los pechos. Ella la abrazó con un sonidito como de goma pinchada. Había demasiado allí, o demasiado poco. Las tetas se apretaban, confundíendose. Eran todas cálidas redondeces. Tenía la impresión de estar sola en la cama, apretada contra el colchón y mordiendo la punta estropajosa de la sábana. La criatura se apretaba contra ella, sin embargo, y su mejilla ardía como el fuego del infierno. A ciegas (*¿qué podía llegar a ver, si abría los ojos?*) buscó con los dedos la cosita rosada y resbalosa. Dedo. Flaco servicio. El roce de un anillo sobre la piel de ella, el esplendor de una

piedra. La lluvia golpeaba la ventana como otros dedos flacos, ajenos. Su cara —la cara de ella— perdía la pesadez cerosa de la piel sobre los pómulos, se hacía transparente y húmeda y el rubor bajaba hasta el cuello. Los ojos vagaban muy abiertos por encima de su cuerpo y una arruguita de concentración profunda se le marcaba en el entrecejo. El agua batía en ráfagas sobre los vidrios, súbito tambor, un ensanchamiento del halo de la luz y en su aura empolvada amarilla suspendida pendía un perfume indefinido que le hacía doler el corazón con graves punzadas frías, acelerando el ritmo del latido. Ella se abandonaba en sus brazos como dormida y acariciaba su espalda —la espalda de ella— que se daba vuelta y la miraba de pronto, gravemente. Ella no sabía qué decirle, porque, ¿qué quería ella que ella no sabía? Ella, en cambio, hubiera querido, tenía tanta pena, que si ella no se hubiera ofendido, ella hubiera llorado. El tiempo se deslizaba tan por encima de todo eso y si ella hubiera estado en el sillón, por ejemplo, hubiera descubierto sin duda alguna cosa que ahora se le escapaba, porque el tiempo, abajo, era un amasijo de exigencias apasionadas y lamentables.

Ella le daba pequeños, restallantes besos secos y ardientes y cada espacio de piel herido por el beso, quemaba y picaba como cuando ella abría el horno y extendía la mano sobre la fuente sin la protección de un trapo. Sin nada, ningún trapo encima. Ella no sabía, en realidad, cómo se hacían esas cosas. Entre los cuerpos, no había nada. Ni un trapo.

Le daba pena. Se daban pena. Se estiró debajo de la frazada y con la boca apretada, esperó el sueño. El ondulante círculo de fuego de la estufa enrojecía un pequeño sector de oscuridad. Más lejos, a su izquierda, flotaba la fría medialuna del espejo.

En medio de la noche, la pequeña figura descalza, se asomaba despacio al gran espejo del armario. Desde

el espejo, la miraba otra. Sus ojos brillaban áulcemente. Sus ojos le hablaban de los objetos invisibles que quedaban a su espalda. Le daban las dimensiones precisas de la banqueta aterciopelada, del gran costurero vacilante sobre sus patas flacas.

Cerró los ojos para dejar de verlo. El sueño.

Ella está sentada en la glorieta, justo en el centro, muy erguida en la alta silla negra. Mira frente a sí como quien se mira en un espejo. Por encima de su cabeza, a los costados de su cuerpo, se derraman espesos colchones de rosas muy rojas y carnosas. Parecen vivas, las rosas. *Se mecen como si estuvieran vivas.* La abeja zumba y chupa mieles calientes en la siesta. Se queda muy quieta a la sombra de la casita de madera. Escucha a la abeja, que zumba en círculos alrededor de la flor roja rica y suave; que vuela estrechando el recorrido de su círculo. Vuela su vuelta fatalmente dirigida al corazón del perfume. Enfrente, la casa. Pared que oculta a los que duermen, se opone al aire abrumador de la siesta. El sol muerde su espalda y pasa más allá, se embotá contra el vasto cuadrículado del hall.

En el patio, cae una ciruela.

Ella está inmóvil. Ve las rosas, escucha la abeja, adivina el aire fresco de la galería, pero nada puede. Se queda sentada a la espera de algo que —le parece— empujará desde adentro para devolverle el movimiento. Entre sus pies, se detiene una hormiga. Se miran. La hormiga es enorme, grande como un conejo y su cara negra está adornada con rayas paralelas blancas y peludas. Muy despacio, la hormiga se levanta en sus patas traseras y de pronto ha alcanzado tal desarrollo, que su cara —su hocico asqueroso los ojos legañosos y estúpidos y perversos— queda al mismo nivel que la suya. *Sus miradas se mezclan.*

Después hay un largo laberinto putrefacto de tierra y lodo y raíces de plantas, por donde se arrastra en per-

secución de la hormiga, que corre adelante. Y el camino estalla, se reproduce en un diseño complicado. Respira o más bien, suspira con un silbido agudo y el fragor de los múltiples desprendimientos de tierra pega en sus oídos y le arranca pequeñas lonjas de piel. De vez en cuando, la hormiga se da vuelta para mirarla y sus ojos, en la oscuridad, tienen el brillo rojo, incandescente, de una linterna de carbón.

Susana Constante

EL ESPEJO Y LA MUERTE

Este texto reflexiona sobre los siguientes libros de Federico Gorbea:

Doble Vista
El Arte Único
Logopea
Interior - Exterior

“Ese medio de la fascinación, donde lo que se ve se apodera de la vista y la hace interminable, donde la mirada se inmoviliza en luz, donde la luz es el resplandor absoluto de un ojo que no se ve, y que sin embargo, no deja de ver porque es nuestra propia mirada en espejo, ese medio es por excelencia atrayente, fascinante, luz que también es el abismo, luz horrorosa y atractiva en la que nos abismamos.” — *M. Blanchot*

Otra forma de aparecer de la muerte, retorno a una *pasada latencia*. Todo lo que es silencio encierra un misterio que la mirada descubre, la palabra pronunciada

se asemeja a ese límite preciso que la separa de la vida. Otro *ser vulnerable*.

Entre los límites del espejo allí donde se es para los otros, reconocimiento que también se produce en el poema que me describe, la vista está indicando una duplicación que sólo es posible ahuyentando y haciendo evidente a la muerte.

Toda fascinación comienza en el espejo, si se falta en algún momento o se duda de la existencia, el reconocimiento me conducirá a un movimiento inicial.

Luego es una disposición que piensa a la muerte, la elude aunque la nombre y necesita gestarse en la palabra. Demanda una tensión *espiritual*, un ejercicio que siempre refiere a la *creación*.

La palabra poseída y abandonada es otro paraíso cuya memoria es la deseada, trazo insistente que concentra el no ser que tal vez sea su reino. El ojo distante y exiliado con las pupilas dilatadas no se asombra sino para buscar en la pérdida. La búsqueda se alimenta con el azar reconociéndose, sabiamente, en la ilusión de la eternidad. Ante la imagen cadavérica las palabras reverenciales deben presentarse como una naturaleza calma. En una dirección de sentido tal que anule la crispación y el rictus dejando paso a las palabras enlazadas como un anillo envolvente.

La escritura, en este caso como si anulara una violencia, privilegia al instante y se rinde a un lenguaje que debe ser una cierta luz y que nos devuelve un secreto develado. *La memoria hechizada*, fascinada por imágenes centrales, no sale de su encierro.

Hablar de lo que el ser supone no es hablar por hablar, porque siempre tiene que estar la referencia a un tránsito realizado y a la resistencia inevitable de negar la muerte.

Esta moral del lenguaje, que toma a los elementos como traducibles, es una tradición empecinada, el ejer-

cicio de las correspondencias, para que la escritura poética sea posible.

La condición de la escritura se cumple al entender las palabras como núcleos que propagan una forma de conocimiento que las descentra de su sentido, entregándolas a la disposición del pensamiento.

La vigilia *en ese vacío que constantemente la enmarca* el ánimo solitario presente en el umbral, el comienzo de un narrar que es necesario despojar como visión terrible del abismo.

La entrada al sueño, inestable, que turba el espacio, deja después recuperarlo en otra dimensión, nos saca del horror de toda imagen.

—*Nuevos vientos soplan al natural*. Es posible reconocerse *en otra certeza que el horror*, fuera de los límites de la muerte. No en el juego de la visión que espanta (por eso tiene que ser interminable) mientras que otros intercambios se producen.

Hay un movimiento distinto que llega hasta dejar de nombrar lo que nos horroriza, negación que de manera irreversible *en la trascendencia sin credo* nos remite a la evidencia que quisimos eludir.

Éste es el resultado de una fascinación que nos arroja al sentido quizás único de la vida. *Si la razón no basta es porque está maldita*.

El reconocimiento nos lleva a ese fantasma que es necesario deslizar entre los intersticios del instante, para poder olvidar.

Palabra sobre palabra, la escritura ofrece su anzuelo a la desventura de saber para ocultar ese vacío. Nos reconocemos en la muerte, pero el espejo o las palabras pueden servir de ilusión.

LA FILOSOFIA COMO DRAMA

Nota: Este trabajo de Eugenio Trias funda su integración a la reflexión Literal. Su permanencia en Bs. As. es la apertura virtual de un campo de reflexión, tan suprimida como necesaria.

La filosofía se inaugura con un mito que es a la vez documento y monumento. Su carácter textual no borra ese aspecto escultórico que todo signo parece cobrar en la Grecia clásica por razón de una compulsión cultural conducente a hacer visible cualquier detalle o escondrijo. A esa tendencia podría llamársele "apolínea", siguiendo a Nietzsche: detallismo homérico que interrumpe el dramatismo de la acción, si es preciso, con el fin de que nada de lo que entra en el ángulo de visión

quede sin ser minuciosamente descrito; meticulosidad parmenídica en la descripción de los caminos del Día y de la Noche y de la puerta de la Verdad (con sus goznes y cerrojos, su dintel y su umbral de piedra). En el poema parmenídico está trazada de antemano la maqueta de lo que en adelante se denominará filosofía. De ahí su significación como mito de origen que es, también, mito de referencia. Aparecen en él los siguientes elementos estructurales:

- 1) Un sujeto elegido para cierta revelación.
- 2) Un camino a recorrer.
- 3) Unos acompañantes o mistagogos ("unas doncellas mostraban el camino").
- 4) Una revelación ("Y la diosa me recibió benévola...").

Lo que se revela es "la Verdad bien redonda"", esa que dice "Es y no es No-ser, tal es el camino de la persuasión, que acompaña a la Verdad; la otra, que *no es* y es necesariamente No-ser, ésta, te lo aseguro, es una vía totalmente impracticable".

5) Una demarcación. La filosofía se yergue como semáforo del saber, marcando cierta vía como senda de verdad y demarcándola de otra vía que debe ser desechada: la vía "por la que los hombres ignorantes vagan bicéfalos, pues la impotencia guía en su pecho el pensamiento vacilante; son arrastrados, sordos y ciegos a la vez, estupefactos, gentes sin juicio, para quienes el ser y el no-ser son considerados como lo mismo y no lo mismo y para quienes el camino de todas las cosas es regresivo".

II

En el Banquete platónico recurrirán todos los elementos estructurales referidos un sujeto elegido (Sócrates) sigue una senda (la que conduce de los múltiples

cuerpos bellos al cuerpo bello; de los múltiples saberes al saber; de las múltiples ideas a la idea de belleza) acompañado por una sacerdotisa o mistagoga (Diotima) que aparta a Sócrates de la senda en que yerran los humanos en su apego a lo corpóreo y concupiscente. Al final de ese camino tiene lugar la revelación: comercio sexual, cópula o casamiento (*miguéin*) del alma con la Belleza.

III

En la Apología de Sócrates se narra la vocación de quien fue elegido por el Oráculo como el mayor sabio de Atenas. Sócrates (verdadero Edipo de la filosofía) efectúa una encuesta encaminada a verificar dicho oráculo. Confronta su ignorancia con el saber de los políticos, de los poetas y de los artesanos. Y llega al fin a la conclusión de que el dios tenía razón, ya que los interrogados creen saber sin saber, mientras que él sabe que no sabe. La encuesta tiene un marcado carácter dramático. Hay una progresión, hay un desarrollo por etapas: 1) Encuesta con los políticos, 2) Encuesta con los poetas, 3) Encuesta con los artesanos. También el curso ascensional que sigue Sócrates en el Banquete en su periplo hasta la idea de Belleza tiene ese mismo carácter gradual y por etapas. Aquí intentamos señalar el carácter congenial del drama y del método filosófico. La filosofía tiene, en realidad, dos momentos que resumen y compendian los elementos estructurales señalados:

1) Un método, un camino. Conduce de la ignorancia al conocimiento, lleva al "individuo sin formar" hasta el "saber absoluto", despeja la duda universal metódica en la evidencia de la idea, resuelve la *epojé* en la revelación eidética.

2) Una doctrina. Se explicita una vez recorrido el

método. En ella la Verdad se hace manifiesta. El deseo de saber (filo-sofía) se autotrasciende en el saber efectivo y cumplido.

IV

El proceso que conduce de la ignorancia al saber, ese camino, ese periplo, se atiene a los rasgos universales de lo que suele llamarse *drama*: sigue una curva de avance y de tropiezo, deja entrever una pista, un hilo conductor, a través de huellas y de indicios. Ese proceso es, por esta razón, encuesta y pesquisa. El iniciado es, así, un ser que detecta esas huellas y esos indicios: es, por tanto, *detective*. El lector o presenciante de la encuesta *suspende* su atención ante esa acción indagadora, se identifica con ese sujeto a medias extraviado que porfía por encontrar el camino a través de la *selva selvaggia*. Algo nace del comercio entre actor y espectador: una difusa ansiedad que se registra como intriga o suspensión, como *suspense*. ¿Llegará la *conciencia ingenua* al saber absoluto, o naufragará en los escollos que se le van presentando en el camino? ¿Sobrepasará los estadios que atraviesa, la certeza sensorial, la percepción, la consciencia, la autoconsciencia, el drama del reconocimiento y del dominio, la tragedia de la consciencia desventurada, la progresiva iluminación de una razón que observa y que al fin se vuelve "iluminista", saldando en clima de terror su cancelación en el Espíritu? La *Fenomenología del espíritu* es el resumen y el compendio más logrado del drama filosófico. De la filosofía como drama. Camino de duda y desesperación, escalerilla que conduce al individuo sin formar hasta el saber absoluto, ese texto constituye la cumplida recapitulación de todos los elementos estructurales señalados:

- 1) Un sujeto elegido: la consciencia ingenua.

- 2) Un camino a recorrer con sucesivas galerías o estaciones de tránsito (las "figuras fenomenológicas").
- 3) Un mistagogo: la consciencia filosófica.
- 4) Una revelación liminar: el saber absoluto.
- 5) Una demarcación: saber del Absoluto que *presupone* la Fenomonología, *pone* la Lógica y *expone* la Enciclopedia, demarcado del *saber formal* que escinde saber y verdad, forma y contenido, sujeto y sustancia, identidad y diferencia, ipseidad y alteridad. Que o bien se salta "de un pistoletazo" la iniciación mediante el expeditivo recurso de la intuición intelectual, o bien cercena el momento de la posición-exposición por mor de un pretendido desgarramiento constitutivo entre el conocimiento y la cosa-en-sí.

V

¿Añadiré que, en plena filosofía contemporánea, persiste este encuadre mítico y ritual? ¿Será necesario referirse al *Tractatus* de Wittgenstein, que es entendido por su autor como escalerilla por la que se asciende con vistas a alcanzar una imagen atinada del mundo; y que una vez efectuado ese ascenso debe ser abandonada y arrojada? La filosofía mantiene, hoy como ayer, un carácter de *perennidad estructural* que facilita sus propias vacilaciones y transgresiones. Siempre la misma iniciación, el mismo camino ascendente y por etapas, siempre al final una revelación que se promete ya desde el principio y que, poco a poco, va vislumbrándose a través de una penosa encuesta detectivesca. Siempre ese mismo juego de intriga y de *suspense* que constituye, ni más ni menos, lo que podemos con derecho denominar *estructura dramática*. Algo que, por consiguiente, vincula la

filosofía con otros campos de la cultura en los que puede apercibirse la misma matriz estructural.

En otros ensayos mostraremos el isomorfismo entre las estructuras dramáticas que están en juego en la filosofía y en el campo "literario": desde las tragedias griegas, desde el libro de José, hasta las Comedias divina —y humana, pasando por el *Bildungsroman*. . . Mostraremos, también, cómo esa matriz invade ámbitos extraliterarios: la *forma sonata* en música; la *cruz latina* en el terreno arquitectónico. . .

Basten, por el momento, estas reflexiones a vuelapluma sobre el drama filosófico. Sobre la filosofía como drama.

FELLATIO

¿En qué momento estaba sentado en el murallón, pensando en esas cosas mezcladas de alfombras y río, pescadores y frío de verano?

Después de haber hablado con el señor Alonso en la plaza de mayo. La madre del señor Alonso había muerto en Vieytes. Muchos años atrás había muerto. Ahora el padre enfermaba de cáncer y las probabilidades de vida eran escasas. Me contaba de sus experiencias sin caer en la cuenta de su propio relato. Sus ojitos me hablaban de otra cosa.

¿De qué?

De mis propios ojos, quizá. Mi padre había muerto de cáncer también y decidí —en ese entonces— hacer un viaje con motivo de *establecer mi seguridad económica futura*. Planes netamente ordinarios.

¿Qué tenía que ver la alfombra con el río?

La alfombra pertenecía a un departamento que yo había alquilado en otra ciudad y contaba con ciertos lujos. Por ejemplo: Una Alfombra de Color Verde. En ella me sentaba repetidas veces preso de un desasosiego febril a causa de la abstinencia, quizá.

Y el río apareció por haber, ciertamente, repetido varias veces ese paseo que finalizaba en un rincón de la avenida costanera. A consumir horas de honda tristeza. A la espera de apariciones fantásticas (reminiscencias infantiles) que comprendieran ese idéntico sentimiento de desasosiego sin que hubiera de mi parte explicación alguna.

(Desde la más alejada infancia miraba al mundo de una manera extraña. Imprecisamente femenina. No obstante: dudaba. Aunque debía como condición de vida o muerte Elegir, dudaba. No sabía con precisión. Aunque se esforzara en ello, no sabía cuál debía ser la forma para terminar con la imprecisión. Sin embargo estaba —a pesar de él—, algo: La Esperanza. Una vez que hubo advertido al mundo dividido en Femenino y Masculino fue atacado sistemáticamente por la Elección como única posibilidad de existencia. Ora —desde la extraña e imprecisa relación femenina con el mundo— elegía al Hombre. Ora —con la misma extraña e imprecisa relación femenina con el mundo— a la Mujer. La Duda se apoyaba alternativamente en una punta del subibaja y en la otra. Y esta alternancia no tenía una duración similar cada vez, sino que unas veces se producía con estados de tiempo prolongados; y otras veces, —pobre Antón— duraba segundos en una elección para pasar a la otra y otra vez sólo quedaba en la nueva elección unos instantes. Así pasó —tortuosamente— los años de su infancia. Poniendo en grandes aprietos a su madre y manteniendo cordiales vínculos con su padre, O, amando con devoción a su

madre y olvidándose de la existencia de su padre. Ya sin saber qué hacer con la Duda, apareció la feliz llegada de la Sexualidad. Los primeros pasos por la sexualidad le hicieron conocer de parte de una experta en las retóricas del Amor: La Fellación.

En ese acto sublime fundió sus Dudas sin dudar —por primera vez en la historia de su historia— un sólo instante. Se supo a sí mismo a través de la Fellatio. No podría hablarse aquí de Placer Erótico, sino más bien de un re-conocimiento del *estar siendo un Sujetito* (aún por ese entonces, Antón, era menor de edad). Con la Fellatio, el problema de la Elección, pasaba a otro orden de muchísima menos importancia. Se reducía al mero discernimiento entre una cosa y otra. Siempre con un dejo de trivialidad (aunque éstas fueran de mayor importancia). Profunda conmoción en la vida de Antón. Quedó garantizado aquello que más le preocupaba. Aquello que había arrancado tiempos eternos de honda desesperación. La maldita Imprecisión quedaba sustituida —ahora— por el acto sublime de la Fellatio, en Precisión. Siempre y a partir de ese momento, la Precisión, iría unida al acto de la Fellación. Renace una vida. Todo cobra una nueva forma a partir de aquí se tornó cosa simple el vivir. Pero, cada vez que una mujer desaparecía de su vida, la amenazante Duda, en cambio, hacía su aparición.

De allí surgió la Idea:

—“Si los hombres sugieren Fellatio a las mujeres, pronto, tarde o temprano ninguna mujer se opondrá a ello. Será finalmente: Cosa Natural”.

La idea lo reconfortaba. Y, decidido a no sufrir más, comenzó con la práctica de la Idea en sí.

Con cualquier persona que hablase o trabara amistad por superficial que fuera, hablaba intencionadamente de su Idea.

Convencía a los más jóvenes con generosas fantasías.

Se dedicaba. Su Ley Motiv se convirtió en esto. Se impuso —finalmente— conversar con no menos de diez (10) personas darias acerca de la Fellatio. Ya fueran estos hombres o mujer. Viajó, incluso, a los lugares más remotos llevando consigo la idea que le permitiera seguir viviendo.

Al cabo de veinte años ya instalado nuevamente en la Argentina —lugar de su nacimiento— decidió poner punto final a lo que él llamaba: Verdadera Enseñanza. Por supuesto que la Cosa formaba tanto parte de su vida que cuando ocasionalmente entablaba una nueva relación (aunque esta le fuera indiferente), convencía a su interlocutor con las más astutas formas de artimañas. Retórica ésta harto sencilla y conocida para sujeto dedicado la mayor parte de su vida al proselitismo de la Fellatio.

Pero . . . Y aquí comienza esta historia, desde hacía tres años sufría progresivamente. Había comenzado por ese entonces a trabajar en uno de esos Ministerios que el Estado ha dedicado un porcentaje de su presupuesto para que pongan en grato orden lo concerniente a las jubilaciones, pensiones a la vejez, viudez, insensatez y demás penalidades semiles, cuando conoció al señor Alonso.

Antón había aprendido durante sus largas estadias por lugares lejanos pero desarrollados con respecto a la técnica electrónica de su país, todo lo referente a computadoras, cerebros electrónicos, cintas magnéticas, datta procesing, y demás enseres computados electrónicamente.

La cuestión es que en esta oficina del Estado, su vida se encontraba *otra vez*, al borde de una nueva crisis.

Atónito se encontraba frente al señor Alonso.

“—Fuera de la Realidad, este sujeto. —se decía”.

El señor Alonso.

Jamás nadie, ni su santa esposa, habían practicado Fellación con él. Y Antón, creía. Con lo que: Dudaba.

La Duda. Pobre Antón, qué tarea le imponía el Destino.

¿Qué hizo cuando abandonó el murallón de la costanera, rinconcito de árboles?

Caminé con cierto apuro. Torcí por una de las laterales que conducía hacia mi casa y la claridad de la noche me tranquilizó. Llegué. Subí los escalones de mi casa. Construcción antigua. Pisos demasiado altos. Mucho gasto inútil en los mármoles de zócalos y escalones. Gran agujero en el centro que forman las viejas escaleras de caracol. La exacta medida para un ascensor, creo. Llegué. Miré. Pensé. Di unas vueltas inútiles. Vací un cenicero. Lavé un vaso. Quité mis ropas. Me acosté. Lancé un profundo suspiro y paseé la mía mirada a lo largo y a lo ancho de la habitación.

En rígida postura intento un leve ordenamiento. Planeo.

Mientras, el sueño llega.
Me dormí.

¿Soñó?

¿Cómo era el sueño?

No sé. Sólo conozco su relato.

Eduardo Miños

SONADO EL 6 DE MAYO

Derribando inseguros árboles con el hacha
En un bosque que crece tanto o más que las pestañas
Yo no soy el que mira ni el mirado
—Así las cosas, así las palabras.—
Camino y derribo y amamanto a la muchacha
Que succiona con pasión enroscada a mis rodillas:
La llevo al andar y me da ansias,
Pero comprendo que esto no es llevar en andas
Sino pisar la arena que se mueve bajo las plantas
Y blandir seguramente el arma contra las ramas
Mientras una lengua amiga habla con el glande.
La grandeza del sueño nunca acaba.
Este bosque es perpetuo sin cárcel,
Satisfactoriamente erecto y monocorde:
Garganta cortada no habrá en este bosque
Ni sangre en dintel ni en arabescos
Para suplir el cisne en el cuello que interroga:

Pero tampoco es de esperar que haya
El líquido que vuelve huecos a los cuerpos
Aunque esa boca persistente y hada
Tan sirena,
Tan seductora hable.

**POR MACEDONIO
FERNANDEZ**

—Apuntes alrededor de 35 versos de *Elena Bellamuerte*

Elena Bellamuerte (1920)

- 1 *No eres, Muerte, quien por misterio
pueda mi mente hacer pálida
cual eres ;si he visto
posar en ti sin sombra el mirar de una niña!*
- 5 *De aquélla que te llamó a su partida
y partiendo sin ti, contigo me dejó
sin temer por mí. Quiso decirme
la que por ahínco de amor se hizo engañosa:
"Mírala bien a la llamada y dejada;*

- 10 *obra de ella no llevo en mi alguna
ni enojéla,
su cetro en mi no ha usado
su paso no me sigue
ni llevo su palor ni de sus ropas hilos*
- 15 *sino luz de mi primer día,
y las alzadas vestes
que madre midió en primavera
y en estío ya son cortas;
ni asido a mi llevo dolor*
- 20 *pues ¡mirame! que antes es gozo de niña
que al seguro y ternura
de mirada de madre juega
y por extremar juego y de amor certeza
—ve que así hago contigo y lo digo a tus lágrimas—*
- 25 *a sus ojos se oculta.
Segura
de su susto curar con pronta vuelta”.
Si he visto cómo echaste
la caída de tu vuelo ¡tan frío!*
- 30 *a posarse al corazón de la amorosa
y cual lo alzaste al pronto
de tanta dulzura en cortesía
porque amor la regia
porque amor defendía*
- 35 *de muerte allí.*

Provistos de esperanza, de confianza en el porvenir (fórmula burlona que rima con la ironía macedoniana) cabe sospechar que estos apuntes se inserten en un quizás improbable, pero no por eso menos tentador: convocar, en estos tiempos de escritura barrial, la irrupción de

una futura, de una nueva casta del saber y de la lengua.

En la Argentina ese futuro tiene tradición, nombres: Macedonio Fernández, Borges, Gironde. Y si el futuro ya existió, si ahora está presente como nunca, con una memoria inseparable del cuerpo de la escritura, de la lengua y de su saber, es porque nos llega como programa y como modelo, como una suerte de texto por saber.

En Macedonio, en Borges, en Gironde, es precisamente la escritura sabida lo que teje, fuera de toda inocencia, la maligna especulación, la teoría, lo que hay que saber. Descifradores-hacedores de enigmas, "antiángeles" —escritores, por lo tanto, contranatura—, insisten en una sola y única demostración a través de textos múltiples, microscópicos, multívocos y, fundamentalmente, equívocos: no solo las palabras no aluden al mundo, sino que éste, aun para ser en su estilo precario, necesita de la discreta escansión de los códigos.

La porción mayor de la literatura y de la crítica que hoy se escribe en la Argentina, vive libre de la tentación de invitarse a rozar este proyecto antisocial. Por el contrario, se la ve cada vez más afirmada en la tradición derivada de la humanística antropoide de los Derechos del Hombre: un progresismo perruno y tartajeante, componente inseparable de la "lealtad a la época", desgarrada siempre.

Los pavos reales, en efecto, gustan del alucinatorio compromiso con el llamado hombre concreto: estas buenas intenciones los conducen hasta el altar y la celebración de un sagrado matrimonio con los dictados del poder en materia de escritura. Hay que entender que no aman al pueblo: maniobran para coincidir con una coyuntura. Hay que entender que no quieren subvertir nada: lamentan, solamente, la ineficacia de sus ilusiones, y trabajan para ver si el lenguaje se vuelve tan idiota como ellos y acepta el limitado papel de hacer transparente la supuesta coincidencia puntual entre las palabras

y las cosas. Como ellos han contraído la vocación de servicio, todo tiene que servir: la posibilidad de una literatura sin librea los aterra.

Desde una crítica centrada en el mítico rey de la creación, y desde una literatura reducida a ese ser genérico que es la novela (del cual no hay mucho que decir o mejor es callarlo), los pavos reales se abotonan al referente y buscan consuelo. Si la subversión del sistema se muestra no tan "natural", no tan "in-mediata", como parecía (precisamente desde la transparencia de un pensamiento gangrenado por la inagotable mala fe del populismo), no importa. . . es cuestión de ponerse, con buena voluntad y mejor intención: un tanguito de obrero, pueblo, pan y justicia, hará latir los corazones hasta el punto de sentir la frente oprimida, ya, por el cristiano laurel de la victoria moral.

Curioso, paradójal: quienes acusan a toda literatura concebida en la línea macedoniana de propiciar coartadas para evadir la realidad, son precisamente los encargados de inventar teoría de evasión cuyo efecto es marcar cualquier proceso con los viejos sellos del orden y la obediencia.

Pero lo que no es ni curioso ni paradójal es que esta introducción al análisis de 35 versos de "Elena Bellamuerte" tenga que introducirse planteándose como diatriba contra tontos e ignorantes. Era necesario aludir previamente a los signos flotantes del contexto. Convenía sugerir que los tontos están condenados a pensar todo al revés. Y si bien es cierto que no hay ningún "derecho", la objeción no es válida porque *ellos* creen que sí.

Supuestos

Este análisis parte de algunos supuestos. El primero de ellos postula que en el lenguaje poético —entendiendo

por tal todo trabajo con y en la palabra, toda explotación de las posibilidades de la lengua—, los sentidos, los “significados”, se constituyen ahí mismo, en el momento de hacerse, *in praesentia*. No hay ideas, intenciones, afectos o causas (anteriores-exteriores) que incidirían o trascenderían la significación determinándola. La escritura no tiene pasado ni porvenir, y desmiente todo más allá. El escritor —el lector— no es un capitalista, un acaparador de algún sentido previo que, después, como en un movimiento bifásico, invertiría en la escritura-lectura extrayéndole intereses. En la literatura no hay bancos ni cajas fuertes ni cuentas claras. Lo que se cuenta tampoco es lo que cuenta. Esta propiedad inapropiada y migratoria aparece, *en agudo*, en el lenguaje poético, y funciona como constitutiva del mismo.

—*La poesía es un cuerpo extraño: un cuerpo en el cuerpo y un corpus en el corpus.*

Un cuerpo temido (penetra), un cuerpo que no solo no se confunde con la ilusión de totalidad sino que además la amenaza con un proceso que apunta a su desintegración. Cuerpo místico de la teología cristiana o bellos cuerpos de las comunicaciones de masas (los “modelos”, curiosamente), se trata de la misma historia, de la misma *religión*: religar, que la suma de las partes arroje como resultado la imagen completa del hombre. El cuerpo extraño de la poesía, en cambio, es verdadero: porque no se parece a nada. Microscopía conceptual, erótica y significante.

Pero en el lenguaje poético (segundo supuesto), el sentido no solo se hace *a la vista* sino que además se deshace. Las palabras, el juego de los elementos, suscitan constelaciones evanescentes. Emergen zonas, núcleos de significación que de pronto se *desleen* y desplazan para

dar lugar a otras, a veces opuestas, negadoras de las primeras y que a su vez re-suscitan otras. El cuerpo de esta resurrección en nada se asemeja al anunciado por Tomás de Aquino: es polimorfo, polivalente y perverso. El sentido viaja sin tender a ninguna finalidad, no tiene puertos. Errático, insatisfecho, insaciable. También "inobjetable": como el deseo, carece de objeto.

Lo que todavía se denomina connotación, ese halo que rodea a las palabras, es precisamente un movimiento de sobre y *contraañadidura* permanente: imposibilidad de detener la producción de significaciones y el carácter de progresión geométrica que adquiere la virtualidad de significar en la escritura. El movimiento de ese sentido constelado, su transformación perpetua y su imposibilidad para detener y fijar, es lo que podría llamarse el deseo en y de la lengua poética.

El tercer supuesto, que se funda en un movimiento característico del lenguaje poético, postula el carácter secundario de la significación en la poesía. Esa significación que, por un lado, aparece como el "centro del universo", es al mismo tiempo un elemento *marginal*; una especie de resto o deshecho; la *mascarada* que organizan las palabras cuando se encajan y rompen entre sí.

La escritura no produce imágenes visuales, no "sugiere" paisajes. La única visión posible en poesía es la visión de la letra (sus huecos, bordados, cortes). Las imágenes son lingüísticas, operaciones del lenguaje sin *análoga* posible. En cada una de las palabras, en cada merisma de cada fonema y en los agrupamientos tornadizos a que dan lugar, lo que existe en una *coactualidad*: histórica, social, literaria, geográfica, zonal, familiar, efecto de la sobredeterminación, la plurisignificación y el espesor ideológico del lenguaje en la escritura.

La poesía insiste en insistir e insiste en no progresar. Produce el efecto y el defecto de una hendidura temporal, un trazo que borra a la muerte en tanto

generalidad para constituirla bajo el epíteto de una risa vertiginosa. Espacio en blanco para la absorción de la factura-fractura de los sentidos: colmo de la palabra y palabra colmo al mismo tiempo.

El título del poema

“Elena Bellamuerte”, hipóbole de condensación, procedimiento característico de la escritura de Macedonio. Ese nombre dos veces doble (nombre-título-del poema y nombre-apellido-de Elena; nombre que reúne dos nombres, el adjetivo-que es al mismo tiempo sustantivo-y el sustantivo), funde dos zonas que en la tradición de la poesía conceptista española se insertaban en universos inconciliables: la Muerte trabajaba de sombra de la Bella, se erigía como la amenaza de todo goce. En “Elena Bellamuerte”, la Pálida empieza (y termina) erotizada, soldada como apellido al nombre de la amada. Pero la condensación no se detiene allí; sus efectos se multiplican, quedan fundidos a una supuesta vida cotidiana de Macedonio; matrimonio, mujer, muerte de la mujer, duelo de Macedonio. Biografía y cultura se intrincan. La mujer se torna *hija* en virtud de la operación de paternidad macedoniana de darle un nombre: Bella muerte. La poesía opera aquí como invención de una “tribu”, con su regla parental propia. Por otra parte, esa fusión borra el límite entre espacios opuestos y trasgrede el pensamiento bipolar: no solo anula la oposición belleza/muerte, y aún vida/muerte y amor/muerte, sino que además funde los témpanos de universos supuestamente congelados. La fusión condensatoria paternaliza, titula, transvalúa, erotiza (allí “donde no se debe”), sexualiza (allí “donde no se puede, y aunque se pueda igual no se debe”). La fusión condensatoria textualiza.

Invocación a la musa

Los cuatro primeros versos forman un período condicional-causal invertido; la condición se pospone. Si se quiere normalizar a este invertido macedoniano habrá que leer al revés, pero entonces la operación de inversión continúa. Habrá que leer así: *Si he visto posar en tí... no eres*. Este hipérbaton (una histerología) opera como indicio semántico: se trata de un complejo mecanismo de inversión-negación. El poema, al parecer, se abre con la clásica invocación a la musa; en realidad, se trata de una antiinvocación (invocación negativa) a la anti-musa por excelencia, la musa negativa: una no invocación a una no musa. La muerte no es solamente la "pálida", sino la que produce palidez, en el sentido de quitar "expresión y color". Una mente pálida es una mente que no habla: la muerte blanquea y sepulcra a la mente.

La muerte es una gran mutadora en mutismo: en mitos, sueños y leyendas los muertos aparecen siempre mudos. La mudéz es una muda, una mutación, "hacer pálida". Pero la escritura produce una muda aún mayor: invoca a la musa mediante una anti invocación a la no musa por excelencia. La desafía en lugar de solicitarla y, sobre todo, la transforma. La lectura vertical del poema se resuelve en: *No eres, Muerte, cual eres* (versos 1 y 3).

Pero del mismo modo en que se invertía el signo de la relación entre la belleza y la muerte, se invierte, aquí, la acción negadora de la muerte. La doble negación —no, muerte, tú no me enmudecerás— se lee como una afirmación: como no eres cual eres sino todo lo contrario (Bella), te invoco como musa, como co-autora de mi poema: al ras de mí, yacente conmigo y no suspendida en lo alto, amenazante. El poema mismo "actúa" (dramatiza), en su despliegue de coproducción los avatares

de la acción transformadora de la escritura: (no) "hacer pálida" (verso 2), se opone a "se hizo engañosa" (verso 8). El no hacer en un caso (respecto de la muerte), frente al hacer "por ahínco de amor" en el otro: el amor frente a la muerte.

Esta constelación parece contradecir el título y la doble negación invocatoria. Pero la lógica de la contradicción y del tercero excluido no rige en el lenguaje poético. En el poema la muerte es al mismo tiempo bella y pálida, no musa y musa, impotente y desencadenante de la escritura; se opone polarmente al amor pero también lo constituye. Por un lado parece instaurar la clásica oposición diametral entre amor y muerte; por otro, dramatiza la negación de toda oposición diametral. Los muchos "no" y "ni" no encuentran como antagonistas a *sí* correlativos, sino a "si" condicionales.

—La oposición no se establece entre dos extremos sino entre un extremo y los puntos en fuga a partir de la dispersión de un centro.

Abandonada la idea de centro, la única astucia posible consiste en permitirse la hipótesis (la construcción) de un núcleo productor a partir de la existencia verificable de una compleja topografía pronominal en los treinta y cinco versos analizados. Núcleo que se fundaría en las tres series de pronombres: yo, me mi, mí; tú, te, ti, tu; él, ella, la, su. Habrá que pasar por este efecto de tatetí y trabalenguas, sin embargo, para arribar a la conclusión de que toda la primera estrofa (teniendo en cuenta sobre todo la gama pronominal posesiva), surge a la vez tramándose y tramada por la alternancia de los pronombres. Posesión y desposesión serían los naipes de este juego.

Los pronombres aparecen como espacios-matrices (en ti, en mí): como riguroso instrumental o precisos calibres al servicio de un intercambio de posesiones. Pero lo que se intercambia es lo mismo por lo mismo: un

pronombre constituido como lugar se anuda, se desplaza a otro espacio — que también es un pronombre. De este intercambio de lo mismo por lo mismo (redoble característico de la poesía), resulta un permanente efecto de *translocamiento* basado sobre todo en las coartadas de la negación. Los pronombres, los complementos *ubi* contruidos con pronombres, y las partículas de la negación y la privación, tejen (fonética, rítmica, gráfica y semánticamente) esta primera parte del poema: no, ni, me, su, sí, sin, mí, te, tu, la, lo. El tinglado pronominal emerge asimismo como el personaje más fuerte del léxico. Este “personaje” no está formado solamente por los pronombres mismos y los adjetivos de la posesión, sino también por las palabras que los contienen en su trama: *misterio, mente, temer, mírala* (pronombres de la primera y segunda persona, y de la primera y la tercera); *muerte, estío, asido, antes, seguro, ternura, certeza, lágrimas, segura, susto, vuelta, vuelo, alzaste, cortesía*.

La topografía pronominal y posesiva se anuda con las series de la afirmación-negación (y las partículas condicionales): no-ni-si-sin (esta última, que se reitera, condensa el *si* condicional, el *in* que funciona atraído por los complementos *ubi*, como *in* de lugar, pero además como *in* privativo, y es, por otra parte la inversión de *ni*). La operación mutadora consiste en un intercambio de zonas (culturales, de lugares, de pronombres (de “individuos lingüísticos”: personas, momentos, lugares), de posesiones. Se trata de que la muerte no sea la muerte y que no esté en su lugar; y que Elena, muerta, no sea eso y no esté en su lugar; la transformación es doble: de la muerte en “otro poder” y de Elena en “otra persona”. *Allí surge, con una fuerza abrumadora, el poder del discurso*. El marco figurativo del poema es, evidentemente, el desafío a la fatalidad biológica, pero la exaltación se vierte en la escritura: la muerte solo puede

ser negada y vencida —matada, invertida y transformada— por la palabra.

Lo que hace una palabra es transformar siempre a otra palabra. Los posesivos y el juego de lugares tienden a invertir un lugar común: la muerte me la arrebató. Ese núcleo es uno de los elementos constitutivos de la sobredeterminación que actúa en la escritura. El poema "dice", entonces, que la muerte carece de poder para arrebatarse: que no solo no la llamó a Elena a su seno (quitándose), sino que fue Elena quien llamó a la muerte; y no para partir con ella sino para dejarla con el poeta (la "llamada y dejada" del verso 9 es la muerte). El cambio de lugares y el juego de la posesión/desposesión (*el juego mismo del poder*) atañe, así a los tres pronombres que tejen el texto.

La admiración

En los versos 3 y 4 se abre y se cierra, respectivamente el signo de admiración: un "signo" tipográfico, supuestamente asignificativo, sin figuración posible, mudo; una de las tantas marcas de corte, unión, enlace, diyunción que escanden, en una repetición indefinida, la escritura. El signo de admiración es dos signos (tipográficos y lingüístico) y abre dos códigos. El signo lingüístico opera como aviso tonal: debo admirar mi voz, debo leer el signo trasladándolo a la ejercitación vocal. El otro signo, la notación (muda) del signo tipográfico, su silencio, es todo un *otro* discurso, un dibujo en el espacio verbal y abre una nueva posibilidad: el verso se lee con una "admiración" añadida: ...cuál eres si he visto con admiración... Es decir, si he visto admirado, si *he visto encerrado por la admiración*. El signo tipográfico anticipa, al mismo tiempo, la serie verbal del vermirar. Esta serie verbal resemantiza, a su vez (es decir,

permite *ver, leer*) el signo tipográfico, siempre eludido como no significativo por la lectura lineal: ahora es posible ad-mirar la admiración. La escritura habla precisamente para oponerse al habla para mostrarse como "esa otra cosa" irreductible a ella: en este caso concreto se vale de la tipografía, signo generalmente condenado a "representar". (Lo mismo ocurre en el verso 20) donde se reiteran las dos posibilidades: a) . . . pues ¡mírame! que antes es gozo de niña, y b) . . . pues (ad)mírame que antes es gozo de niña.

Pero "el mirar de una niña" y el mirar vinculado con niña tienden otra zona de polivalencia que niega, otra vez, la lectura lineal: la niña es también la niña de los ojos (la niña del mirar). Y si se apela nuevamente al lugar común, es evidente que la fórmula "tan querida como la niña de sus ojos" opera como otro de los sobre-determinantes del texto: en el enlace del mirar con la niña, de la niña de los ojos, de la pupila, de lo más querido, de la mutación de la muerte (que se supone adulta) en una niña, del enorme erotismo puesto en la muerte, en la muerte, en la mujer, en la niña (que es, precisamente, lo deserotizado pero, al mismo tiempo, lleva "las alzadas vestes", verso 16). (La palabra *niña* contiene, además, la sílaba *ni*, una de las productoras de esta primera parte del poema, que alterna constantemente con la negación *no*; del mismo modo, la serie del mirar —mírame, mírala, mirada— contiene el pronombre *mi*, uno de los centros del texto.)

La operación del ver-mirar enlaza las tres series pronominales, en un *trabajo de encaje* que aparece tres veces: en los versos 3 y 4 la primera persona (el yo del poeta) *ve* posarse en la segunda (en ti, en la muerte) *el mirar* de una niña (tercera persona): el sistema de subordinadas condensa lo que los versos 9 y 20 desdoblan. En el verso 9 el yo (de la niña) apela a la segunda persona (el poeta) para que mire a la tercera (la muerte);

en el verso 20 el yo de la niña apela a la segunda persona (el poeta) para que la mire a ella, como si estuviera, pero ocultándose, ante la mirada de un tercero (la mirada de la madre, verso 22).

Derivaciones

La poesía instaure una de las figuras del *único pensamiento posible*: el que se vierte sobre la condición de posibilidad del pensar (el lenguaje; el pensamiento mismo de y sobre el lenguaje en acción) y el que intenta apresar los matices ínfimos de la multitud de ritmos, de relaciones de intensidad, duración, altura sin figuración posible: ¿hay, acaso, una imagen visual, una figura del ritmo respiratorio, nervioso, químico, orgásmico, muscular con sus tonos y registros? Ocurre como si el cerebro tuviera como función pensar el cuerpo en sus movimientos, funcionamiento, producciones, vibraciones, y lo pensara mimando con la materia del pensar (el lenguaje) esa multitud; pero ocurre, además, como si su función fuera "entender" al cuerpo mediante esa reproducción y a la vez entender, en esa reproducción, su condición de posibilidad.

La novela dibuja una figura visible, la imagen del cuerpo humano, un trazo coloreado, anatómico: una lámina. Algunos creen, todavía que *eso* es lo que importa: la lámina, el cuento, el referente; ese cuerpo que trasciende las meras palabras sobre el papel y se esboza allí, en un afuera (un "mundo") alucinado. La imagen brilla, irradia: lo que cuenta es el cuento, el humanismo, las pasiones de los hombres, los paisajes que los rodean y las formas de organización que adoptan. Pero ese imaginario es una de las tantas formas (sobredeterminada, histórica, social) que adopta el pensamiento sobre la condición de posibilidad del pensamiento, una de las tantas

praderas visibles de la filosofía. Una forma abyecta y empobrecida pero seductora: porque reprime otras formas, otras posibilidades; porque, ficticiamente, iguala a "todos" en esa igualdad: leer una novela es ejercer el excitante turismo burgués: ver, tocar casi las maravillas y miserias de las culturas. Extasiarse, como testigos mudos, ante los mudos testigos de la historia. Verse a sí mismo, ante el espejo, reproducido; seguir paso a paso el contorno observable de la anatomía propia. Los cánones (maniqués, homúnculos) son la reproducción más fiel de esa reproducción imaginaria que es el relato.

Es como si la poesía, desde siempre, se hubiera negado a esa operación figurativa, como si —en un movimiento "insensato"— se hubiera instalado en otro registro donde el cuento no se cuenta y donde, por ende, no hay ideologías (en tanto falsificaciones), pretextos ni imágenes (ídolos) posibles. En otro registro donde el pensar "puro" (en tanto ejercicio mismo de los mecanismos del pensar) es precisamente el más "sucio": el cuerpo ya no es el diseño anatómico sino las vibraciones y circulaciones, el cuerpo "interno" que se vuelve no interno: la percepción inmediata, rítmica, relacional, material, sin afueras ni trascendencias, sin mediaciones ni dibujos: *sin "pasiones"*, de los impulsos mismos, de los fundamentos mismos. Eso, *en con* y *sobre* el lenguaje.

La no figuración es la posibilidad —la materia— de la imagen figurativa: las líneas y puntos que "hacen" la imagen de la TV. Leer figurando, escribir el espectáculo, equivale a mirar entontecido esas imágenes sin saber que existen porque eso otro (las líneas, cortes y puntos) está presente. Sin conocer sus razones. En poesía se trata casi únicamente de "eso otro". Por eso hoy, aquí, cuando nos intentan "contar el cuento", cuando pretenden falsamente igualarnos dos veces: la primera por el hecho de alucinar (por la satisfacción prostituida y "respetuosa" de que alguien nos cuente algo) y la segunda por-

que esa alucinación está siempre "sujeta" a cierto "modelo" periodístico o policial, por ejemplo): ni siquiera tan respetuosa es, se atreve a inventar llanamente. Por eso hoy se impone un edicto aristocrático: primero, la reducción de toda "literatura" a la poesía, a sus rasgos pertinentes (que consisten en la anulación interminable de sus rasgos pertinentes) y, segundo, la negación de toda tentativa de escribir "pensando" en el semejante, en la semejanza, en la reproducción: un salto hacia lo otro y hacia la diferencia. Hay que negar al prójimo y a su verdad.

PALABRA COLMO

Ante la mano de los cuatro dedos, *sin nada más que este dato como partida y nada más que esto*, resulta de verdad una complicación aterradora si la tarea es simplemente indicar cualquier dirección y *solo* con esto el temor de que ese o este destino deparado no se mantenga en nosotros como en mí veo (*que pasa*) en cuanto a vivir en mi futuro la muerte que mi temor me impide vivir y no morir al mismo tiempo que la misma posibilidad/atrás de los relojes / en la tortura del deseo / que me adhiere un intento al imposible pasado que recuerdo en vez de vivir el instante este, así considero: que es la situación de la mano de los cuatro dedos y sólo el dedo índice debe señalar con su dedo cualquier dirección para quedar todo *en la serena travesía de su propia aventura y una felicidad de planeta a ocho segundos de estallar.*

"al decidir lo decidido —me decidiré— esto ya se decidió también".

Por lo mismo que todo es un solo momento y así de simple.

...de todos modos me parece muy riesgoso respaldarlo, a eso que nadie se ofreció, aunque de todas maneras, así, me pareció injusto por parte de todos ellos, pensé en otras cosas, además de esa, siempre la misma cantinela; sin recordar que esto era posible en cuanto a mí, en que yo puedo salir en su apoyo y respaldarlo, pero me parece demasiado riesgo.

Ni pensarlo, aun cuando está lo más idiota lleno de idioteces, aunque éstas idioteces afloraran mucho tiempo después y como siempre lo hacen: así fue.

A partir de esto, los momentos míos me siguen a la par, *me sobresalta no haber planeado semejantes situaciones*, creo en algo distinto, esto aumenta las dimensiones de esta derivación incómoda y somos *dos* transeúntes, de esos que caminan con sus charlas *a la par*, a las más avanzadas horas de la noche y hasta llegar a la puerta de mi casa / o al revés.

Estas amenazas son sucesos de por sí, su adversidad es mayor que la del día anterior y así con el día de hoy son dos y el de mañana tres.

De reojo puedo verlo, me está vigilando, persigue mi dedo o a mí entero cuando voy al baño, esconde por los rincones de la cocina sus ruiditos y me llena con esos crujidos simulándose como las presencias comunes, pero me acosa con la misma cotidianidad y con otras menos esperadas, como ahora que quedo hecho una estaca que escribe frente a la puerta de calle, *estoy todo convertido a su inerte disposición*, espero que derrumbe la puerta y entre con violencia atentando para siempre conmigo.

Es informal, es intocable por todas partes pero me siento preso de un tembladeral que me hace protestar

en escalofríos de veras, pero más ásperos que los de ayer, entonces estas uniones se me hacen una pelota pesada de todos juntos y *me paraliza de solo tres amenazas.*

Abro los ojos a mi propia vigilancia hasta que amanezca / *ama-nece* / todo se termina por hoy, es algo establecido que ahora dejará de hacerlo porque ya no puede sorprenderme y queda tácitamente guardado para la noche siguiente.

“Su constancia nocturna se apoderó de mi imaginación y no puedo imaginar nada de nada, no puedo ni imaginarme a qué se debe esta situación que me hace sentir el propio horror (?) que es esto de lo horrible sin mí que *no se trate de mi propia sombra siniestramente oscura y sin sol que la separe de mi cuerpo.*

Se extiende por donde no conozco mi imaginación, ya es grave en cuanto a la parte de su poder que conozco y quizás su tamaño es insignificante comparado con el que no conozco de ella —pero (?) cómo imaginármelo).

“Recurso al miedo de la extensión extensa” donde el caos se domina con los caos en estrecha relación con su centro y ese lugar lo ocupo yo. *Es el peligro de volar en mil.*

Me preparo por ese movimiento sospechoso donde le sorprendo el sigilo y delato su presencia a grito.

Prendo las luces para que se espante.

Le reviso los bolsillos y termino con sus ocultamientos para que haya muchos más posibles por esconderlo y esconderlo a cada rato.

Esa lucha tiene mi sórdida esperanza, esa tenaz manera con que me terminé aferrando a la pared más chiquita de todo lo que tengo pero sin pedirle una sola clemencia. Nada que permita un solo/minuto/de carga y descarga sobre mí, o de mí por la multitud de afuera. ¡Arriba lo más tenso, lo más doloroso, lo más terrible, lo más moribundo y yo presente!

Porque mi imaginación no puede concebir algo por algo que no sea su propia expulsión que hace a cualquier lugar siempre que se trate de largar todo afuera, despedazando los añicos de alrededor en pedazos irreparables y pacientes/jarrones/débilmente resucitados en el cemento.

Siempre autónoma como nunca pude ser yo mismo y con ese único deseo por lograr en la vida esta que nos tóco juntos.

Por encima de la especie se remonta como un barrilete que me hace tener con un hilo desde la punta del ovillo que queda en tierra. Desde arriba los exaspera a todos con la cola flameando y con peligros de colear.

Entonces la rebeldía es lo único que/queda/en el preciso momento de estar en la miseria final; y es que se alza la rebeldía, tal como lo hice en ese mismo instante pude comprobar que esto se hace desde la nada y amar es así de igual a la rebeldía final de cada uno, empieza de/

La relación es un intercambio concreto (mi vida x NADA). Un intercambio único que nunca se podrá desconocer (al dar mi vida todos los pagos son inútiles). No estar para recibir nada en cambio y nada se me dará porque no habrá quien reclame si ya no estaré para reclamarme lo mío que no tengo ni a partir de la voz para pedirlo. Para mí esto significa/mi/MUERTE/MIA.

Es una certeza sin límites que puede ser/repetida/y es necesario hacer o comúnmente llamándoselo como muertecita.

La muerte total del universo morirá al morirme ya que vivo para matar todavía.

Ahora me deja al fin de su infinito como si fuera la eternidad vestida de entrecasa — — Pero concedido

de un instante apenas de todo su equilibrio, demandando la mejor condición del universo— — —

Tuvo que suceder para que se pueda reparar en esto y en uno mismo. Realmente lo supe (se sabe) después de un tiempo bastante prolongado, que había muerto él primero que yo/ de todas maneras no es más que una sorpresa. Pero de no haber mediado alguien —él— no hubiera estado a tiempo en su lugar. Y yo no habría reparado en mí.

Ricardo Ortola

Nota: *Palabra Colmo* es una "novela" escrita en 1969, que no conoció el privilegio de la imprenta por no adaptarse a las costumbres en uso. Bajo el título de *Intento Posible* el N° 1 de *Literal* publicó otra *Flexión* de este mismo texto,

POSES

El luto negro. El trapo de paño negro entre las piernas. El cuerpo refregado con el retazo. Por ese tiempo, la niña Nora, tomó los hábitos. Vestida de negro, parecía un trapo caminando. Fue monja. Una Carmelita de granos en la cara.

La mujer tirada en la cama, envuelta en un tapado negro. De astracán. Debajo, nada, otro trapo negro como un luto. Ella sin mayores hábitos, esperando. Ésa es la pose. La verga no se yergue ante el retazo negro entre las piernas.

Ésa es la pose, fija en su cabeza. Inmóvil en sus móviles. Su madre, sentada en el canapé, espiando los rincones del antiguo secreter. Su madre calentando sus pies en un brasero de metal. Mirando fotografías. No poses. Escuchando en la radio Sentimiento Gaucho. Fotografías que recorre su mirada. No poses para espiar. Rostros de algunos hombres que pasaron por su vida.

Instantáneas, no poses trucadas. Sin embargo, ella alguna vez fue modelo. Al final, unas pocas fotografías en colores de épocas recientes. Para el joven, las ajadas poses permanecen. Por otra parte, en su juventud, ella también había posado.

Las monedas de oro cerraban los ojos del ahorcado. Los ojos, servían de contraste a rosadas cicatrices. Brillaba la presencia grasosa de la muerte. Sobre la mesa, una cosaca rusa, con botas muy blancas y muy altas. En su mano, un látigo. A su lado, un hombre, con un antifaz negro y la cara maquillada.

Hincó sus rodillas sobre los maíces que cubrían el suelo, blancas rodillas de la penitencia. Maíces rojizos para el placer de los pecadores, hincados en las poses de la purgación.

Su padre, había sido un ladrón de estampas, un profanador de imágenes sagradas.

Luis Gusman

**NOSOTROS NO
SOMOS
LOS POLACOS**

I

I.

En la benemérita y muy digna casona de repulgos por columnas, improvisados portones de chapa fina, jardines de puro helecho y flor de sapo cercados con alambre en rombos, púas y botellas desculadas: Propiedad Privada junto al puente negro de los trenes hecha a prueba de mendigos, yetis, hombres de la bolsa, asesinos y ladrones —agachándose para cruzar un riel que demarca lo habitable, dejando atrás el rancho de los Bimbo— la casa de los rubiencos polacos.

2.

Acomodándose el mechón canoso tras la oreja, la Baba avanza chancleteando hacia los gallineros cuchilla en mano. Velocísima, empuña con la diestra un pollo y —revoleándolo— en apenas un segundo de envidiable pericia le quiebra el pescuezo al tiempo que los Bimbo —del otro lado del alambre— la ovacionan saltando entre los catres, colchones despanzurrados, resaca de aserrín y estopa. Complacida, la Baba les tira arrebatifia la cabeza haciendo el gesto de la dádiva indolora:

“¡Pero si no es nada! —dice—. ¡Por qué se muerden! No tienen por qué agradecérmelo... si es apenas la cabeza... los menudos...” Y limpia la cuchilla ensangrentada en el ruedo del batón hasta dejarla reluciente.

Dueña y Señora de los Gallineros, la Baba Evita —chancleteando a un son de balalaika— regresa a la cocina (el agua hierva, en la olla canibalesca de sus dominicales guisados). Despluma el animal, troza sus patas, lo despanzurra mientras cuenta —en su asociación libre de entrecasa eslovaca— de cómo a los judíos cuando mueren los meten en una bañera colmada de agua hirviendo para mejor sacarles todo el vello: “igual que a este pollo —musita como quien da cátedra— para que lleguen limpitos a las Sinagogas del Cielo”.

3.

Nosotros, en la calle, jugamos a la ronda. Se gira fuerte al fideo fino hasta derrumbarse en el mareo. A mí me dicen que lo eluda al Cucho. Que tiene las manos ásperas y peladas por pajero. Que no le dé mi mano. Que contagia.

4.

‘Todos los hijos del Bimbo tienen el culo roto. Dicen que todos los lúmpenes lo tienen. Los domingos a la siesta el marido de la hermana de los hijos de Bimbo —Washington (Berlín le dice mi Abuelo)— los llama desde el interior del rancho donde la hermana está con todo al aire y se la monta para que aprendan los secretos de la vida: “Así se viene al mundo”, les dice entre jadeos. Ellos, que saben mucho de todas esas cosas, aseguran que las mujeres tienen pelo enrulado en la entrepierna.

5.

Nos amontonamos en la oscuridad; en la vereda, contra los ligustros, enfrente de la casa de las Porteras. Ellas están en la luz y nosotros sabemos que el que está en la oscuridad puede ver al que está en la luz pero que el que está en la luz no puede ver al que está en la oscuridad. Nos bajamos los pantalones y fregamos las pijitas concursantes hasta la máxima erección. Las Porteras empinan los vasos de cerveza meciéndose en sillones de mimbre, adelante y atrás, entre sonoras cargadas mientras nos medimos con los dedos, entre jadeos, también nosotros, los menores.

Los dedos del Cucho sobre mi instrumento me traicionan. Salgo segundo, pero mi erección fue la mayor.

6.

Las Porteras —dicen— tienen ojos como de gato; así que nos vamos cruzando el riel hacia la zona del Tren y allí nos amontonamos entre los yuyos junto a una pared

de ladrillo sin revoque. El hijo menor del Bimbo es el primero: contra la pared los pantalones por el suelo un culo suave y tostado. Yo me lo frote sin mucho ver por donde hay que agarrarlo —en la inmovilidad total tensión el niño duro inclinado la cabeza contra la pared mostrándome el agujero que yo frote en los rebordes rugosos sin ir más allá en el adentrarme —niño— en culo niño por conducto donde va la caca y me acompaso apenas a esa rigidez en torpe movimiento de avance y de recule mientras él me aprieta suavemente el pitulín con las dos nalgas que yo le entretoco.

Y yo segundo contra la pared lo imito y el hermano empieza —pero no puede lo que quiere de adentrarse más allá del frote por los bordes hacia el fondo y disconforme con el simple trabajo de mis nalgas me interpela a que me abra y pone a trabajar las manos para ayudarse y yo me inclino más aún la cabeza contra la pared pero no puede porque yo no quiero más adentro en mí de lo que yo en el otro así que protesto y me separo. Y es entonces cuando sentimos que vienen las hermanas. Y nos levantamos los pantalones y corremos.

7.

Mi hermana me pregunta qué asquerosidad estábamos haciendo atrás de la casa de los Panchera. Que ella ya sabe pero igual quiere que le cuente con lujo de detalle. Y yo que nada, que era Escondida. Pero los otros cuentan a sus hermanas —y éstas a mi hermana— que me rompieron el culo. Que es lo que querían.

Intuyo entonces que todos los pendejos lúmpenes que tienen el culo roto intentan y planean con infinito regodeo anticipado rajárselo a los hijos de burgueses. Y pienso que un culo es un culo. Que no hay derecho.

8.

Los hijos del Bimbo comen moras hasta revolcarse y retorcerse empachados. Al día siguiente cagan litros de un líquido púrpura que apesta. A nosotros nos dicen los "Polacos", nos siguen diciendo "los Polacos" a despecho de la indignada protesta de mi abuela: "Nosotros no somos los Polacos —aclara la Baba—. Checoslovacos, que es una cosa muy distinta. Y a mucha honra: Checoslovacos, de Pariyuzonzky, de Snina. Polacos no, que es una cosa muy distinta. Miren el mapa en la escuela. Vayan a la escuela. De Checoslovaquia, de Snina..."

II

Y ESCRIBIRAS CON LA MANO IZQUIERDA

1.

Metidos entre sábanas en la oscuridad de una habitación a la siesta —las cortinas corridas y el músculo censor que se adormece a la ambición del tacto...

La aprieto contra mí pero mi prima desciende por abajo de la sábana y me agarra el erecto y estudia en la oscuridad con la mano lo que a su cuerpo flaco falta extasiándose con dedos diligentes más abajo y más —"¿y esto qué es? dejame que te toque"— pero ya está alzada una vez más y lista para el frote torpe pactado en canje por los chicles que le prometí para que se dejara (como el pastel de chantilly con el que un personaje de novela Van der Mersch seduce a una famélica obrera soplabotellas que encima del hambre y del soplo tiene pará-

sitos —indirectos responsables del canje de un hímen por la chantilly—; así de irrisorio hubiera sido el frote en la infantil prostitución; pero no lo fue por ser los chicles pretexto, por no haber sido nunca reclamados). “¿Y esto qué es? Dejáme que te toque”.

Y la froto contra mí penetrando entre las piernas, entrepiernas y me la doy vuelta y le aprieto contra mi pecho la espalda y con los dedos flacos diligentes la entreabro y me la melensarto siguiendo el frote por atrás las piernas entrepiernas tenaza atenazando lo que no se quiere estar inmóvil adelante atrás valseando sin pareja que se le acompase y lo sujete con abierto continente abierto a los ensartes, los adultos placeres.

2.

Pero mis manos que palpan poco averiguan por dónde mean las mujeres. Y si la meto más adentro sangraré y mi tía me denunciará a la policía y me acusarán de asesino y en el séquito tras la carroza blanca iré con la cabeza gacha esposado niño rompeconcha, matador de vírgenes niñas y me escupirán desde los techos saliva hirviendo como en las Invasiones Inglesas las madres todas y me cortarán la mano y ya no me alcanzarán los dedos para contar hasta 10.

3.

“Hijo, querido, mil veces te he dicho que no me levantés la mano. Mil veces que te la cortaría. Te lo advertí. No niegues que te lo advertí. Mil veces. ¿Que no podrás contar hasta 10? Te compraré un contador consolador. Y escribirás con la mano izquierda”.

Edgardo Russo
(Prov. Santa Fe)

LA BOLA DE METAL

En el Centro de las tres Esferas hay otras dos menores que contienen a: Ello: movido por las Esferas menores que trazan un leve Círculo incesante que es el movimiento de: Ello: se mueve incesante en un leve Círculo que provoca el movimiento de las dos Esferas que lo contienen y las tres mayores que abarcan en su concavidad a las dos Esferas menores y a: Ello: fluye hacia afuera y engendra sus Límites en un lugar del Espacio contenido dentro de las dos Esferas pequeñas: que son contenidas por la Bola de Metal que fluye con un movimiento incesante: el Círculo leve de: Ello: expandiéndose, contrayéndose hacia su Límite/Centro toma para sí una concavidad del Espacio mayor y provoca la división de los Espacios exteriores homólogos a sus Espacios interiores: arriba donde empieza su Círculo —abajo y atrás simétricamente circular—, —circularmente homogéneo a izquierda y a derecha— y se orienta al

final hacia adelante: todas las direcciones ninguna cuando quiere fluir hacia otro lugar contenido dentro de las Esferas que contiene: las Superficies de afuera que incluyen a La Bola de Metal de: Ello: cuando piensa que El Ser de La Bola de Metal todavía no es perfecto —tiene Límites que rozan el Espacio exterior y está contenido en un lugar contenido por: Ello: se piensa limitado por una Superficie radial que origina su deseo de movimiento—: y piensa que sigue reducible a: partes: que le hacen pensar en su magnitud limitada por una Superficie que es objeto del pensamiento de: Ello: se desea fluir hacia todas las direcciones ninguna con un deseo que lo orienta hacia un movimiento continuo de: su pensamiento cuando quiere desligarse de la última Materia: la Materia de La Bola que condena a pensarse los Límites de metal: que son los del pensamiento de: Ello: busca un lugar donde deslizarse —lugar que origina el pensamiento de un lugar ya pensado fuera de los Límites de La Bola— su Masa: que quiere deslizarse y ver el tenue Círculo de las Esferas ya visto: por la visión de: Ello: su personal ojo impersonal no quiere ver nada fuera de sí salvo la visión del deseo de verse en otro Punto de las Esferas originadas por la tenue Masa de La Bola de Metal: está en función de buscarse un deseo neutro —ya satisfecho en el efecto de desear moverse—: dentro de su pensamiento: que es El Pensar de La Bola de Metal cuando se piensa imperfecta al buscar matices distintos fuera de sí en las Esferas y en los leves Círculos simultáneos al leve Círculo de: Ello: piensa: los Límites de metal de La Bola de Metal separan afuera un Espacio adentro: que provoca un Límite pensado —distinto al flujo de pensamiento— de: Ello: desea moverse pero el deseo es movimiento cuando La Bola de Metal piensa que desear y moverse son imperfectos como: los Límites de metal de: Ello: piensa en reflejo sobre sus Límites de metal: que obligan al pensamiento a descender sobre

las cualidades de su Materia —la que está articulando el pensar de La Bola cuando se formula su pensamiento sobre los Límites— de: metal igual que el pensamiento del Círculo de las Esferas: que es leve y continuo como el movimiento de: Ello: desciende sobre las contingencias de lo predicable cuando quiere expresarle a su pensamiento expresarse su pensamiento y sus deseos: El Expresar de La Bola de Metal: expresándose su propio deseo: no querer cualidad ni forma para la expresión del leve Círculo de que está hecho: Ello: desea: no pensar su necesidad de un lenguaje: expresado como excesivo e imperfecto cuando La Bola de Metal se expresa las cualidades de lo excesivo y lo imperfecto del pensamiento de: Ello: quiere desear sus puros deseos antes de expresárselos después: a su pensamiento: que busca ascender a su puro ser sin pensarse su deseo: el de fluir en continuo —sin pensar querer fluir— a través de las Esferas hacia su Centro: que no admite la cantidad ni la forma ni lo predicable.

Héctor Libertella

DOCUMENTO LITERAL

PSICOANALISIS: Institución e investigación sexual

Todo aquí es diferencia. Un autor sospechoso que escribe sobre temas de psicoanálisis sin ser un psicoanalista...

Oscar Masotta

Cuando la renta sobre el inconsciente se invierte en el mercado paralelo, el mercado común profesional agudiza su sensibilidad. ¿En qué se convertirá el inconsciente ahí adentro?

Jacques Lacan

1. Cualquiera se asombraría: quienes pretenden adoptar una posición revolucionaria en psicoanálisis no se han detenido a sacar las consecuencias de la subordinación del mismo a la medicina. La subversión freudiana no puede recuperarse sin una ruptura con el modelo médico que le aporta un fondo de sugestión histórica —creencia del médico, del paciente, del grupo social— que vuelve irrisoria toda reflexión sobre la transferencia. Para decirlo con los términos de Lévi-Strauss, esta subordinación es el núcleo del “complejo chamánico” que afecta la práctica analítica, siendo responsable —por otra parte— de la confusión entre psicología, psiquiatría y psicoanálisis. Por el lado de la psiquiatría se reintroduce una taxinomia donde la nosografía se transforma en fichero policial, por el lado de la psicología los prejuicios del “desarrollo” introducen diques de maduración y criterios “conductistas” de adaptación impensables desde el psicoanálisis. Que se quiera solucionar esta “distribución” con el suplemento del marxismo sería ingenuo, si no mostrara un matiz reformista de coartada profesional, donde el interés sindical por la práctica olvida que el eufemismo de la “salud mental” no es más que la realización de un deseo. Mientras se discurre sobre la diferencia entre ciencia e ideología, las instituciones se hacen duchas en tácticas que hablando del bien de todos, cumplen la estrategia del poder de pocos. Las instituciones practican el arte de la guerra, mientras los

inquisidores se adiestran en los beneficios de la habladería. Freud, en *Psicoanálisis y Medicina*, dijo lo que la teoría ya no puede borrar, dado que las zancadillas de la historia están determinadas por el movimiento regular de la cultura.

En los últimos años, con polisémica ironía, cada cual ha debido ocupar su *posición*: esquizo de la marginación, paranoia de la institución, depresión general que —lejos de ser un reconocimiento (sic) adecuado de la realidad— muestra la impotencia de las buenas intenciones.

Una derrota política es un error de cálculos e implica un desconocimiento de las relaciones puestas en juego: las promesas de los esclavos serían impensables sin las predicciones de los amos. Que se multipliquen en nuestra época los descifradores de enigmas, que los oráculos se transformen en slogans, no deja de tener sus ventajas, puesto que puede *calcularse* en filigrama el porvenir que dibuja toda mala conciencia en esas sombras que la acompañan.

No es en la connivencia de los prestigios teóricos donde se juega el problema, sino en la ruptura de las jerarquías institucionales: que una clase (media) haya entrado en la historia bajo la figura del “desgarramiento”, no implica de por sí que podrá ganar siempre sus batallas mostrando los dientes.

Entre declaraciones y declamaciones se borra la realidad de una práctica en nombre de una militancia de extramuro que no modifica para nada el campo institucional donde los bien pensantes realizan sus hazañas. Que la defensa del curanderismo —“terapia popular”— irrumpa como bandera, muestra bien a las claras que está en juego la sugestión y que la transferencia adorna los manuales: si solo se trata de sugestionar, hasta las frases de tango que acuden a la cabeza de los deprimidos sirven como *interpretaciones*. Y los autores que afirman esto saben cuáles son los bueyes con los que se puede se-

guir tirando el carro degradado de una “psicoterapia de emergencia”.

Las posiciones adoptadas por los entenados del psicoanálisis muestra que los parricidas de la teoría son, sin embargo, buenos hijos de las circunstancias y que la metafísica de la coyuntura encubre una épica del oportunismo: “A partir de una serie de conceptos vigentes para la escuela psicoanalítica argentina (sic), tratamos de llegar a una formalización de los mismos equivalente a la efectuada por Leclaire y Laplanche —quienes utilizan el modelo lingüístico estructural —respecto de algunos aspectos de la metapsicología de Freud” (Gear y Liendo). El fetichismo de la formalización sirve para *legitimar*, mediante una operación retórica inspirada en la analogía, un campo conceptual tembloroso y anacrónico. Los efectos no dejan de ser cómicos, como lo muestra el siguiente encabalgamiento: “El sujeto elabora indirectamente sus duelos mediante una elaboración de la estructura semiótica con que elaboró dichos duelos (sic)” (Sujeto (más) estructura semiótica (más) duelo (más) elaboración: verdadera suma de *sustancias* unidas por las magias de la sintaxis). La máscara es el reinado de la repetición. Por la otra punta del mismo oவில், desde el populismo, se dirá que la “vida sexual de Freud dejó mucho que desear”, confirmando con un efecto de *escena originaria* la teoría que se intenta cuestionar. Si una institución es cierta constitución de un campo teórico y práctico, la institucionalización de la querrela por quienes creen en el culto de la crítica (kantiana o no) resulta confirmatoria de los sistemas de “salud” imperantes. Fundar nuevos privilegios no implica, de por sí, una ruptura con las jerarquías: las licencias de *unba* no son más revolucionarias que las insignias de *apa*, desconocer el psicoanálisis no es ni mejor ni peor que conocerlo mal. La axiología vergonzante de los que discursen sobre la ideología puede resumirse en una palabra: *superar*. La práctica individual

del psicoanálisis debe ser superada. Yo supero, tú superas, nosotros superamos: tributo pagado a un evolucionismo pueril que suele disfrazarse de "ciencia de la historia". Que la sociedad haga imposible la práctica analítica ¿basta para declararla teóricamente ilegal y venir a fundar la legitimidad de una terapéutica en serie exigida por las circunstancias? Semejante *posición* no puede sorprender, cuando hay teóricos —y de los buenos— que vienen a fundamentar el estatuto revolucionario de unos "esquizos" cuya proliferación tiene —para los EE.UU., por ejemplo— algo de plaga. Hacer de la necesidad virtud: ¡hace dos mil años que la moral cristiana vive de esta bella inversión!

Freud vivía *para* el psicoanálisis, los profesionales viven *del* psicoanálisis y esto los lleva a enturbiar las aguas para hacerlas, ya que no más profundas, por lo menos algo más buenas.

La formación del analista depende de una práctica teórica cuya única verdad es la clínica: lo demás se plantea en un campo sanitario dominado por las leyes generales de los aparatos ideológicos del estado, entre cuyos efectos puede contarse la existencia de una masa de profesionales que buscan *ubicarse* en el interior de una práctica de la que solo cuestionan —en última instancia— la *segregación* que instaura sobre el porvenir de sus adeptos. La modificación de los aparatos sanitarios se plantea en un campo político, cuya eficacia debe medirse por su capacidad para modificar las "circunstancias" y no por la astucia de los discursos *adecuados* a las mismas. Tomar al psicoanálisis como *sombra* evita el enfrentamiento con una psiquiatría pesada cuya función policial ha sido suficientemente descripta. Los motivos que los psicólogos tienen para arremeter contra el psicoanálisis —por políticos que quieren ser— tienen un origen "traumático": formados como enfermeros de la psiquiatría, como auxiliares de la adaptación, viven de una práctica

psicoanalítica vergonzante para la que —en la mayoría de los casos— no tienen una formación pertinente.

La evidencia de este problema se ve en la imposibilidad de proponer una práctica teórica y clínica, capaz de excentrar de hecho y derecho el poder de la institución oficial. Confundir la Apa con los aparatos sanitarios del estado, la psiquiatría pesada con el psicoanálisis “kleiniano”, no es solo desconocimiento, sino que es también efecto de una mala conciencia en relación al psicoanálisis. El poder de la Apa deriva de un imaginario social que ha transformado a esa institución en garantía de la práctica psicoanalítica, mientras que el poder de los aparatos sanitarios del estado está respaldado por una política científica —la de la psiquiatría pesada— que es isomórfica con los demás registros de la dominación social. La psiquiatría pesada es ahora tan “peronista” como el estado que la soporta y del que seguirá siendo un soporte.

La locura no es —como ha querido ver la antipsiquiatría— subversiva en relación al modo de producción instituido, sino que resulta solamente inquietante para el imaginario que hace posible su funcionamiento. Las discusiones sobre ideología no tienen salida, hay que ir más allá para ver cierta axiología inmanente —no al capitalismo— a la cultura occidental: hay una función inalterable de la locura —en tanto límite de la libertad— y las “variaciones” históricas no hacen más que mostrar su lógica, sirviendo de melodía a una armonía fundamental.

Plantearlo así no es justificar los aparatos sanitarios del estado, cuyos funcionamientos dependen de una “política” global, sino evitar la identificación pueril con quienes no sabrían transformar su verdad en un saber y una práctica efectiva. En cuanto a la institución psicoanalítica, tiene una historia específica, semejante y dife-

rente a la de cualquier práctica que tenga por *condición* una legitimidad social.

2. Freud tenía un *estudio*, los *analistas* tienen *consultorio*. La institución psicoanalítica empezó por hacerle el juego a los doctores y terminó jugando al doctor: “La pretensión de que solo los médicos pueden analizar —escribe Freud— es una nueva actitud ante el análisis, que sólo podrá parecernos benévola si evitamos ver en ella una nueva ramificación encubierta de la primitiva hostilidad.

Así, pues, se concede ya que determinadas circunstancias resulta indicado el tratamiento psicoanalítico, pero se pretende que sólo un médico puede realizarlo.” “Jugar al doctor, en el sentido de la investigación sexual infantil, tiene sus dilemas”: Psicoanalista o Médico —escribe Racker— ¿qué motivo, en términos del inconsciente, tendría el analista de querer curar si no hubiese sido él quién enfermó al enfermo? De esta manera el enfermo es ya de por sí, el acreedor, el acusador, el superyó del analista, y éste su deudor”. Racker propone esta pequeña alegoría para introducir la moraleja de la “reparación”, puesto que los conflictos con la agresión —nos dice— determinaron su elección profesional. Pero esta agresión —incluso para M. Klein— surge ligada al *conocer*, en el sentido más libidinal —y bíblico— del término.

Por lo demás, Racker produce un desplazamiento: la deuda no es con el paciente, sino con Freud.

“Será necesario mostrar —escribe Nietzsche— hasta que punto todo aquello de que somos consciente es *superficial* (...) toda nuestra vida consciente se desarrolla esencialmente en un mundo que hemos *inventado e imaginado*; sólo hablamos de nuestras invenciones (también de nuestras pasiones) y la *cohesión de la humanidad* se basa en la transmisión y perpetuación de tales invenciones; mientras que en el fondo la verdadera cohesión prosigue (por la reproducción) su camino desconocido,

¿*Transforma* realmente a los hombres semejantes creencias en las invenciones comunes, o bien todo nuestro sistema de ideas y evaluaciones no es en sí más que la *expresión* de transformaciones desconocidas? La voluntad, los fines, los valores ¿existen realmente? ¿O acaso la vida consciente, toda ella, no es más que un *espejismo*?"

Se comprende por qué Freud tenía la influencia de Nietzsche, pero no puede comprenderse cómo se las arreglan psicoanalistas como Greenson y Wexler para delimitar la "alianza terapéutica" como la "relación no neurótica, racional y razonable que el paciente tiene con su analista y que le permite trabajar intencionadamente en la situación analítica"; y no se trata de dos locos sueltos —como se dice—, sino de un pensamiento que ha hecho escuela dado que la "autonomía del yo" —postulada por Hartmann— será defendida por Zetzel, Loewald, Stone, Gitelson, Tarachow, Friedman, etc. Sin esta parte sana, se dirá ¿quién *contrata* la alianza, quién busca con juicio su felicidad? No hay que andar mucho para comprender que la cosa no puede reducirse a la huida del dolor: *yo quiero saber* (viene a decir el oficiante de paciente) *porque supongo que usted sabe*.

Pero este otro que sabe sobre el deseo de quien no sabe, implica la aceptación de cierto género, de cierta especie de sujetos y especie de "problemas".

¿Qué soy, en qué cuadro debo situarme, qué síntomas debo profesar? El destino del deseo conduce al deseo de un destino. Usted no sabe qué hacer conmigo, pero si lo hace se puede estar seguro de que *no* me había equivocado. La cosa está "entre" uno y otro: no se trata del hombre —dirá Nietzsche— porque éste debe ser superado.

Ese "hombre" sufre de lo que cree, la felicidad que puede alcanzar al ser instalado en sus ilusiones por una relación artificial (donde dos trabajan juntos, según la jerga humanoide, pero cobra uno solo) es tan endeble como su eficacia.

Lo que se logra por amor al analista, comprende Freud, desaparece como por arte de magia. Todo *bien* es un lujo, toda *verdad* implica una superación simultánea de los "índices" del placer y del dolor.

Como todo esto es una misteriosofía de moda, los sensatos prefieren mamar de las tetas seguras de la experiencia técnica. Pero si la práctica es la verdad de la teoría ¿de dónde sacaría la técnica su valor? Frente al paciente, se dice, hay un no sé qué, que solo puede ser transmitido por los que ya —a través de los años y con insistencia... Ese que se las sabe, estucha. Y alguna vez habla. ¿Qué escucha, qué habla? Estamos nuevamente en la teoría. Por eso Racker, justamente, intenta hacer la teoría de la técnica. Veamos, al vuelo, un concepto de 1956: "El analista comprendió que ese deseo suyo solo reflejaba los objetos de los deseos internos del paciente..." ¡Así da gusto tener deseos! Hay peligros, puesto que hay los "conflictos propios del analista". ¿Qué hacer?

Hay problema porque hay solución: los conflictos propios del analista serían un peligro si la Institución no estuviese *velando* (por) la subjetividad del mismo.

Pequeño drama resuelto según las leyes del ideal del yo: el analista debe indenticarse con las teorías oficiales, con el estilo del control, con las ideas del didacta, con los colegas de éxito, con el pasado y el futuro de la Institución, con los blasones desplegados por la *clase*. Ya velado por la institución puede enterrarse tranquilo —con los rituales pertinentes del obsesivo— en el ejercicio de un poder, en la ceguera de una fe... "se trata de gente —escribe Lacan— cuyo mito se haya acreditado por una práctica; igual que ocurre con toda fe, lo fabuloso se arma ahí con lo sólido y lo firme".

El analista propone sus asociaciones, a diestra y siniestra, como equivalentes de las de su paciente o —peor aún— como el metalenguaje de las que conjetura: "El descubrimiento de la fantasía transferencial —escribe, con

soltura, Benito López en una revista de APA— se lleva a cabo con frecuencia utilizando primeramente el indicador contratransferencial, el que ha sido estimulado fundamentalmente por el componente preverbal (sic)". *La contratransferencia apuntala la reproducción de la institución —del analista como institución— y la resguarda de los sobresaltos de la producción teórica: "De otra manera, estoy diciendo —sigue B. López— que la contratransferencia pasa a ser un componente del contexto de justificación (sic)". Esta frase, por supuesto que fuera de contexto, resulta halagadora por su abrupta confirmación.*

La palabra contratransferencia debe ser leída en forma literal: análisis "contra" la transferencia, destruida sistemáticamente por una ciega máquina interpretativa, fundada sobre una vaga teoría del simbolismo (preverbal) que M. Klein nunca definió y que Jones confundió con *todo*.

La transferencia, de por sí, también designa al deseo del analista: sus puntos ciegos no se desdoblan en una simetría invertida, sino que constituyen la posibilidad del análisis y el único análisis *posible* en cada caso.

Leído desde el otro lado, Luis Rascovsky habla de su formación: "Ni seminarios, ni controles, nada. Carecía de un esquema referencial que pudiera guiarme y la *posible identificación con mi analista (sic) no había tenido tiempo de desarrollarse*". La bondad de esta espera, de esta esperanza, queda desmentida en el mismo artículo, donde se anuncia como alguien que "En vez de pensar identificado con los otros, trato de aislarme en lo posible para pensar en mí".

¿Qué es la identificación, que es el *mí* dónde me aprehendo como objeto, cómo pensar en *mí* aislado de los otros? Si la propuesta implícita en el yo ideal es la captación, el mito no puede ser otro que la *originalidad*. *Freud le escribe a L. A. Salomé:*

"La unidad de este mundo me parece algo que se comprende por sí solo, y que, por tanto, hace innecesario todo énfasis. Lo que me interesa es la escisión en sus diversos elementos de lo que, en caso contrario, hubiera quedado inmerso en una pulpa primigenia. Ni siquiera la certeza que tan claramente expresa el *Hannibal*, de Grabe: 'no nos caeremos de este mundo', parece sustituto suficiente para rendir la región limítrofe del yo, asunto que puede ser bastante doloroso. En una palabra, yo soy evidentemente un analista y creo que la síntesis no ofrece obstáculos, una vez logrado el análisis."

Adler afirmó, con una violencia digna de la época, el pensamiento de toda institución: *la subjetividad es solo una coartada*. Las neurosis eran para él simples escaramuzas frente a los imperativos categóricos de una realidad —muy darwiniana entonces— donde la lucha por el poder determinaba que un obsesivo se lavase continuamente las manos, para acusar (en forma indirecta) de sucio a todos sus semejantes. La paciencia de Freud era inadmisibles, había que ser activo (Stekel, en una conferencia, fundó la terapia breve) con gente que se refugiaba en una supuesta "realidad psíquica": un yo fuerte bien puede resistir los cantos de sirena del deseo. Adler se preocupó por la técnica, opuso la reproducción de la institución a la producción teórica, defendió —como actualmente lo hace la institución— la experiencia clínica y su cortejo de "intuiciones". La axiología en que el sujeto articula las verdaderas relaciones entre las instituciones y la sociedad queda fuera del análisis: cualquier tónico es bueno para un yo que se quiere tan fuerte, que cualquiera podría confundirlo con un superyó.

3. *Comportamiento/conducta/ acting out*: No hay —pese a las buenas intenciones de Lagache— una teoría de la acción y, por lo mismo, es imposible pensar la "rea-

lidad" en psicoanálisis (dado que lo "real" es tanto efecto como causa de la *acción*). Se conoce la célebre vacilación de Freud, frente al problema de la "normalidad": aceptar la realidad (como el neurótico) y transformarla (como el psicótico). Una teoría de la acción —desde la danza a la guerra— nos sitúa en la intersubjetividad, pero no solamente allí: toda acción —escribe Freud— es un rodeo para el placer, pero hay un placer del *rodeo*, por decir así, que la teoría llama *repetición*. Cuando se trata de pensar el *acting* como egodistónico, como sociosintónico (o la inversa), no se va más allá del negocio que el yo hace con una "realidad" que supone como opuesta en el mismo instante que la constituye. En el límite esta realidad —definida por oposición a la fantasía y/o al yo mismo— se confunden con lo siniestro que, desde Freud, implica cierto retorno de lo familiar. Nos vemos conducidos hacia la *negación*, hacia el re-conocimiento, hacia el excentramiento del yo.

No caeremos en la tentación —porque ya estamos en ella— de negar las *luces* de la conciencia, pero sí nos permitimos el placer de interrogarla en vez de aceptar sus respuestas "tácticas" como el fundamento inconsciente de una "estrategia" que la funda hasta en sus mínimas puntuaciones.

Apenas queremos pensar el efecto disruptivo de la acción —puesto que de otra manera es imposible pensar la realidad, la conducta, el *acting* y todo el blablabla— nos encontramos precipitados en una constelación conceptual que suma preguntas, sin permitir esa operación fascinante de tachar el signo y encontrar la respuesta en un puro efecto de sintaxis.

Hay una satisfacción primaria en todo desconocimiento (¡no quiero saber nada con eso!), que articulada en una institución produce beneficios secundarios: no estamos en los límites de una "ciencia", sino en las solda-

duras imaginarias de un contexto (digamos social, para ejercitar la redundancia).

El comportamiento se transforma en conducta mediante el superyó (mediado por el ideal del yo —por las identificaciones— y no al revés) y cuando la cosa falla aparecerá la “idea” de *acting* para evitar la pregunta (cierto gustito adleriano hará surgir cicatrices y heridas incurables en el “psicópata” que quiere compensarse).

El postulado de Freud se invierte: la acción se transforma en un rodeo para encontrar la adaptación y el psicópata se ha mareado en el viaje. De este ingenioso razonamiento —Watson mediante— viven los terapeutas norteamericanos. La “idea” de *acting* no resiste ningún análisis, es una clasificación moral que un sujeto hace sobre otro que —por tender a la acción— escapa al control que se le tiende: toda evaluación moral —lo sabía Mira y López— tiene sus raíces en el miedo. Entre las efusiones de eros, las infusiones del miedo y las confusiones de la cólera, cualquier acción *desordenada* provoca juicios apasionados, así como el cumplimiento de las acciones *ordenadas* produce toda la retórica de la sumisión orgullosa.

La acción es siempre el pago de una deuda, supone —como escribía Nietzsche— un animal capaz de hacer *promesas* y un acreedor infinito, es decir, Dios. “No se recibe de aquel a quien se da —escribe Lévi-Strauss—; no se da a aquel de quien se recibe”, es por eso que las equivalencias que fundan el valor necesitan de un juego de intercambios del que nadie puede sustraerse sin sufrir las consecuencias del castigo: el autoerotismo es tan condenado en la moral sexual, como la marginación —el “lumpenaje”— en la moral social.

¿Acaso no *debe* el sujeto la vida a un orden familiar que le ha permitido sobrevivir apoyándose en otros que, a su vez, se apoyaban en un orden social? La clínica y la jurisprudencia “juzgan” desórdenes de conductas que

no pueden comprender, en tanto sus prácticas son ya conductas sociales determinadas e inconscientes. Si el delincuente desconoce por qué delinque, el juez no sabe por qué juzga, ni el "terapeuta" por qué intenta curar. Lo contrario sería pensar que solo las transgresiones son inconscientes, mientras que los valores son autónomos y autorreflexivos. ¿Cómo ser un criptoanalista, cómo escuchar un mensaje para *deducir* su código cuando se parte de la certeza de que el código es el mismo —por algo se habla de empatía— tanto para el que habla como para el que escucha? El postulado de Freud (lo que se escucha ahora, solo se entiende después) no puede significar nada para quienes hacen incluso pronósticos pre-verbales a partir de una *diferencia* percibida en el otro, sobre el fondo impensable de la "presencia" propia.

Si se reclama la transformación de un comportamiento (etológico) en una conducta (moral) es porque se quiere el pago de una deuda (y el analista oficia de superyó, es decir, de tasador) que el psicópata no quiere pagar.

Cuando se lee la *Genealogía de la Moral* resulta sorprendente ver que el héroe nietzscheano no es otro que el incómodo personaje que nuestra nosografía llama psicópata: un hombre sin memoria, sin culpa, que tiene un cuerpo para la guerra pero no para el trabajo, dedicado a imprimir por el dolor una memoria en el esclavo. El que se deja *conducir*, el que se transforma en *conductor*. El primero está disponible para cualquier transferencia, el segundo condenado a vagar por los reformatorios y las nosografías (psicópata histérico, fóbico, obsesivo, paranoico, esquizofrénico, melancólico —dice Joel Zac—) hasta que alguna "coyuntura" le permita conducir a los demás.

El psicópata se "comporta", pero no se "conduce", es el portador de una pregunta pero —a la vez— el negador de todas las órdenes, "el loco moral".

Si el psicópata falta a la palabra —diría Freud— es porque la palabra le falta. Si el analista no puede escuchar esa falta, ese silencio, es porque convoca la destrucción y la muerte: el psicópata es el enemigo “natural” del obsesivo.

William McCord y señora, después de una extensa y “comprensiva” diatriba contra la psicopatía, concluyen ilusionados: “Sabemos cómo cambiar al niño psicópata y evitar los viciosos frutos de su madurez. Si la sociedad lo desea, puede protegerse contra los más peligrosos y, al mismo tiempo, más solitarios seres humanos”. Con la nosografía pasa lo mismo que con los filmes morales: el bueno siempre se termina identificando con el malo. El psicópata, tal como es descrito, resulta casi un ideal del yo contemporáneo: el peligroso “actuador” puede pasar del teatro de los instintos al teatro de la acción y convertirse en “actor” de algún imaginario colectivo, transformando sus estigmas en laureles. Después de todo, nadie tiene la culpa de que él no sienta culpa. ¿Por qué el psicoanálisis toma la conducta como índice, sin aclarar primero la conexión entre la misma y el deseo, entre acción y repetición? La institución no *podía* hacer otra cosa: se trata de un *acting out* profesional determinado por un deseo de reconocimiento social.

4. *Wisstrieb*: *pulsión de saber*. En torno a este concepto introducido por Freud en relación a las teorías sexuales infantiles, debemos hacer girar el problema de la *formación* del analista: ¿síntoma (formación) de una sociedad agonizante, garante de una verdad transocial? El placer de la contemplación, la pulsión de dominio, incluso los fantasmas voraces de la oralidad, se articulan en la pulsión de saber. Pero en psicoanálisis se trata de *saber eso mismo*, de una cierta re-flexión que supone la escisión determinante.

En el deseo de analizar se intenta seguir la investigación sexual infantil, pero en esa misma investigación

hay una escisión: una versión "oficial y juiciosa" de los hechos será impuesta por la *autoridad*, mientras el saber proseguirá por circuitos clandestinos. Si la autoridad se impone, el saber se reprime hasta que alguna delusión anuncie el retorno de lo reprimido en el delirio, el ensueño, la ideología o la metafísica.

Para las instituciones psicoanalíticas Edipo se ha vuelto madrugador, incluso más juicioso, pero no se ha vuelto más sabio: toda represión intelectual —nos dice Freud— es una represión sexual. Si un perro no ladra es porque tiene algún hueso en la boca, la palabra es siempre deseante.

Historia, enseñanza y ejercicio legal del psicoanálisis (Ed. Omeba. 1967).

La narración desplegada por los tres autores (Fidias Cesio, Arminda y Marcelo Aberastury) en 141 páginas muestra los supuestos y los problemas derivados de esos supuestos, en el interior de la APA. El prólogo de Garma es revelador: "Juntamente con la amnesia infantil, que es de tipo represor, el individuo suele desvalorizar a sus padres. Considera que tuvieron actuaciones pobres con él, lo que proviene, en parte, de una proyección en ellos de su propia incapacidad amorosa (...) Como en los individuos ocurre en las agrupaciones. Una asociación cualquiera que desconoce su historia, se halla en involución, aunque exteriormente su aspecto sea deslumbrante". Cesio, entonces, es quien supera el "ambiente persecutorio que existe dentro de las asociaciones psicoanalíticas" (sic), a la vez que vence sus propias resistencias.

Pero el padre idealizado es, en verdad, lo opuesto al padre muerto. Garma lo reconoce, aunque no saque las consecuencias, cuando escribe: "... la vivencia psíquica del *permiso* tiene para algunos psicoanalistas un componente de patente de corso que un rey o emperador daban a algunos de sus súbditos, para permitirles pira-

tear legalmente. Otros de los componentes es el sentirse, los que lo obtienen o procuran, capacitados para transmitir leyes paternas sometedoras (...) Gente así, cuando se siente poseedora de dicho tipo de permiso, inconscientemente se vive revestida del uniforme de funcionario y, luciéndolo orgullosa, transita por los caminos del ejercicio profesional. Lo que va acompañado de un mirar celoso de si algún otro realiza el mismo tipo de actividad, sin estar munida del correspondiente *permiso*".

Una institución ritual, obsesionando a sus *miembros* con el permiso, debería sospechar sus conexiones con la neurosis obsesiva y con la religión. Garma detecta el problema, pero escabulle su dimensión, diluyéndolo en el liberalismo, cuando describe el *ideal*: "... buscar conocer bien la ley del país, cuyos dictámenes dejan de ser entonces una cuestión de vida o muerte. La ley se convierte en algo vivo, benévolo, que puede ser interpretada en un sentido amplio, más permisivo de lo que en un primer momento se suponía y que también puede ser modificada, si es necesario, con actitudes apropiadas de rebeldía". No es necesario, la actitud apropiada es la de la Institución.

A. Aberastury se lamenta de la "competencia" interna que "inhibe" a los candidatos, muchas veces desgarrados entre la figura del control y la del didacta.

La competencia es tomada como un hecho *natural*, sin comprender que la inhibición que desencadena indica sus relaciones con la agresividad. Esta dimensión queda enmascarada por la función social de la competencia: "Más de una inhibición profesional —escribe Fenichel— resulta ser en realidad una inhibición de la agresividad, ya que la agresividad, en las circunstancias imperantes en nuestra cultura, es necesaria para hacer una buena carrera".

La APA no puede verlo, puesto que si alguno intenta romper el ceremonial se transformará en *psicópata*,

personaje que se caracteriza por negarse a realizar lo que nosotros queremos.

El Instituto Racker, creado por la APA, clasifica:

- 0: reprobado.
- 1, 2, 3: insuficiente.
- 4: suficiente.
- 5, 6: bueno.
- 7, 8, 9: distinguido.
- 10: sobresaliente.

Los que soportan esta clasificación (llamados *candidatos*) tienen un mínimo de 180 horas de análisis y una autorización de su analista, habiendo presentado el diploma de médico argentino o equivalente extranjero. Las clasificaciones de la APA —al igual que su aceptación acrítica de la condición de médico— habla de la relación que mantiene con la sociedad. La reprobación del 0, la insuficiencia del 3, la suficiencia del 4, la bondad del 5 y el 6, la distinción del 7-8-9, lo sobresaliente del 10 (que invertido, 01, daría la castración) parecen sacados de los ejemplos de Freud sobre la determinación en la elección de números. Que el 3 sea insuficiente en psicoanálisis no deja de ser divertido; que se hable de sobresaliente sin consignar lo que sobresale, muestra que la APA propone un reaseguro contra la castración a quien sea capaz de someterse a los rituales pertinentes. Se entiende entonces por qué Garma habla como papi idealizado a dubitativos y fascinados nenitos.

Las cosas, dicen los enamorados de Clío, están cambiando. Leclair aparece en la escena y un analista de la APA dice haber aprendido del nombrado que ellos no eran... ¡el fallo! Leclair es un lacaniano *contra* Lacan, se supone ¿ser los opositores de una teoría que se desconoce, mediante la identificación con quienes la

conocen? Pareciera: Anzieu y señora, es verdad que con algo de ansiedad, aparecieron en la revista de la APA criticando la inhumanidad de la *posición* lacaniana. La institución, por supuesto, siempre está con el bien.

El superyó —dice Freud— se forma sobre el modelo del superyó de los padres: tres generaciones están siempre en el juego. Hay siempre un padre del padre (aunque sea el de su mujer, con el que se verá confrontado en el juego del deseo). El abuelo, decía Nizan con desprecio, es la misma democracia idealizada. El analista solo puede permitir lo que *se* permite y solo puede prohibir lo que *se* prohíbe: *ello* es así. Si se confía en la identificación del paciente con su *persona*, hará de su novela familiar (ensanchada por el didacta, es claro) el límite y la medida de la novela familiar del otro. Se dirá que él “traduce”: alma sensible y hueca, suena cuando lo tocan, pero no desafina nunca porque tiene la garantía del control y del didacta. Se trata de un juego de suma cero que puede explicar la pobreza de los “historiales” psicoanalíticos actuales.

¿Qué es un paciente? Alguien que, frente al fracaso de la represión, viene a convencernos de que su deseo es —en verdad— una enfermedad de la que desea curar antes de que sea demasiado tarde. ¿Quién habla? No solo el superyó, también el ideal del yo que se ha dejado introducir en el juego cuando el amigo o amiga, junto con un voto de confianza, deslizó el teléfono correspondiente.

Analizarse es lo más obvio del mundo ¿no hay una *profesión* de eso?

El paciente nos dice que esa enfermedad (deseo) no estaba en los cálculos del yo que, para desgracia, debe cargar ahora con la cuenta. Algo sano tiene ese yo. será necesario hacer reverdecer los brotes antes de que la planta yoica se marchite en los fuegos del deseo invasor. Horarios y *Honorarios*: se declara abierta la sesión.

Freud, se sabe, se identificaba con Juanito frente a la filosofía, con Schreber frente a la psiquiatría, con el pintor Haitzmann frente a la teología, con las histéricas endemoniadas frente a la inquisición.

Si se acepta que el deseo es lo mismo que la enfermedad, se acepta que la cura se confunde con los fines de la reproducción y la genitalidad (heterosexual, puesto que hay de la otra, aunque se la tache de "seudo"). La cura se confunde con el cura, cosa que el pastor Pfister intentaba, recibiendo una y otra vez la diplomática —es decir, irónica— negativa de Freud.

El deseo culposo (enfermedad) se somete a un castigo (cura) para gozar de los beneficios de la salud (purgación) que entre nosotros quiere decir también blenorragia. El superyó del paciente dirige la escena ¿por qué aceptaría el analista esta representación? Para Racker, porque debe reparar. Para nosotros, porque no puede articular su investigación sexual infantil de una manera que trascienda la novela familiar en la que la misma está capturada.

Dicho de otra manera, porque el analista no quiere sujetarse a las generales de la ley que indican que esa investigación se transformó en ciencia cuando Freud pudo adoptar en lo universal su lugar de sujeto, infiriendo de la muerte de su propio padre, al padre muerto que estaba en juego en la constitución de la ley para esta cultura.

Freud rompe el hechizo, levanta el velo que cubre los componentes de la pulsión de saber: voyerismo, agresividad. El exhibicionismo, en consecuencia, entra en la escena: una teoría del *reconocimiento*, de las trampas imaginarias a las que se condena el saber por la culpa —la caída— que marca su constitución, sería continuar un trabajo que el psicoanálisis ha comenzado.

El analista, soporte de la transferencia, solo soporta en verdad las consecuencias de su deseo de analizar: si

esto no fuese analizable *específicamente*, sería necesario afirmar que el psicoanálisis se construye sobre la represión del deseo de sus practicantes, que el psicoanalista es un *hombre de bien*.

No es el caso de Freud, quien fue más allá de Hamlet, al ser lanzado por la muerte de su padre a las certezas primordiales de su infancia.

Como muestra O. Mannoni, Freud no era un mago: su relación con Fliess era un *psicoanálisis original*, no un autoanálisis como él mismo podría autorizar a decir.

Fliess es el primer padre muerto de la teoría psicoanalítica sobre el padre muerto. Cada carta a Fliess es una sesión, cada respuesta o silencio una interpretación. Los programas de encuentros en lugares no familiares ¿no tratan de encontrar el *lugar*, imposible entonces, del diálogo psicoanalítico?

“El Diablo —escribe sobre el pintor Haitzmann— se compromete con este a reemplazar a su padre durante nueve años.” El pacto con el diablo (Flies) fue para Freud la *condición* de su saber, llegando a ser en un momento el obstáculo de la verdad de su deseo.

“Para mí, un niño —escribe F. Kafka a su padre— llegaste a ser el medio fundamental para juzgar el mundo, pero también para juzgarte a ti, y allí fracasabas totalmente. Cobraste para mí todo lo enigmático que poseen todos los tiranos, cuya razón se funda en su persona y no en su pensamiento.” La identificación se realiza con los significantes (tirano), con las máscaras de la persona, no con su *humanidad*. Los significantes son inexorables: sobre el pre-texto de la idealización se inscribirá el texto de una muerte, de la que el padre no podría escapar sin dejar de ser padre.

5. Isabel Larguía habla del trabajo invisible de la mujer. Karen Horney del sexo invisible de la mujer. La

analogía, según Marie Langer, ha permitido la juntura, claro que "invisible", del marxismo y el psicoanálisis.

El hombre invisible de las historietas tenía una línea de puntos que le permitía hacerse legible, cobrar algún fundamento intersubjetivo. La Eva de Korney-Larguía-Langer no se deja poner los puntos, se niega a ser objeto de la historia (identificada con los hombres) y propone su "yo" vindicativo como "sujeto": ser deseadas como deseantes, pero ser deseadas al fin. Marie Langer apela a Fidel Castro que, como todos saben, no ha hecho otra cosa en su vida que dedicarse a la *condición* de la mujer. La condición de la mujer, al parecer, está determinada por ser ella —en su cuerpo— una *condición* del goce masculino, hecho que transforma al hombre en la *condición* de su propio goce.

La socioterapia feminista no ha logrado dar un paso: las declaraciones de Florinda Bolkan sobre su "condesa" siguen siendo de vanguardia, porque los derechos *del* sexo, no son los derechos *al* sexo.

6. La idea de "cura" —en psicoanálisis— opera como un significante flotante que sirve para demarcar lo innombrable de una subjetividad (de otro) cuyas conjeturas se anudan en un ombligo que evoca el aleph borgiano y donde ninguna palabra podría ser la última. Esta apertura —¿hacia la muerte, el infierno, la locura?— no puede ser obturada sino por la ideología, por el *maná* de un analista formado no importa de qué manera, pero formado de alguna manera particular.

Es aquí donde la idea de cura, rebotando con gracia en los límites de la interpretación, es arrasada por los juegos del lenguaje y donde una cierta existencia manifiesta su errancia. La cura se da por añadidura —se ha dicho—: pero ese añadido, ese "suplemento" implica la lógica de un "cierre" que la historia necesita, que la muerte hace insoslayable. Pero es aquí, frente a este "su-

plemento", frente a este significante flotante, que todo saber se vuelve mundano y trastoca la verdad en eficacia para escapar al vértigo y fundar su estadía bienpensante. ¿Por qué el psicoanálisis responde cuando debe preguntar? La mirada del otro —con su minúscula bien puesta— será testigo y juez. El analizando *debe manifestar* en su conducta la verdad de la "ciencia" (pero conviene subrayar "la") del profesante psicoanalítico. ¿Y si la conducta no cambia, si está "peor que antes"? El mismo analizando usando el espejo que el otro le tiende, mirándose de rebote en la mirada que se le dirige, decretará el fracaso. Entonces la fórmula se invierte: ya el analista no quiere curar, quiere seducir, ya no quiere terminar, quiere seguir. Y que siga siempre para que sea el analizando quien deje su cura por la *mitad*: ¿cuál es el fin —y la finalidad— del análisis?. "Lo diferente —dice Platón— es en lo diferente donde pone su amor y su deseo". El psicoanálisis, como la investigación sexual infantil, tiene dos posibilidades: ser el espacio donde un poliforfismo perverso encuentra su palabra o cumplir la función policial de someter los *valores* del goce a los *bienes* sociales de la reproducción.

Ya que la cosa es interminable, dejemos el final a las palabras de Pontalis: "Esta incertidumbre sobre la naturaleza del psicoanálisis —el animal ha sido amansado, pero continúa molestando— puede ser reconocida en la dificultad que existe para asignarle un status social (en particular, para fijarle un lugar frente a la medicina) tanto como en la dificultad del psicoanalista mismo: éste se da bien cuenta de que posee un poder, pero no en qué consiste su mecanismo. Digamos que dispone de una técnica —aun cuando el término, que implica control y transmisión de la experiencia, sea tal vez temerario— pero que ignora el principio y los fines. ¿Sobre qué está basado, qué persigue? Esta ignorancia no es fortuita. La mayor parte de los psicoanalistas al afirmar, como lo ha-

cen, la primacía de la técnica, manifiestan que se refieren a la eficacia más que a la verdad (...)

Ser tomado por un psicoanalista es algo inevitable, pero tomarse por un psicoanalista es el principio de la impostura."

GOLPE CIEGO

Al final volvemos al comienzo, al útero, al golpe ciego de la materia. Miramos y se abren las alas de un pájaro fúnebre; levantamos la mano y en las grietas del acto de levantar la mano vemos la muerte. Sentimos que ese acto simple y escuálido se transforma en *el* acto. Sentimos la fascinación del ser que está en todo acto. Cavamos hasta que de sus profundidades surge eso que lo hace un sol, un sol único, conocido y desconocido, propio y extraño. Algún día podremos mirar, oír, pensar, amar, odiar, sacarnos de este cadáver, encontrarnos como seres vivos en esta podredumbre donde vivimos sin saber que adentro hay otra cosa que reproduce todo como distinto. Para ver hay que perder los ojos y para sentir perder la piel. Hay que quedar sin manos para alguna vez poder tocar, y tener dos muñones secos en lugar de piernas para poder caminar. Sólo quien muere de sed sabe lo que es una gota de agua. Hay que agonizar, cargar con todas las guerras en el alma y con todos los dolores en el cuerpo, sentir la rebeldía de todos los rebeldes

y la miseria de los miserables, para comenzar a deletrear un lenguaje aún no escrito y que, de pronto, es uno mismo. Me destrozo. No puedo eternizar cada segundo. Soy el náufrago de infinitos "yo" que se despedazan sin jamás alcanzarse. Siempre es el último aliento quien nos sostiene. Para vivir tendríamos que tener una condena perentoria, suicidarnos o enloquecer, estar en la vida con los movimientos de la muerte, en el éxtasis de esa otra parte desprendida de todo. Sólo así la vida dejaría de ser una máscara para alzar su verdadero rostro hacia la limpidez de un cielo sin historia. La vida no es una flecha lanzada hacia un blanco invisible, ni un itinerario que abriéndose paso entre los azares engarza estas figuras ciegas. El feto ahogado en su impotencia no es este sonámbulo que se babea mientras grita y mueve en el aire sus miembros carcomidos. No hay pasado ni futuro sino el estallido de todo, esta instancia donde millones de cosas explotan en mi mente dejando sus huellas en el vacío psíquico. Nada. No puedo recogerme a mí mismo como a un náufrago que viene desde el pasado convertido en una calavera de polvo, ni como el fantasma demente que me espera en las avenidas del tiempo. ¿Qué, quién es uno? ¿En qué instante puedo decir "esto soy yo"? Uno es la muerte, sin nadie que la soporte. Uno no habla sino que está el habla, ni llora sino que hay lágrimas, ni odia sino que hay el odio, ni camina, ni ama, ni vive, ni muere. El espejismo está metido hasta en los huesos, y de allí hay que sacarlo. . . ¿Por qué dije "mi mente"? No hay "mi mente" sino la lluvia que cae allí, entre los árboles; hay el viento que lleva nubes hacia las montañas, hay esa mosca volando, este polvo impalpable que penetra todos los cuerpos, los astros que giran sin sentido, la insignificancia de esta partícula que corre hacia su inmolación. No hay nada, adentro no hay nada. Somos un animal que atraviesa la noche con los ojos en blanco; las piezas de un juego perdido de ante-

mano. No me explico cómo pude caer en esta trampa. Más allá de los actos sólo podemos avizorar lo desconocido, la noche oceánica por donde nuestros restos avanzan hacia otras playas vacías. Siento crecer una brizna y me desplomo, enloquecido por ese movimiento único, universal. El espacio de la desolación. La línea recta que sale de mí pero que algún día me atravesará la espalda al término de su curva misteriosa. Miro y veo lo visible, pero mi grito de angustia comienza en la boca de lo invisible. Soy un animal herido, un ser encadenado, devorado por el incendio, una planicie vacía, una pupila que levanta su párpado para mirar sin mirada, algo que vive sin vida y muere sin muerte, algo que no necesita de mí, pero que soy yo, el enigma que transita por la cabeza de los hombres y sólo sabe repetir su melopea de loco a los pies de su cuerpo crucificado. Engendrar otra odisea absurda para que nuestro corazón explote y salpique con su sangre hasta los rincones más lejanos del universo. Arrojar esta llamarada de polvo a los espacios. Ser un cuerpo: la boca de un cráter, una montaña, una selva, los torrentes que oradan la tierra, los astros, las moles de hielo, los desiertos, las águilas, las moscas, las flores, los excrementos, la luz del sol, la noche. . . En el cuerpo no hay otro cuerpo que busque deshacerse de él. Nadie domina la explosión de los cuerpos porque el cuerpo es todo, no hay transición, somos manos, ojos, piel, nubes, rayos que caen sobre los hombres y los convierten en esqueletos humeantes. Lo uno es una multiplicidad aterradoras. Lo uno es el mar que corroe los restos del naufragio. Lo uno retuerce adentro. Lo uno jamás descansa, vive de su destrucción, devora su propio cadáver para seguir existiendo y devorándose. Lo uno ríe de nosotros que somos un sueño que vive soñando y que sólo despierta para podrirse en sus abismos. La pesadilla dura el tiempo que une el nacimiento con la muerte. Lléveme al suplicio y hagan conmigo lo que quieran. No existo.

Soy este instante en el que estoy acorralado sin saber qué hacer. Soy la cresta de una ola que llega arrastrándose desde lo arcano. Asumo toda la podredumbre que los hombres depusieron en la sucesión de los tiempos. Soy el alarido del mono que un día enloqueció y que ahora, en nosotros, quiere regresar de nuevo a las sombras. Ese espacio de millones de años está hecho de segundos, de respiraciones, de miradas, de gestos que se encimaron unos sobre otros y se pudrieron y se olvidaron totalmente hasta aparecer hoy en mis palabras, en mis deseos. Entre yo y el ser que surgió del mono prendiéndose fuego, hay la continuidad de una bocanada de aire, mi mano que baja continúa el bajar de su propia mano, mis ojos están tejidos con la misma materia que los suyos, mi mirada continúa mirando lo que ellos miraban, mis manos ahogan al ser que ellos destruían y todo yo, curvado por el dolor y la angustia, repito la crispación de aquel animal que un día se espantó de sí mismo y empezó a morir, a morirse con esta muerte que prolongará hasta quién sabe cuándo la primer agonía. Me arranco las manos, me ciego, me reduzco a una masa de carne, a un trozo de madera, a un pedazo de hierro. Soy un perro, un tigre, ese hombre que agoniza, ese feto al que meten en un frasco lleno de alcohol. Todos somos lo mismo. Nada nos distingue. Hoy me arrastré por innumerables calles y fallecí mil veces. ¿Qué es esto que en la carnaza aúlla "yo soy"? ¿Por qué, además del pulpo, está este ojo? ¿Qué pájaros son los que alzan vuelo desde la grieta que nos atraviesa? ¿Cómo separarnos de alguien en esta danza macabra? ¿Cómo desunirnos si nada nos separa, si en mí están todos y yo estoy en todos? De una u otra manera estoy en todos, soy todos. En los ojos del juez que juzga al criminal está el criminal juzgándolo al juez. Nos arrastramos buscando un oasis que no existe. Somos esa búsqueda que sólo encuentra el desierto, sus arenas y espejismos repitiéndose. Un cuerpo se abraza a otro cuerpo, pero sólo

es un hueco retorciéndose contra otro hueco. Detrás no hay nadie. Todas las muertes pasan por el hombre. No existe ninguna enfermedad, ninguna tortura, ningún suicidio que no lo estén atravesando. La muerte lo lleva en sus brazos desde que nació: es ese fantasma que surge en la noche y entre los alaridos de los sueños arroja su enigma sobre el cuerpo del cadáver dormido. Montada sobre mi espalda la muerte me hunde sus uñas en la garganta y me roe la nuca mientras agita dos alas que se pierden más allá de las nubes. La muerte estremece el universo con succiones y espasmos ululantes. La historia son los estertores de un animal que huye por dentro de esta huida gigantesca y que de pronto muestra sus pétalos ensangrentados. De noche despierto y la encuentro echada sobre mi cuerpo, chupándolo, comiéndolo, vomitándolo. De día, como acabo de decir, la llevo a todas partes, prendida a la espalda y royéndome la nuca, con las garras hundidas en mi garganta y penetrándome con una verga enorme. Durante el día vivo en su ebriedad, y de noche, cuando no gimo extraviado en la red de sus sueños, estoy despierto entre sus brazos repugnantes y me posee sin descanso, labio sobre labio, dientes y gusanos que trituran la mortalidad de una carne espantada, uñas debajo de las uñas, salivas humeantes bajo los besos, manos que todo lo destrozan con otras manos, brazos que levantan a su criatura para estrellarla como una cáscara vacía contra el fin del mundo. Ella enciende su carbón y es un fantasma implacable que avanza por las sombras. Sus animales tienen el espesor baboso de los verdugos. Es un criminal en cuya piel yace la víctima. Salta sobre mí, me domina, me desgarr... Pero lo más terrible es la idea que se abre paso en las tinieblas de mi mente para gritar que yo, que solamente yo soy la muerte, que ese animal del cual huyo poseído por el horror, soy yo mismo, ¡yo mismo! Veo lo incomprendible... el cielo, los árboles, la tierra... adivino un hueco horroroso en la to-

talidad que me rodea. . . Lo presiento en el pasado y en el porvenir. Estoy aquí y no sé qué es esto que se desliza como una ola sobre otra ola, en un mar sin playas. Soy la tierra desgranándose, las nubes huyendo por los espacios, estas flores, estas sombras. Nada nos diferencia. Yo, alzando marejadas de polvo estelar. Yo, frente a los vientos. Yo desprendiendo de mí el pájaro que renace del olvido y es el olvido. Hay la luz y el sonido que atraviesan esta cáscara y la hacen proclamar que oye y ve, cuando en realidad todo es silencio y absoluta sombra inmóvil. Del caos surge una cabeza sangrante. Enloquecida mira lo invisible y trata de nombrar lo sin nombre. Pero se engaña y se hunde con su secreto, un secreto guardado en la profundidad, en la transparencia que al interrogar el hombre destruye, este cristal que no resiste ni el aliento de una boca, pero que es habitado por la nada. Vemos con los ojos de la muerte, oímos con sus oídos y tocamos con sus únicas manos. No somos un alma encerrada en una cárcel sino la piedra de esa cárcel vacía: ni una garganta que aúlla sino el aullido que atraviesa el absurdo; ni hombres que sueñan con otros mundos y otras vidas y otros amores, sino un sueño sin nadie que lo sueñe. No somos sádicos que odian y matan sino el odio y la muerte deslizando sobre la nada sus tentáculos inertes. En el porvenir siempre será la noche. Bajo los párpados y desaparecen las nubes; aprieto con fuerza las mandíbulas y caigo en el vacío. Necesito destruir todo, destruirme, quemar el papel donde la confusión quiso ser algo claro sin ver la mentira oculta bajo sus signos, incendiar el mundo para después emprender la misma marcha sobre el mismo desierto, para avizorar otra vez paisajes sin enigmas pero sabiendo de antemano que en la cima de la claridad encontraré el mismo círculo de sombras donde agonizo. Soy la víctima que se abraza al verdugo y lo besa en la boca; y soy el verdugo dominado por el pánico de saber que el hacha abatida so-

bre la víctima también cortará su cabeza, porque no hay verdugos ni víctimas sino una fuerza ciega que nos hace arrodillar a todos sobre el cadalso y nos ajusticia de un solo golpe y todos estamos unidos por su movimiento instantáneo. El gesto se repite en un eco sin fin. Las escenas se suceden iguales y distintas, sin continuidad. Caen a lo largo de lo insospechado que bulle en su propio ser. Lo continuo engendra espejismos a cual más bello, pero detrás de lo continuo avanza la erosión que nos convertirá en polvo. Somos fragmentos de aquello que nos parecieron manos, labios, fuego, espíritu. Bajo la calma aparente del cielo crece la destrucción. La podredumbre avanza bajo la piel con sus jaurías invencibles. Veo morir a alguien y grito horrorizado. En los ojos danzan los viejos círculos. El espíritu se estremece en víspera de su transformación en lo distinto, en lo impensado. Estamos rotos. Nos invade la conmoción del caos. Nos come la lepra del ser. Avanzamos hacia una ciénaga absoluta. Somos masticación, defecación. El todo tiene sus bulbos podridos. Somos víctimas incógnitas que marchan a través de la materia. Flotamos en el silencio de la noche como esqueletos en la inmensidad del mar. ¿Cómo volver si soy el náfrago aferrado al madero de su propia muerte? ¿Cómo recomenzar si cuando quiero tocarme sólo toco otras cosas, si nunca soy yo sino esta red, este nudo deshecho, estos pasos sin rumbo, si esto que escribo ya está escrito, si mis palabras ya fueron dichas, si mis lágrimas ya cayeron y mi vida está muerta desde el comienzo, desde antes del comienzo? Es imposible ser algo, alguien. No obstante seguimos haciendo señales que nadie verá nunca...

Oscar Del Barco

DE MEMORIA

Encuentro con un músico uruguayo

Quiero contar una historia. El placer de la memoria, por suerte, tiene sus olvidos. Ahora, por ejemplo, no podría recordar la primera noche —primera de esta historia—, cuando después del cine me encontré con el músico uruguayo. (Necesito aclarar una costumbre: después de la medianoche, cuando las calles van quedando vacías, algo me impulsa a recorrer los bares.

Voy de un lugar a otro, me escabullo por escaleras y semáforos, hasta que llega la madrugada. Entonces, cuando aclara, me encuentro. Todas las noches regreso a casa y me encuentro —cada doscientos metros— con las colas de hombres y mujeres que esperan poder llegar a sus trabajos. Nos miramos con recelo, nos miramos con encono. Yo pongo cara de trasnochado, ellos de trabajadores. Abro mucho mis ojos enrojecidos, ellos los cierran con lagaña y sueño.

Algunas veces, por diversión, les pido fuego, algunos hasta parece que van a negarse. Pero al fin, con un movimiento lento, extienden la mano hacia algún bolsillo y me alcanzan fósforos sin mirar. Cuando se trata de un encendedor es distinto. Por eso, mientras pido fuego hago una carpa con mis manos y encierro el cigarrillo. Dejo una abertura por donde *debe* encenderse. Lo mejor es no decir gracias.)

El uruguayo —músico— fue también escritor. Por lo general no ando con artistas —tienen algo que no alcanzo a comprender—, pero este estaba fuera de circulación. Esa noche pidió fuego él... justo a mí. Me llamó la atención, porque en ese momento estaba —yo— por pedirle fuego. Aunque, por supuesto, tenía fósforos.

(Quisiera decir por qué dejé de usar encendedor. Hace algunos años *había* que comprar un encendedor, luego otro, después otro. Un día, al comprender que podría morir sin *mi* encendedor —aunque hubiese muchos iguales— decidí terminar con esa historia. Recuerdo que fui a un quiosco y lo cambié por tres cajas de *ranchera*. Por la noche, helado en la cama, trazaba círculos con fósforos encendidos —por supuesto, en la oscuridad. Al terminar esos fósforos decidí— en esto no tengo vueltas— comprar otro encendedor. Lo perdí. Volví a los fósforos y esta vez fue peor.)

El uruguayo dijo algo de la música, después esperó una respuesta. Entonces le dije algo de la literatura. Unos cuantos pasos más allá afirmaba —hay que ver con que énfasis— que la literatura podía esperar, pero la música no. (Tengo una costumbre que me ha causado muchas molestias con el prójimo. Cuando alguien afirma algo con lo que estaría de acuerdo —si lo dijese de una manera distinta— me siento obligado a decir lo contrario.)

Por eso —nada más y nada menos que por eso— le dije que la música no tenía *umbrales*, que su frecuen-

cia había desaparecido en el estrépito de la gran ciudad. Una oreja musical no podría soportar la ciudad, una oreja ciudadana no puede soportar la música. La música. Le dije —además, pero algo no recuerdo— que la música era siempre pastoril. Vacas, terneros, llanuras, castillos. Nunca rascacielos. Aulló contra el futurismo, incluso contra el fascismo. ¿Por qué no, por qué no? —le gritaba, convencido de mi falta de convicción. ¡Porque no, porque no!— respondía, dudando de su profunda convicción.

¿Qué se puede esperar de un uruguayo? Le recordé eso de que solo se trata de una provincia argentina.

Quiero decir la verdad. La historia no tiene nada que ver (conmigo). La historia me aburre. Noñbles arriba, malos abajo. Un reloj de arena ¿para qué empuja hacia un lado, si todo se dará vuelta y habrá que empezar de nuevo?

Por supuesto que el uruguayo estaba con la historia. Incluso había tomado posición en ella. Estaba con una clase de historia, con la historia de una clase.

¿Por qué no? Dijo —algo olvidé de esto— que yo temía a la historia, que trataba de eludir mi responsabilidad. Comprendí: si recordaba —la historia— tenía que ser responsable de ella. Me felicité de mi falta de memoria. Entonces dijo que la *pagaría*, que la historia no perdona a los que quieren evitar la deuda. La tortura, entonces, como última memoria.

La verdad que me parecé recordar que no habló de esto, pero yo estaba leyendo *Genealogía de la Moral*, de Nietzsche. Entonces tuve ganas de que hablase de esto para contarle el libro. Estoy seguro de que saqué el tema al estilo “Seguramente usted me quiere decir...” y siguiendo con el ovillo. Pero podría haberlo dicho. Era un fanático de la historia y de la música. De manera que aún cuando hablaba de música, discurría sobre la historia de la música.

Un pretexto, un pretexto para esperar que esclareciere, para poder encontrarme con los que iban al trabajo — con los que van (con los que irán) al trabajo.

¿No estaría haciendo lo mismo? Esta pregunta me sobresaltó —recuerdo que fue en un bar antiguo, donde los mozos se reflejaban en los espejos y los clientes se tomaban de la mano— por pareja. Como al descuido saqué el “Tiene usted la costumbre de andar mucho de noche...” Se le iluminaron los ojitos uruguayos y me saludó con un movimiento de cabeza. Tenía la costumbre. Ese dato no lo olvidaré nunca. Tenía la costumbre. Y si tenía *una* costumbre ¿no tendría otras? (Los uruguayos tienen algo de entrerrianos y los entrerrianos están llenos de costumbres —algunas como aquí, otras distintas.) ¿Por qué tenía —porque tiene— esa costumbre?

Me gusta ver amanecer... la gente. ¿Con la palabra “gente” no ocultaba esas mismas determinaciones sobre las que discursaba con sabiduría libresca?

Qué ganas de preguntarle qué tipo de gente le gustaba ver. Estábamos en el renacimiento. Grandes figuras, el hombre medida de todas las cosas. Una época que encontraba y reencontraba el ideal heleno. Sabios y enciclopedias. Hombres que conquistaban todo, que descubrían leyes, que cambiaban costumbres, que derroocaban “prejuicios”. ¡Ah, Leonardo!

Hasta ese lugar me había arrastrado. Babeaba por el renacimiento y entonces me vi obligado... totalmente obligado a defender la monarquía. ¿Yo? Sí, yo que nunca fui en nada en semejante negocio, tuve que afirmar —poner cara de fierro y afirmar— que la monarquía había logrado ¿qué?... muchas cosas, hombre, muchas cosas. Esta afirmación me molestó. (Tengo la costumbre de tomar las palabras en serio. Entonces me ocurre que temo provocar los hechos con lo que digo. Tengo la costumbre de intentar curarme del pensamiento con el pensamiento.

Se enloqueció, por un instante creí que me confundía con Pedro Tercero, que me acusaba a mí —justamente a mí— de ser el causante de todos los males sufridos por el campesinado ruso.

A esa altura de los acontecimientos y de la noche estaba dispuesto a escuchar su confesión. Quería la verdad, que dijese que le gustaba *mucho* verlos ir al trabajo justo cuando él se iba a dormir. Nada de Renacimiento, la verdad. Andaba toda la noche —por aquí, por Uruguay— para entregarse con la claridad a ese vicio solitario. Verlos, sentir la injusticia de verlos y verlos. De entrada perdí la *forma*, de entrada me entregué a decir cualquier cosa para hacerle confesar: él —músico uruguayo— gozaba viendo cómo *otros* —nada de uruguayos, minga de músicos— iban al matadero bien temprano, con la sangre helada. Que dijese que no los comprendía, que no quería comprenderlos, que más bien los odiaba y que le gustaba odiarlos.

No fue posible. Negó, con obstinación y con esmero. Le dolía. Esperaba toda la noche —confesó que para verlos—, pero le dolía. Le dolía verlos ir al trabajo. Confesó que —también como yo— les pedía fuego. No para molestarlos —como yo— sino con dolor. Era un fuego doloroso, un fuego fraterno, que surgía de lo más profundo. Incluso se habituó (otro hábito) a fumar para poder pedirles fuego, para poder sentir el dolor de pedirles fuego. Es verdad —dijo— que era músico, verdad que era uruguayo... pero sufría. Mientras que yo —que no era músico ni uruguayo— gozaba. Él sufría lo que yo gozaba, yo gozaba lo que él sufría.

Me sentí derrotado. Pedí otro café. Pero en ese momento le pesqué el juego. Su vehemencia ¿para qué había servido? Nada menos que para que llegase el día. Sí. Su vehemencia era una coartada, porque ya aparecían los de lagaña al cuello y pañuelo en los ojos, arrastrando sus cuerpos hacia el trabajo.

Lo miré. Sonrió. Le dí un golpecito en el hombro. Se encogió. Le sonreí. Hizo un gesto de apaleado. Nos levantamos. Él me empujaba un poco. Yo lo empujaba un poco. Nos empujábamos. Y así, llegamos hasta dos trabajadores que esperaban el ómnibus. Yo me acerqué a uno, él se acercó a otro. Pedí fuego, hizo lo mismo. Cuando nos alejamos me sorprendió encontrar más placer en sus ojos que en los míos.

Germán I. García

CAMINABA, YO

Caminaba, yo, a cierta hora del día, aclaración tal vez innecesaria esta última, dado que el no cumplimiento de la condición que explicita conllevaría la eliminación de la dimensión temporal en el relato que emprendo, y nada más lejos de mi intención que producir una narración fantástica, cuando la realidad, en la pesada sumatoria de confusos repliegues de oquedad y vacío que la componen como tal, fingiendo la estructura de una promisorio milloja que se revela luego, al mordisco, como sólo fantasmática y banal, más hecha de pliego que de masa, en que el glúten y las ricas fibras harinosas y ováceas se esfuman entre cataratas de aire, espacio hueco del mordisco, a similitud del espacio hueco de la representación dramática, compuesto sólo de sucesivos planos de telón, bambalinas etéreas, sustancias de escasa materialidad, cuando la realidad, digo, esta realidad tan amasada y replegada, tan provista de do-

bles fondos y superficies reflejantes, realidad que se confunde con los objetos irreales instaurados por toda clase de sílaba, catilinaria, ditirambo, monema o slogan, cuando la realidad, digo, me provee de recortes tan ricos y jugosos. Debemos reconocer, no obstante, que esta riqueza y esta jugosidad no se expresan sino en la sequía, el marasmo y la desolación de toda acción, de toda escena, de toda historia. Cabe por otra parte señalar que si para juzgar innecesaria la aclaración de que caminaba, yo, a cierta hora del día, utilizo como fundamento la imposibilidad de extirpar de mi relato la temporalidad, o el desinterés que me inspira tal faena, es porque al decir día pensaba yo más en lo diario que en lo diurno. Caminaba, pues, yo, a cierta hora del día, de día —y aquí sí aparece lo diurno, ya su cortejo de espumosas claridades anuncia cuán lejos de la bruma, de la parda niebla que anuda el aire y adormece el sentido, se sitúa la escena a la que el texto intenta aproximarse, bien que a condición de un distanciamiento mayor; aparece sí, claro, lo diurno, pero, ¿qué viene a establecer sino aún una mayor oscuridad, del tipo de la que se insinúa cuando al repetir “una rosa es una rosa”, sólo con mala le podemos creer no estar agregando nada con ese pauperizado pero a la vez omnipotente predicado, invalidador de la expresión elemental de la sinonimia?, es decir, ¿se podría escapar de la frase que, hermética, permanece abierta y hasta esperanzada, niña a la vez ortodoxa y complaciente, dandy con *i* latina— por una gran avenida de una capital meridional. Mi paso era suave y encalmado, y se asentaba sobre los resortes de una marcha aparentemente desinteresada, como la que se produce al cubrir nuevamente los archirrepetidos itinerarios, en los que casi todo, ya que no todo, constituye más bien motivo de corroboración que de sorpresa y de cuya ritmicidad en la sucesión paisajística se desprende un cierto hálito de adormecimiento, una embriaguez

como la que el aroma de esa rosa que es una rosa suscita en el involuntario cliente, que no puede más que verificar, aunque extasiado, que un aroma de rosa es un aroma de rosa y que una diurna embriaguez provocada por el aroma de una rosa es una diurna embriaguez provocada por el aroma de una rosa y, de tal manera, caer súbitamente en el sobresalto. Caminaba, pues, y a veces, sólo a veces, en fugaces interrupciones de mi plácida marcha, se interponía el sobresalto. Claro que no era éste fácil de domeñar y necesitaba yo apelar a rápidas estrategias restitutivas, tales como detenerme, no demasiado bruscamente, lo que hubiera podido dar indebida cuenta de mi sobresalto a terceros, e inspeccionar el contenido de una vidriera, particularmente si el fondo de ésta era oscuro, lo que permitía que el vidrio, si bien en parte vehículo me dejara ver las mercaderías expuestas, en parte también exclusiva, me reflejase mi propia imagen. Devuelto así a la imperfecta confianza en la nitidez corporal de una imagen que creía yo asaltada por el estupor —aunque digo imperfecta porque se mezclaban a la mía las imágenes de, por un lado, y en lo que hace al vidrio vehículo, las mercaderías expuestas, y por otro, en lo referido al vidrio exclusiva, los fragmentos de paisaje que, estando realmente ubicados a mis espaldas, se me aparecían en el vidrio frente a mis narices, lo que creaba una ilusión peor, a veces, que la que pretendía remediar, porque, mezclados mercadería y paisaje, delante y detrás, Este y Oeste, Heráclito y Parménides, ¿dónde estaba yo? ¿en el medio? ¡Oh! ¿tan luego en el medio? ¿nutriéndome, parasitando, de la absurda noción de mediatizador, de complaciente prenda de negociación entre vidriera y paisaje, de embajador peregrino, de despedazado rehén? — devuelto así a la imperfecta confianza, decía, seguía caminando. Ora obedeciendo a tales impulsos indeseables como el que acabo de narrar, ora acce-

diendo, en cambio, a muy agradables sensaciones como las que me motivara la espesa fronda vegetal en la que se confundían sin dejar brecha las copas de los árboles que, en apretada hilera, emergían vigorosos de las embaldosadas veredas que conformaban el perímetro exterior de alguna plaza, cuyos canteros internos, de acuerdo a un estilo característico de Buenos Aires, dado que es a esta capital meridional, ¿por qué no decirlo?, a la que me refería, más que cubiertos de flores lo están de árboles, crecidos árboles que desproveen a las plazas de esa muy evitable entonación pueril que las miríadas de ordenadas flores multicolores les conceden en algunas ciudades del interior argentino, en las que el paseante, diríase, siéntese más inclinado a libar que a mirar, contrariando así los dictámenes obvios, incomprensibles de la Naturaleza, y aquéllos un tanto más discutibles, apremiantes, de la Cultura, decía entonces que ora por funestas inspiraciones, ora por los edificantes deleites de la emoción paisajística, detuve yo varias veces el curso de mi caminata, y otras tantas lo volví a iniciar. De tal manera se producía esto, esta secuencia de detenciones y reinicios, que se generaba en mí y en la escena circundante una suerte de balanceo, de lento y acompasado ritmo. Un flujo y reflujo del mundo se tendía por doquier a mi alrededor, coadyuvado por la etérea sustancia que el sol de la mañana esparcía en el aire, recortando el relieve de ciertos objetos sobre los que caía con una incidencia tangencial, aplanando otros al intersecarlos, ligando a todos en la trama cálida de una única fontanela dorada, mezclándolos en madeja indiscernible, de manera tal que las cosas, desprovéyéndose de la discontinuidad que les imponen sus límites individuales, se apareciesen como integradas en una unívoca suma general de los entes, unívoca tan sólo en cuanto possibilitaba la archiduplicada manifestación de la infinita multivocidad que una vez más des-

plegaban por ante mis ojos los innúmeros dobleces de la luz y la sombra, evocadores de la sensatez grave y descabellada que guiaba mis pasos, la excelencia sin sentido de los registros visuales, la cromaticidad errática de los aparecidos y esfumados fantasmas diurnos. Eran las diez y diez: me detuve y toqué el timbre.

Marcelo Guerra

CANTAR DE LAS GREDAS EN LOS OJOS: DE LAS HIEDRAS EN LAS ENREDADERAS

*Porque resulta difícil sin guantes blancos
levantarse en medio de la noche
entre las oscuridades y las albas
y desnudamente romper un espejo*

*Hasta el derroche cualquiera está dispuesto
a pagar rescate por su doble
incautado en ese silencio y esa noche
donde lo contado y lo sonante duermen
¡Pulidos versos...!*

*¡Ah! pero si pudiéramos librarnos
de estas paradojas en falsete
(de esta extrema y dura aun en bosque ausente)
como el nombrado rescate en secuestro equivalente
¡y librarnos si y formalmente
de este amaneramiento!*

Una inmoralidad creciente ha invadido nuestra
 [obra
*así como una pringada o deleitable huella de leche
 mancha nuestra alcoba
 donde se supone una tabla sin ley entre la hiedra
 y una enredadera
 que como esa huella láctea acontece greñas
 aun con las extremas precauciones
 aun con las más duras.*

*Ya nada distinguimos con tal de distinguimos
 y desleídos en estos andares mixtos
 ¿no habremos perdido para siempre
 al Jesús al Cristo?*

*Buscamos un punto con su brillo
 el entrecruzado mármol
 carnal seductor y reluciente
 y para construirlo nada sobra
 y nada tampoco es suficiente.*

*¿Por qué no somos sencillos
 por qué no somos transparentes
 por qué no somos puros y buenos
 como el pueblo
 como las buenas gentes?*

*Si es verdad que los pavos reales
 se amelonan en tapices que fingen el desierto
 y que lo ficticio los enrosca en cierto punto
 en que más hubieran querido haberse y muerto
 también es cierto que una coyunda de rosales
 — espinas solas
 nada de corolas
 nada de pétalos —
 yugula la garganta del galanteador incierto*

*que en vez de desatar lo verdadero
o convertir el sumiso inãio en lirio de ande
cantò con mujeriles versos*

*esta mueca y esta intriga que se expande.
Las verdades legadas por El Muerto.
Pero claro:*

*nunca es bastante verde (la Verdad) para un
[perverso.*

*En Kreslów hubo una vez un esbelto
oficial prusiano
que inducido por la fatalidad final del gentilicio
unas culpables hemorroides fue y contrajo
cuando en Europa ya brillaba
el tibio sol ãe un pútrido armisticio.*

*Tambièn hubo un médico inglés del ochocientos
que se divertía curando los males inocentes de su
pueblo
rural de campesinos inocentes
con el método de amputarle a sus pacientes
bajo cualquier excusa o pretexto ambos miembros.
Lo ahorcaron limpiamente
pero igual tuvo su tiempo
de esculpir una leyenda en los muros de la celda:
En mi aldea
por más que busquen en los rincones o en el dorso.
puramente quedan
además de mi traducción de Medea
puras cabezas solamente y puros torsos.*

*Y hubo o había una señora detestable
criada en la ciudad de Buenos Aires
que contrajo el singular padecimiento
de creer que todos eran sabios alemanes (tales
[su paãre)*

*y que a su propio bebito arrojó a un foso
por no responderle ni siquiera con un movimiento*
[de los ojos

*a una feliz y frase dicha
en el idioma de Goethe.
Le damos y le dimos mil vueltas a esta noria
porque formal y justamente
con nada tiene que ver la Historia.*

*Pero si es verdad que los idiotas
en sus babas reciben como un premio el rayado*
[caramelo

*y creen que eso así como se lame
y se ve y se come así también se toca
también puede pensarse en su lugar y por su puesto
tal como lo fijan estas mientes
en un verso ardiente del doble
posado en los dobles labios y ardientes
de un cristal de acento circunflejo*

*Con un entender el movimiento de los ojos
con un paso de lluvia y huella en el borde del foso
levantarse en oscilada vacilante noche
romper con guantes blancos un espejo.*

*Contiene esta caja de madera tras su broche
los rubios cigarrillos del Esposo.
Contiene el porvenir en forma de estoque
contiene un estambre de plegaria
de ruego
de mirame
no me toques.*

*Apetito y horror y raciones diarias
en una perpetua y trivial guerra de fronteras
si de perfil o de frente eras
por que si aquí vienen a plegar las almas nobles*

*también yo podr a hincarme en mis clavijas
si entendiera la exacta diferencia
la sutil pero siempre fija
que media entre una montura de carnero
degollado en la guitarra misma que ensordec a sus
[balidos
y la pasta o unguento carnal del Sol
asomado entre dos riscos.*

*Pero no.
Con la mano crispada en la pecera
y sin hacer caso
ni siquiera omiso
al trébol justo de los pasos
ni a los iris mudos y  stellos coloridos
que a través del cristal me emiten estas bestias
ni paro la mano ni me alegr o:*

*en medio de la noche me levanto
en la escarchada noche de los guantes negros.*

*Ninguno puede no obstante ninguno empero
reirse a sus ancas de los peces de colores.
Es necesario olvidar premuras y retrasar amores.
Es necesario posar el cigarrillo en el cenicero
e introducir la mano en la pecera.*

*Serio
alimentar en diminuto el cristal vacio
pensando que no soy yo el que me río
ni el que secuestró a esta actual animalada cris-
[talera
 e un supuesto lecho natural Naturaleza.
 se al menos es el criterio.*

*El t bido órgano que está es el único que reza
y si por supuesto y claro*

*mojada resulta la pupila del gemelo
bien que ella se abanica en sus burdeles y al am-
[paro*

de crear una sola letra del camelo.

Iris irisente iris de arco

de un solo violin al pelo:

al introducir ella la mano en la pecera

juguetea con ardor

abre un campo del saber y un magisterio:

desabrocha este botón y demuestra

la existencia de un solo color de goce en la palestra

pero que toño el mundo limita al improprio.

*Erguido y fálico en la satisfactoria crisis de esta
[mueca*

hablábamos precisamente de este lado.

Hablábamos de un rosedal mojado

y de la distancia láctea de la rueca.

Entibiábamos con las palmas una espera

tejida con el hilo de cristal

y empuñada en la humedad de la pecera.

Esa cosa o ese animal

que siempre se oculta en la contera.

Oswaldo Lamborghini

LA FLEXION LITERAL

*La apología del ojo que ve y refleja el mundo funda
el imperialismo de la representación realista.*

Pero el general Quiroga, en curiosa función de crítico literario, ya sabía de las distancias —enormes si se quiere— entre las supuestas certezas visuales y el registro de la verdad: parece que estos hombres de a cuchillo algo entendían del orden simbólico, o para decirlo con otras palabras, o con más palabras (que sobran, que siempre son más que los fenómenos y los “hechos”), algo entendían de la castración. Quiroga, en tiempos de la guerra civil —más comprometidos imposible pedirlos—, protagonizó un drama tranquilo que hoy cabe recuperar como doctrina y enseñanza.

Cuando la invasión a Córdoba la ciudad estaba callada de terror. Solamente un par de *atrevidos* viajeros franceses cometieron la imprudencia de florearse en un

balcón con una maquineta que de lejos vendía su condición de lujosa novedad: un magnífico largavista, valga la paradoja, flamantemente traído de Europa. Si se sigue con atención el recorrido de este tan grande deseo de ver, a nadie le asombrará el instante de su inversión: es claro que los dos mirones fueron, al fin y al cabo, *vistos* por el general, que les mandó un hombre para que los portara junto con el elegante aparato. Aquí sufrieron los perversos. Insensato pensar no cumplir la orden, y peor aun entregar ese trebejo adorado que, estaban seguros, despertaría un inmediato deseo de posesión en el caudillo. Con el típico ingenio de los tontos, decidieron entonces presentarse, pero despojando al largavista de su lente central: "Si el hombre *no ve nada*", pensaron, "no ha de interesarle el invento". (*Cuando el lector quiere "ver" en un texto, en éste pongamos por caso, y nada ve, pierde también el interés; cabe entonces remitirlo a la investigación freudiana —capítulos de la Represión y de la Pulsión de Saber—, aunque allí tampoco hay nada que ver.*)

Quiroga recibió el largavista de las manos temblorosas de los franceses y se dirigió hacia una ventana para probarlo. Inmediatamente, con el ojo apoyado en el visor, comprendió que la única realidad visible allí era el deseo pueril y masoquista de los dos viajeros, que bajo la máscara de timarlo buscaban convertirse en víctimas-protagonistas de una venganza *bárbara*, americana. Con una sonrisa les devolvió la tontería y los dejó irse, entre calentitos y defraudados. Al día siguiente vino Paz y derrotó a Quiroga; Paz, otro que entendía que, en todo caso, la "realidad" andaba más en rima y semejanza con los diagramas y los cálculos matemáticos que con las gaudichadas de paisano avizor.

Este *pathos de la distancia*, este saber sobre el suplemento y el hueco constituyente, le permitió escribir a Quiroga una página de flexión literal. Había muerto ya en la trampa de Santos Pérez (si interesa) cuando los dos

viajeros contaban —todavía— el instante traumático: el día que se salvaron milagrosamente de ser degollados por El Tigre de los Llanos; el día que conservaron su aparatito de reflejar.

Flexión literal: los intercambios se producen en el lugar de una falta y por la convergencia de un lugar que está con un objeto que no está: no hay “escena” sin el despojo de la lente central: no hay sujeto sin la cesura de esa ausencia.

Flexión literal (II): a las vivezas, a las ganas de andar reflejando la vida, a la pretensión de ver y de “tener que ver” más les valdría cuidarse: porque todo “ha ocurrido” (ocurre) entre *cosas* muertas, y no habrá (que se sepa) funeral del lenguaje, por más que lo anuncien los periodistas suplementarios.

Para el caso de que interese anotamos la siguiente tabla de igualdades un tanto mecánica sí, un tanto grosera aparentemente:

- Ver = Ser Mirados.
- Santos = Asesinos.
- Asumir el Compromiso = Pactar un trato con la escritura burguesa de los medios de información.
- Terminar con los juegos de palabras = Conservar analmente la representación decimonónica, que tantos buenos negocios supo hacer.
- Identificarse con el proletariado = Regodearse con los sufrimientos de los oprimidos mediante la coartada masoquista de sentirlos, como diríamos: “en carne propia”.

La *flexión literal* sabe que la literatura, como el fetiche, se constituye por un desplazamiento de valores: pero, en oposición al realismo, se borra del plan pueril

de acumular residuos metonímicos a ver si —en una de esas— sale una metáfora. Como la metáfora es del orden de la Cultura, su formalización proviene de una *nada* estructural cuyos rasgos pertinentes habría que buscarlos en el Superyó y la Prohibición: es por ello que la *flexión literal* desprecia de ese agitarse como locos implicado en el proyecto de andar mimando lo social. La negativa a aceptar como preceptiva literaria la que postulan quienes han convertido en destino su propio fracaso en lograr *equivalencias*, se funda en la convicción de que el delirio realista de duplicar el mundo mantiene una estrecha relación con el deseo de someterse a un orden claro y transparente donde quedaría suprimida la ambigüedad del lenguaje; su sobreabundancia, mejor dicho. Si la metáfora es Ley (si no hay “obra” que no remita al Padre Muerto), la literatura, como práctica significativa, siempre será solamente uno de los posibles *recorridos teóricos* emprendidos por la investigación sexual de una época dada. La *teoría*, en efecto. Porque si un hermoso azar puede producir obras valiosas “desde” la ignorancia, cuando ésta es promovida al rango de modelo lo único que sabe parir es una manada de imbéciles.

LIBRERIAS

fausto

LITERATURA - FILOSOFIA - PSICOLOGIA

ARTE - CIENCIA - HISTORIA etc.

LIBROS TENICOS STOCK COMPLETO

SECCION EMPRESAS
Y NOVEDADES AL DIA

**CONSULTE NUESTRA
SECCION CREDITOS**

CORRIENTES 1311

—

Tel. 40 - 1222

CORRIENTES 885

—

Tel. 392 - 6988

SANTA FE 1715

—

Tel. 41 - 2708

LIBRERIA

La Másmedula

LIBROS DE ARTE

LIVRES EN FRANÇAIS

ENGLISH BOOKS

REVISTAS EXTRANJERAS

GALERIA PASEO ARROYO
ARROYO 897
LOCAL 4

PERÓN, JUAN D.

Discursos Filosóficos

PERÓN, JUAN D.

La Hora de los Pueblos

PERÓN, JUAN D.

La Tercera Posición

PERÓN, JUAN D.

Latinoamérica: Ahora o Nunca

PERÓN, JUAN D.

Del Poder al Exilio

PERÓN, JUAN D.

La Nueva Argentina

PERÓN, JUAN D.

Orientación Política

PERÓN, JUAN D.

Habla: Conceptos Políticos

PERÓN, JUAN D.

Habla: Conceptos Económicos

PERÓN, JUAN D.

Habla: Conceptos Culturales

PERÓN, JUAN D.

La Comunidad Organizada

PERÓN, EVA

Por qué Soy Peronista

EDICIONES ARGENTINAS

CASILLA DE CORREO CENTRAL Nº 4967
BUENOS AIRES

ediciones FORMENTOR S.R.L.

NOVEDADES

PIERRE KLOSSOWSKY

Nietzsche y el círculo vicioso

EUGENIO TRIAS

La filosofía y su sombra

GERARD MENDEL

La descolonización de la infancia

DE PROXIMA APARICION

VICTOR ERLICH

El formalismo ruso

R. JAKOBSON

Ensayos de lingüística general

L. G. DUMEZIL

Mito y epopeya

E. H. GOMBRICH

Arte e ilusión

Av. BELGRANO 1462, CAPITAL — T.E. 37-1657 - 38-2769

ACTUALIDAD SUDAMERICANA

BIBLIOTECA DE PSICOLOGÍA

J. B. Pontalis

DESPUÉS DE FREUD

"Después de Freud... La expresión no deberá entenderse como el acta de que Freud ha sido dejado atrás: si hubiera que levantar un acta, ésta nos invitaría no a dejarlo atrás, sino a leerlo." Estas palabras de Pontalis condensan la intención de su libro: reexaminar las teorías de Freud.

Geza Roheim

PSICOANÁLISIS Y ANTROPOLOGÍA

"Demostraré primero —explica Roheim— que la teoría del condicionamiento cultural no puede explicar ciertos paralelismos que se manifiestan en culturas muy distintas o en un individuo comparado con una cultura. Demostraré luego que las diferencias culturales han sido muy exageradas por ciertas razones psicológicas. Finalmente, analizaré el significado real de estas diferencias en los pequeños y grandes grupos humanos y el problema de los diferentes niveles de interpretación."

EDITORIAL

SUDAMERICANA S. A.

Buenos Aires

**Sexualidad,
autoritarismo y lucha
de clases**

Informe del seminario
interno del Ceren

**La situación de la
sexualidad dentro del
materialismo histórico**

Franz Hinkelammert

**Represión sexual
y manipulación social**

Norbert Lechner

**Sobre la semantización
de la sexualidad**

Luis Felipe Ribeiro

**Acerca de
la agresividad humana**

Enrique Roseblatt

**Freud, un muerto
venerado y traicionado**

Igor A. Caruso

Edipo

Henri Lefebvre

El mito de Edipo

Robert Graves

distribuidora baires s.r.l.
colección papeles con psicología

revista

GRUPO CERO

Psicoanálisis

Poesía

Teatro

Narrativa

... en librerías

Viamonte 2440 - piso 4 - A.

LIBRERÍA

MARTIN FIERRO

CORRIENTES 1264 - Tel. 35-0444 - Bs. As.

LITERATURA - FILOSOFÍA - PSICOLOGÍA - ARTE - CIENCIA -
HISTORIA - etc.

SECCIÓN ESPECIALIZADA DE LIBROS TÉCNICOS Y PARA
EMPRESAS

NOVEDADES AL DÍA

CONSULTE NUESTRA SECCIÓN CRÉDITOS

COMUNICACIONES
EDICIONES TIEMPO CONTEMPORANEO
PARA UNA CIENCIA DE LAS FIGURAS

1. Lo verosímil, **R. Barthes y otros**
2. La semiología, **R. Barthes y otros**
3. Análisis estructural del relato, **R. Barthes y otros**
4. Los objetos, **A. Moles y otros**
5. Análisis de las imágenes, **Metz, Eco, Durand y otros**
6. Investigaciones retóricas I, **R. Barthes**



Editorial Tiempo Contemporáneo

Novedad:

Jorge Pinedo

CONSIGNAS Y LUCHA POPULAR EN EL PROCESO REVOLUCIONARIO ARGENTINO

(Ilustrado con 30 páginas de fotografías-documentos)

Para estudiar y analizar el pensamiento y la doctrina de **JUAN PERÓN** lea sus libros:

CONDUCCION POLÍTICA

FILOSOFÍA PERONISTA

DOCTRINA REVOLUCIONARIA

LOS VENDEPATRIA

LIBRO AZUL Y BLANCO reproducción de toda la documentación del caso Braden)

HABLA PERÓN (sus discursos del primer gobierno)

EL PUEBLO QUIERE SABER DE QUÉ SE TRATA

EL PUEBLO YA SABE DE QUÉ SE TRATA

Solicítelos en las librerías de todo el país

SON LIBROS DE

EDITORIAL FREELAND

Casilla de Correo 5093 (Central) - Buenos Aires

EDICIONES CALDEN

LA RUPTURA, HOY

Textos revolucionarios, **A. Artaud**

Teoría del arte moderno, **P. Klee**

La ausencia del libro, **Nietzsche** y la escritura fragmentaria, **M. Blanchot**

La lingüística de Rousseau, **J. Derrida**

Claves del estructuralismo, **J. Lacan y otros**

PSICOANALISIS Y CIENCIAS DEL HOMBRE

Dirigida por Raúl Sciarretta

- 1 **PSICOANALISIS DE LAUTREAMONT**
ENRIQUE PICHON RIVIERE
 - 2 **MI ANALISIS CON FREUD**
SMILEY BLANTON
 - 3 **DEL LADO DEL PSICOANALISTA**
VARIOS (ESTUDIOS FREUDIANOS Nº 1 y 2)
 - 4 **HOLDERLIN Y EL PROBLEMA DEL PADRE**
JEAN LAPLANCHE
 - 5 **INTRODUCCION A LA LECTURA
DE JACQUES LACAN**
OSCAR MASOTTA
 - 6 **LA TRANSFERENCIA**
MICHEL NEYRAUT
 - 7 **DEL LADO DEL PSICOANALIZANDO**
VARIOS (ESTUDIOS FREUDIANOS Nº 3)
 - 8 **IDEOLOGIA Y ENIGMA**
EUGENIO TRIAS
 - 9 **LAUTREAMONT**
GASTON BACHELARD
 - 10 **ESBOZO DE UNA TEORIA
LEXICOSEMANTICA Para un
análisis de un texto político**
DENIS SLATKA
- COEDICION BARRAL - CORREGIDOR
- EL ANTIEDIPO.**
Capitalismo y Esquizofrenia
GILES DELEUZE FELIX GUATTARI

Distribuidor exclusivo:

EDICIONES CORREGIDOR

TALCAHUANO 459

TEL.: 35-3203

BUENOS AIRES

Esta 1ª edición de 2.000 ejemplares, se
terminó de imprimir en los Talleres
Gráficos LUMEN S.A.C.I.F., Pringles
1251, Buenos Aires, en el mes de
diciembre de 1974.

**Edipo
africano**
**Marie-Cécile
y Edmond Ortigues**



NOVIEMBRE 1977

LITERAL
EDITA

OSCAR MASOTTA / GERMAN L. GARCIA
LUIS GUSMAN / OSCAR STEIMBERG
LUIS THONIS / JOSE A. PALMEIRO
ANIBAL E. GOLDCHLUK / PABLO TORRE
ALBERTO CARDIN / JACQUES LACAN
CRISTINA FORERO / RICARDO ORTOLA
ANTONIO OVIEDO / Y OTROS

literal

qui de uno dicit,
de altero negat.

4/5

Dirección:

Germán L. García.

Construcción:

Germán L. García,
Luis Gusmán.

Editor Responsable:

Horacio García.

Producción:

Victor Ego

Registro de la propiedad intelectual en trámite.

Qui de uno dicit, de altero negat

EN ESTE NUMERO:

Oscar Masotta

Luis Thonis

Luis Gusmán

Germán Leopoldo García

Oscar Steimberg

Jacques Lacan

Alberto Cardín

Cristina Forero

Aníbal E. Goldchluk

Ricardo Ortolá

Antonio Oviedo

José Antonio Palmeiro

Pablo Torre

I N D I C E

Los nudos, las redes	7
La historia no es todo	9
Del lenguaje y el goce	19
Sobre el barroco	
Jacques Lacan	39
Iniciación al hombre	
Luis Thonis	55
Martínez Estrada: El olvido y el incesto	
Luis Gusman	67
Bernardo Kordon: Descontar la vida...	
German L. García	75
Un Borges antiguo	
Oscar Steinberg	83
Insistencias para leer aquí	89
The mirror stuff aut trimactionis oratio	
Alberto Cardín	93
La asunción	
Cristina Forero	97
Perdón de la palabra	
Germán L. García	105
Las cartas	
Aníbal E. Goldchulk	111
El rostro del ausente	
Luis Gusman	119
Historia de <i>La</i>	
Ricardo Ortolá	129

Los errores técnicos muestran las dificultades implicadas en la producción de una revista que por su propia factura no resulta un negocio suficiente para nuestra exhausta industria gráfica.

FALTA DEL INDICE LO SIGUIENTE:

LA SALA AZUL	
Antonio Oviedo	136
LA PUERTA DE MADERA	
José Antonio Palmeiro	141
ADIOS FIEL LULU	
Pablo Torre	147
DIPSALMO	
Luis Thonis	157
SOÑADO EL 18 DE ENERO	165
JUEGO DE EXCLUSIONES	168
KINCON	171
TERRAZA JAULA	177
TIRA PIEDRAS.....	183
MIRADO	187
RETROACTIVA	191
PAG. 75 EL TITULO CORRECTO ES:	

BERNARDO KORDON

DESCONTAR LA VIDA, CONTAR (con) LA MUERTE
(CAPITULO DE ENTRE/DICHOS, LIBRO DE PROXIMA APARICION).

LOS NUDOS, LAS REDES

LA HISTORIA NO ES TODO

Sí, todo es historia y sin embargo la historia no es todo desde que una lógica de los conjuntos puso entre paréntesis la idea de *totalidad* y desde que una teoría del relato enseña que las múltiples articulaciones del sujeto de la enunciación en el enunciado no puede reducirse al pauloviano reflejo de la realidad, ni al romántico expresarse de unas individualidades soberanas. Es la historia, justamente, la que derrumba estas creencias *sobre* la historia. Ese pasado que se invierte en la repetición, esa insistencia que suele llamarse destino, plantea enigmas que el relato minucioso de los *hechos* (sic) no resuelve. Quizá la fascinación de los relatos mismos sea más importante que los hechos relatados, puesto que alimenta la pasión por ser *protagonista de los acontecimientos* y el desprecio por los meros *espectadores*. Esta dialéctica del exhibicionismo y el voyerismo, este movimiento entre la actividad y la pasividad, es lo que hilvana en la sucesión de las generaciones el hilo continuo de un pasado común. Seres parlantes, sujetos de ese lazo social por excelencia que es el discurso —puesto que cualquier palabra es un pacto— encontraremos en el relato de la historia las consignas que *ordenan* la vida, la muerte y hasta la inmortalidad. La historia es inconsciente y se ama en la historia aquello que nos permite amarnos, así como se odia en ella cualquier cosa que atente contra nuestras *convicciones*. ¿Se nos dirá que hay una ciencia de la historia? Es difícil saber en qué consiste cuando LA ciencia —es decir, la física— declara en uno de sus portavoces autorizados que "...es probable que los efec-

tos cuánticos den lugar a una cierta acción errática ocasional que nos evita ser como máquinas; es posible que causen el pensamiento extraño que, en su fugaz paso por nuestra mente, sea la semilla de un poema, de un cuadro o de una nueva teoría. Por lo tanto, la incertidumbre cuántica muy bien podría ser la fuente de la creatividad humana y aún de la libertad humana" (Otto R. Frisch).

Esta errancia, esta incertidumbre, se llama deseo y sus leyes saben defender bien (del goce) a nuestros cuerpos sujetos al blablabla.

Invitados a la historia por el excelente resumen que, sobre los últimos diez años de nuestra literatura publica Andrés Avellaneda en el número 120 de *Todo es Historia*, no dejaremos pasar la oportunidad de exponer aquello que nos concierne en este privilegio inevitable (tanto da la historia, que siempre empieza por darnos noticia de nuestra propia muerte).

Andrés Avellaneda escribe: "Pero la tendencia experimental propiamente dicha debe buscarse en otros narradores, más claramente orientados hacia ella que los rayuelistas y cortazarianos (muchas veces, estos últimos, simplemente interesados en una especie de *pachtwork*, de organización por retazos de relatos donde la búsqueda formal alterna con ingredientes de cuño realista). Experimentalistas puros son los narradores que confluyen en la revista *Literal*, como Germán L. García, Luis Gusmán y Osvaldo Lamborghini, fuertemente influidos por teorías lingüístico literarias francesas (desde el ya avejentado estructuralismo hasta los postulados del grupo *Tel Quel*), y por el psicoanálisis (freudiano y lacaniano) empleado como "explicación" de la literatura. García, autor de textos ensayísticos que explicitan esa preocupación (*Saber de la Gradiva en Freud*, 1974; *Macedonio Fernández: la escritura en objeto*, 1975), pasó del realismo confesional de *Nanina*, su primera novela, a la puesta en práctica de sus lecturas y reflexiones psicoanalítico-lingüísticas en *Cancha Rayada* (1970), y sobre todo una tercera, *La vía regia* (1975), el mismo nombre que daba Freud a los sueños

como vía de acceso al inconsciente. Gusmán emergía a la literatura —y al escándalo y las prohibiciones— con *El frasquito* (1973), novela que bajo un debilísimo hilo argumental (la relación del protagonista-niño, adolescente, con su madre y los amantes de ella, con su padre y otros personajes —policías, espiritas, prostitutas—, en casas precarias, hoteles míseros, templos y velatorios), es una densa experimentación lingüística (syntaxis cortada, enumeraciones caóticas, retazos del lenguaje de las diferentes subculturas) y al mismo tiempo un testimonio no verista de la represión organizada en el nivel de la cultura y de la vida social. *Brillos* (1975), su segunda novela, se abre con una frase de Borges (Es el último espejo que repitió la cara de mi padre) que da la clave del título. Esos “brillos” (de espejo, el objeto preciado de la literatura y del psicoanálisis) que despiden los personajes organizan tenuemente las partes del texto, deshilvanadas para la lectura lineal, tradicional, de la narrativa. Es ésta una literatura “prologada” (Ricardo Piglia escribe un prefacio para la primera edición de *El Frasquito*), como si se sintiera necesario explicar y ubicar la ininteligibilidad —intencional— que aflora frecuentemente en estos textos. Así, también, en el caso de *El Fiord* (1973), relato de tipo experimental de Lamborghini prologado (explicado) por su colega de *Literal* Germán García.

Relatos, prólogos, y hasta la lengua de todos estos escritores cuando son entrevistados, terminan por formar un único texto homogéneo (a veces hasta una jerga) que constituye el pico de la tendencia experimental.

Es indudable que Avellaneda comprende lo principal y que eso le molesta —es decir, le molesta comprenderlo y que eso tenga algo de principal— y le hace deslizar frases como ésa sobre el “avejentado estructuralismo”, cuando es sabido que *Literal* surge de la ruptura con el fracaso de la divulgación estructuralista frente a los embates del contenidismo y el populismo. En cuanto a los postulados de *Tel Quel*, cualquiera que haya leído *Literal* sabe que se tomó de entrada una posición contra la idea de *producción y de trabajo*, detentada por este

grupo para evocar el campo del discurso político: "Producción... ¿de qué objeto? (...) Se trata de una extraña producción, no por nacional en cada caso menos 'asiática' en lo que hace a su exotismo. Si se le cree a los escritores hay explotación, pero no hay propiedad privada (del lenguaje) y tampoco explotadores (...) este objeto no podría explicarse por la suma de sus procesos de producción (...) este objeto mismo es una máquina que funciona como trama inscripta (fija en el trazo) dentro de las posibles conjeturas de la lengua." (Revista 2001, Nº 61, 1973. Reportaje a Gurmán, García y Lamborghini.)

En cuanto a explicar la literatura con el psicoanálisis, Germán García responde en *Cuestionario* (mayo de 1976): "Esta vinculación es cierta, pero no usamos el psicoanálisis como metalenguaje, como explicación de la literatura."

Los equívocos se producen porque se piensa en los sujetos de enunciación y después se simula hablar de los enunciados: ¿Quién le dijo a Avellaneda que el epílogo de *El Fiord* es de Germán García, cuando en el libro esta bien clara la firma de Leopoldo Fernández? Por otra parte, *La vía regia* es una expresión muy usada y para el habla de los argentinos no escapa el hecho de que *vía* entra en el lunfardo con ciertas connotaciones de abandono. ¿Discípulo habrá leído a Freud, "cuán-estés solo en la vía"? Por otro lado, ¿quién puede ignorar que nuestras madres podían hablar de una regia muchacha, de un regio coche y hasta de un regio vestido? Pero *es sabido* que Germán García (sujeto de enunciación) se encuentra en el campo del psicoanálisis y por lo tanto el enunciado *La vía regia* se asocia con el uso que Freud hizo de una expresión latina repetida por millones de enfáticos buscadores del camino real.

Avellaneda no inventó este deslizamiento donde se habla del sujeto que lo dice y no de lo que ese sujeto dice: "*Literal*, diagramada como un libro pequeño, contiene partes independientes ligadas entre sí, aunque los textos eludan una discusión implícita" (*Panorama*, 13-12-1973). Quién escribe esto *sabía* por otros medios que

dentro de la revista se encontraba una tendencia “vanguardista” preocupada por asustar y no por investigar y no dudó en hacer pasar esta información por una supuesta lectura. En la misma revista, un improvisado comentarista decretó que *Cancha Rayada* estaba agobiada por el peso teórico de Freud y Lacan: sólo Dios podría testimoniar que el autor desconocía a este último, aunque había leído con pasión al primero. Otro comentarista que leyó a éste decidió sacarle un cuerpo en cultura y dijo que era excesiva la influencia de Freud, Lacan... ¡y Levi-Strauss! Los comentarios llegados de Chile, de Uruguay y de los diarios de las provincias no encuentran con tanta facilidad el psicoanálisis porque sus comentaristas no circulan por nuestros bares. *Redacción* descubre el “balbuceo psicoanalítico” en 1974 y la aguda pluma del mismo insiste desde *La Opinión* (20-4-77): “Saldo curioso: de los 18 textos incluidos —se refiere a la antología *Ultimos Relatos*—, no más de 1 ó 2 se refieren o aluden, a la reciente historia argentina, a lo que es, en forma reconocible, nuestra sociedad actual. En vez de eso, alegorías complicadas, regresiones infantiles, apelaciones a mamá y papá, chistes narrativos, chapoteos en la psicología y en el costumbrismo: algo que justificará el lacaniano prologuista, para el que lo real es lógicamente imposible.” Cualquiera podría creer que quien escribe de esta manera sabe de qué habla, pero es sólo un efecto de estilo. Es necesario no saber nada de Lacan para relacionar *lo real imposible* con el mundo exterior que en “forma reconocible” es “nuestra sociedad actual”. Por otra parte, es indudable que alguna inquietud —algún obstáculo— en el oficio lleva al periodista a desear que los escritores hagan su trabajo, es decir, que hablen de la “reciente historia argentina”. Nostalgias del compromiso que *Literal* había excluido de su proyecto para evitar las ilusiones sartreanas de esa libertad que sólo puede vivirse cuando se la pierde y se anuncia siempre como una condena. En el comentario, por otra parte, se excluyen nueve escritores y se proponen otros nueve para la próxima vez:

el comentarista expresa su deseo de ocupar el lugar del antologista.

El prólogo de *Ultimos relatos* también alimentó la ira de *Redacción* (junio de 1977): "Lo primero que desconcierta al lector es el prólogo, una sucesión de disparatadas opiniones sobre el ser de la literatura y la comunicación que se establece entre emisor y receptor del hecho literario." Es indudable que estas afirmaciones desconocen las investigaciones que se han realizado en el campo de la lingüística y el psicoanálisis y que al encontrar un prólogo que no podía santificarse por los autores citados perdió la línea y se fue a pique. Cautelosa, *La Nación* (29-5-1977), fue más justa: "...hay que decir que existe un prólogo no firmado, de comprensión no inmediata sino mediata, ejemplo de supercultura o de ignorancia..." Esta alternativa muestra la desorientación, pero también la buena fe que falta en las rotundas afirmaciones de infatuados que llegan —por oficio— a frecuentar la ligereza en un campo que les parece "superficial" porque lo suponen "reflejo" de lo importante (es decir, de lo que ahora deben callar).

¿Por qué les molesta a los comentaristas que los escritores no sean simples inspirados —por el mundo o por el alma— e intenten reflexionar su práctica? Es indudable de que perciben la posibilidad de que su trabajo de prólogo y contratapa sea desbordado y ponen el grito en el cielo, descalificando sin ninguna razón a quienes propongan algo y levantando con descaro a quienes se les presenten con la ropa de el buen salvaje hijo de las condiciones sociales, el buen salvaje testimoniando los sufrimientos, el buen salvaje que sólo cuenta lo que vive y espera que estos genios piensen su dolor. (Hay duplas que dan risa, pero como es parte del folklore y no de los textos, tendremos que reírlos solos por un tiempo.)

Literal (1975) lleva inscripto en sus páginas que "la épica de la coyuntura es una metafísica del oportunismo" y bastará evocar una discusión para que esto se comprenda. Invitados a formar parte de un gremio de escritores, perplejos por las vindicaciones esgrimidas, desistimos y días después leemos en *La Opinión* (14-12-

1973): “Hay escritores, como los que sacan la revista *Literal*, que ven la literatura como un goce y no se reconocen como trabajadores. Yo pienso que el escritor es un trabajador desde el momento que cumple una función y que lo que produce se transforma en mercancía. La SADE pertenece al país colonial; nosotros al industrial. En un determinado momento, la cultura del instinto fue sofocada por la cultura de la costumbre y todos empezaron a mirar a Europa.” Las declaraciones fueron hechas por quien debía preparar la ensalada para sumarla a la fiesta de la cultura nacional. El mismo diario publicó nuestra interpelación de entonces, pero nadie podía escuchar otra cosa que un intento de evadirse de “la realidad actual”, como si tomar posición en la misma fuese estar en otro lado. Esta mezcla entre la mercancía libro y el problema de la escritura podría asemejarse al intento de confrontar los problemas de la astronomía con los sueldos de los ingenieros y después multiplicar cifras para medir la distancia entre los planetas.

De una forma más verosímil, pero igualmente equivocada, razona Avellaneda —en el artículo citado— cuando escribe: “Ante todo, el (mal denominado) *boom* de la literatura argentina, o, más correctamente, el proceso de desenvolvimiento de una industria editorial al compás del proceso de modernización y actualización de la sociedad argentina en su conjunto.” Primero: el *boom* fue latinoamericano y no argentino. Segundo: fue el *boom* el que llevó, en un primer momento, a inversiones editoriales y no las inversiones editoriales las que provocaron el *boom* (¿por qué esa misma “industria editorial” no sostiene *siempre* su desenvolvimiento?). ¿De dónde surgió el *boom* latinoamericano? Del prestigio que la política continental adquiría a los ojos de los progresistas europeos (el viaje de Sartre a Cuba, la aparición de Debray, la política cultural de Casa de las Américas). Es por eso que el *boom* acompaña este proceso y desaparece cuando el mismo es “cuestionado” por los europeos que lo habían apoyado. Carlos Fuentes, Vargas Llosa, Cortázar y otros, gustaban de enfáticas declaraciones ideológicas. Es por eso que en el *boom* no fi-

guraban escritores ajenos a la política (Filisberto Hernández, Mujica Lainez, etcétera) aunque el movimiento englobe a otros que pasan *por iguales* gracias a la retórica de los medios que de cualquier cosa hacían “una denuncia, una desmitificación, un duro ataque al sistema”, etcétera.

En *Nanina* se encontró una “crítica a la burguesía de provincia, aunque demasiado autobiográfica”, en los libros de Puig “una crítica a la alienación por el cine”, en *El Frasquito* (y Avellaneda, sin pensar, escucha el eco) “la denuncia de la represión” y no faltó quien encontró en Bioy Casares una crítica sutil de su propia clase social. Por último, las alegorías neotomistas de Marechal se convirtieron en la metáfora transparente (cuando se quiere, se entiende) de la lucha de un pueblo.

Dicho de otra manera y para no abundar en penalidades que son las de cualquiera, el desarrollo de la industria editorial fue el *efecto* y no la *causa* del boom de la literatura (cuando éste desapareció otras editoriales —con otras ideologías— se expandieron. En la actualidad Emeccé sigue editando el boom de una cultura de segunda línea con éxito mundial y que en nuestro país vende más que muchos de los autores latinoamericanos de entonces). Si hay que hacer historia con la literatura, hay que hacer la de sus *protocolos de lectura*: lo que los diarios y revistas escribieron sobre García Márquez dice mucho más de su consumo que el “contenido” mismo del libro, si uno es capaz de comprender que los comentarios de libros entran en relaciones de inclusión, exclusión y todas las figuras de conjunto que se imaginen, con los demás discursos sociales que se encuentran en danza.

Literal 2/3 (1975) afirma: “Que el realismo y el populismo converjan en la actualidad para formar juntos el bricolage testimonial, es sólo el efecto de una desorientación que ya conoce su horizonte, es decir, sus límites y sus fracasos. Seguir hablando del papel de los intelectuales (metiendo en la misma bolsa a ingenieros, arquitectos, sonetistas y cantantes de ópera) muestra cuáles son los límites en que se mueve una sociología de circo: el viejo trapecio griego de lo ‘bello’ y de lo ‘útil’

la sigue emocionando, allí hace el salto sin red de sus conocimientos teóricos. Palabrería insistente que (de los diarios a los libros, pasando por las revistas) sólo muestra un deseo de poder que en el límite se contenta con ocupar la escena, montando un teatro de ilusiones que usufructúa su parloteo, aludiendo y eludiendo ese más allá que es el teatro de la acción. La flexión literal se excluye de este imaginario colectivo." Haberlo dicho entonces nos autoriza a repetirlo ahora. El rechazo que *Literal* sufrió muestra que fue entendida y que todo mensaje llega a destino, aunque sea bajo la forma del odio que instaura la negación.

La paradoja del sufrimiento es que puede estimular la reflexión o abolir en el sujeto cualquier deseo de comprender algo. Cuando los espejos estallan en la cara, cuando el pacto de la palabra no parece suficiente para sostener ese lazo social del discurso abierto al deseo que se llama literatura, la tentación del silencio parece anticipar la muerte que intenta soslayar. *Literal 1* (1973) afirma que "la literatura enseña a morir porque es una actividad contra la muerte": escribir es darle al otro la última palabra y reconocer que la palabra le da al sujeto sus primeras certezas y sus múltiples incertidumbres. Quienes pueden escuchar aquí un fetichismo del lenguaje, quizá nunca comprendan que hay una vertiente fetichista en la escritura porque allí se anticipa la muerte y porque se llama vida al tiempo lógico de las palabras.

Palabra enuncia aquí el orden simbólico de los seres parlantes, continuidad de la historia en la discontinuidad de los cuerpos, acechanza del deseo en el hallazgo poético, sufrimiento del goce en el enigma insistente de esta necesidad que nunca terminará de escribirse.

El lenguaje *tampoco* es todo porque sólo hay *apenas* de lo que sea, pero lo que pueda saberse del sujeto será síntoma de la verdad que reside para el hombre en las palabras. Si algún distraído se precipitara sobre "la concordancia entre el enunciado y la cosa" para definir la verdad (volviéndola *múltiple-referencial* para estar a la altura de los tiempos) le proponemos que se pregunte si la *concordancia* supuesta no escamotea al pensar en los

términos (enunciado/cosa) que de *adecuar* se trata. Con perdón de la realidad, diremos que la verdad habla de las *faltas* del ser y que habla hasta por la mentira.

Frend no enseña —como creen los entendidos— a explicar la literatura, sino a reconocer en la misma una verdad del deseo abierta al Otro para promover el goce de algunos: los que advienen, porque quieren, a la capilla del exceso (aunque esto no sea *justo* lo que llaman útil).

DEL LENGUAJE Y EL GOCE

*There needs no ghost, my Lord, come
from the grave to tell us this.
De lo que perdura a pérdida pura a lo
que no apuesta más que del padre a
lo peor.*

J. LACAN, *Televisión*

1. La idea de una patología del lenguaje, probada en algunos dominios, acarrea si se la generaliza presupuestos más o menos masivos sobre el lenguaje y lo patológico; pero además arruina la novedad del descubrimiento freudiano. Por lo demás, el modelo de una doble entrada, la búsqueda de correlaciones entre esquemas patológicos y lenguaje, no es en efecto muy freudiana.

No podría entonces llamar la atención la escasez de estudios del tipo de la literatura lacaniana (me refiero no solamente a los escritos y seminarios del propio Lacan, sino aun a sus discípulos). Pero ocurre que el psicoanálisis, que no tiene otro lugar de acción que el lenguaje y la palabra del paciente, repudia seguramente que las búsquedas comparativas determinen su fundamento. La histeria, por ejemplo, no aparece en la perspectiva lacaniana como estructura patológica, cuya peculiaridad podría fijarse comparativamente mediante una búsqueda de las peculiaridades de sus manifestaciones en el habla del histérico. Constituye más bien un "discurso" (y sólo *después* es cuadro); a saber, que se ordena menos como cuadro en la secuencia de los otros cuadros (neurosis obsesiva, fobias), y ello en la medida que el conjunto se aislaría, haciéndose susceptible de confrontación, mediante la fijación de alguna variable, con observables lingüísticos, sino más bien

que se ordena, según una lógica que habrá que determinar, de acuerdo a un esquema de traslado de términos (significante, saber, sujeto, objeto "a") en cuatro lugares (agente, verdad, otro y producción).¹ Por consiguiente, en la medida que el histórico pone en juego estructuras del lenguaje, al tiempo que "fija", por decirlo así, el lugar del goce, pertenece a una clase que incluye el campo de las operaciones propias del psicoanálisis y su teoría.

2. Excede en mucho la cautela de la que no quisiéramos desviarnos en la presente comunicación (pretendemos informar sobre las posiciones lacanianas antes que discutir las), todo planteo de la cuestión, seguramente vasta, de la relación del psicoanálisis con la lingüística. Al revés, y no sin razones, Lacan no deja de señalar las líneas de una relación de exclusión (originada sin duda en la lingüística) por donde el psicoanálisis constituye su dominio más allá del Saber del lingüista y sus objetos. Evoquemos algunas fórmulas lacanianas cuyo interés reside menos en su contenido (que Lacan deberá siempre probar, y que remiten al conjunto de la teoría), que en lo que dicen en el tiempo: si el inconsciente está estructurado como un lenguaje, es porque el lenguaje es la condición del inconsciente; pero en la entrevista para la Radiofonía francesa del 7 de junio de 1970 Lacan agrega: *"El inconsciente puede ser como yo decía la condición de la lingüística. Esta no tiene sin embargo el menor influjo sobre él."*²

Se concederá fácilmente que el lugar de tal influjo sólo podría ser el de la "psicoterapia" como práctica, y que la lingüística en tanto ciencia, se dirá, no se ocupa de todo. La posición lacanianas sin embargo invierte de alguna manera la fórmula, lo cual bien entendida convierte en paradoja a la posición. Lo que Lacan viene a

¹ Es la teoría lacanianas de los cuatro discursos, tema de un seminario inédito. Cf. "Radiophonie", en *Scilicet*. París, Seuil, 1970, N° 2/3, páginas 84-99.

² *Ibid.*, p. 62.

decirnos —si no interpreto mal— es que tanto a nivel de la constitución de sus modelos, como muchas veces —lo que sería menos grave— a nivel de las declaraciones y reflexiones del lingüista, las categorías de *todo* y de *sentido* se hallan en la base de la constitución de sus modelos. Sorprende en efecto descubrir que un lingüista pueda apasionarse cuando se trata de la inherencia de las palabras a sus significados, por más que se hagan salvedad sobre las transformaciones, siempre unívocas, introducida por los cambios de contexto. *“Imaginer un stade du langage, aussi “originel” qu’on le voudra, mais néanmoins réel et “historique”, où un certain objet serait dénommé comme étant lui-même et en même temps n’importe quel autre, et où la relation exprimée serait la relation de contradiction permanente, la relation no relationnante, où tout serait soi et autre que soi, donc ni soi ni autre, c’est imaginer une pure chimère.”*³ A lo que Lacan debió contestar, sin mayores salvedades: *“Pero si el lingüista no puede hacer mejorar lo que asoma en el veredicto que la comodidad del significante exige que los significantes no sean antitéticos, esto supone que tener que hablar árabe, donde tales significantes abundan, se anuncia como impedir la crecida de un hormiguero.”*⁴

3. Pero un lingüista no es la lingüística. Sin embargo no carecen de interés algunas reflexiones de lingüistas —que podrían calificarse de “intervenciones”, a saber, de intromisiones en campos que ellos categorizan seguramente como “reales”, mecanismos lingüísticos o sentido unívoco—. Sin comprometernos en una polémica que no consideramos legítima, sin extraer conclusiones con respecto a la lingüística en su conjunto, podríamos

³ Benveniste, E. “Remarque sur la fonction du langage dans la découverte freudienne, en *Problèmes de linguistique générale*. Callimard (NRF), París, 1966, p. 83.

⁴ Lacan, J., *Ibid.*, p. 62. Utilizamos nuestra propia traducción de la versión española que hemos preparado para la Editorial Anagrama de Barcelona (en prensa).

utilizar un grupo de trabajos recientemente aparecido en la revista inglesa *The New Left Review*,⁵ para sugerir por qué desvíos el psicoanálisis permite inducir la aparición de un objeto teórico novedoso ahí mismo donde una explicación lingüística parece recortar, sin aparentes residuos, el hecho psicoanalítico; por autonomía un fenómeno de lenguaje.

Se trata de la reconsideración por el autor de los famosos ejemplos freudianos de "Signorelli" y "aliquis", los que abren el libro de la *Psicopatología de la vida cotidiana*. Basta para nuestro propósito con el olvido del término "aliquis" por el eventual compañero de viaje de Freud, cuando necesita repetir el verso de Virgilio: *Exoriare aliquis nostris ex ossibus ultor*. "¿Cuál es la explicación de este doble⁶ error?",⁷ se pregunta el crítico, y se responde: "El más mediocre de los filólogos no tendría dificultad en ofrecer una." En efecto, en toda transmisión oral u escrita de un texto original, la "corrupción" del texto es moneda corriente, y puede afectar a la palabra en cualquiera de sus aspectos o niveles: su carácter fonético, o la letra cuando se trata de la palabra escrita, su morfología, el nivel léxico, su sintaxis o el nivel del estilo. Pero aun hay razones que en el ejemplo tienen que ver con la doble presión sintagmática de la sintaxis alemana sobre la latina y viceversa. No hay que olvidar en efecto que se trataba de un joven austríaco de habla alemana: la frase de la *Eneida* era ya de por sí anómala en latín, al tiempo que se trataba de una construcción casi intraducible literalmente al alemán. Este tendería a decidir cierta ambigüedad inherente a la anomalía latina, y por lo mismo algo debería —para un alemán, y únicamente por la relación lengua a lengua— ser suprimido. Factor no menos impor-

⁵ Lacan I., pág. 62. Utilizamos nuestra propia traducción de la versión española.

⁶ Timpanaro, S., "The Freudian Slip", en *New Left Review*,

⁷ El autor considera que los dos errores cometidos por el sujeto del ejemplo de Freud se hallan a un mismo nivel: *Exoriare ex nostris ossibus ultor*.

⁸ *Ibid.*, p. 44.

tante, además, es el nivel cultural de la persona que recuerda la cita; *last but not least*, la probabilidad de la “corrupción” lingüística en la utilización de la cita depende aún de la manera en que se ha aprendido la lengua, puesto que su enseñanza varía: algunas escuelas de latín insisten en el acento rítmico, otras en el acento individual sobre las unidades gramaticales. Si el joven austríaco hubiera asistido a una escuela en Italia, el olvido habría sido menos probable.

Ni por un momento el autor abandona la creencia de que para ser serio hay que actuar en términos de la explicación más económica.⁸ Pero compara además su propio método con el de Freud. Comprueba entonces que las asociaciones freudianas que llevan desde *aliquis* a la noticia esperada, asociaciones lingüísticamente hablando de todo tipo,⁹ y teniendo en cuenta que atraviesan dos lenguas, podrían obtenerse llegando o partiendo de cualquier otro punto de la sentencia. Por último el autor recuerda la cita de Freud, un agregado de 1924 a una nota al pie, donde Freud comenta la interpretación de P. Wilson sobre “exorcismo”, la palabra que el joven asocia con *exoriare*. He aquí el comentario de Freud: “Exorcismo sería el mejor sustituto simbólico de los pensamientos reprimidos sobre liberarse del niño no querido mediante el aborto.” Sorprende al crítico que Freud no se preocupe de la profusión de explicaciones, no vea en ellas una indicación de la debilidad de su método sino la confirmación de su validez.

⁸ *Ibid.*, p. 52.

⁹ Timpanaro observa (*Ibid.*, p. 15), escandalizado: “*There are phonic similarities between words having quite different meanings or even belonging to different languages (e. g. between aliquis and Reliquien). There are affinities between meanings of phonically dissimilar words (and here again it is irrelevant whether they belong to the same language or not —e. g. the affinity between Liquidation and Flüssigkeit-Fluid). There are also all sorts of factual and conceptual connections (Simon, Augustine and Janarius were all saints; St. Januaris —San Genaro— is connected with Naples, and the miracle of San Genaro concerns the liquefying of blood, etc.)*”

Se le contestó¹⁰ que había argumentos explicativos que tal vez sólo aparentemente se excluían a sí mismos, los suyos propios, y que a pesar de la erudición exhibida había ignorado el concepto freudiano de sobredeterminación, etc. Que no se trataba, además, de saber si las parapraxias verbales pueden ser explicadas alternativa o simultáneamente por mecanismos lingüísticos y psicológicos, sino de la “*relación de refuerzo o explotación recíproca que se sostiene entre ambas.*”¹¹ Y, lo que es lo mismo, que tampoco se trata de saber si el olvido de una palabra “*puede ser explicada por causas distintas a la represión, lo que indudablemente se puede, sino sobre las relaciones exactas que unen a dichas causas con el factor mismo de la represión.*”¹² Habría que agregar que si Freud acepta la multiplicidad de explicaciones, es porque le interesa menos explicar —hablando con propiedad, obturar con Saber el lugar dejado vacante por el olvido, cuyo fracaso pero cuyo intento de llenar es llevado a cabo por el recuerdo sustitutivo— sino más bien mostrar una falta, una falla en la palabra y su conexión con el deseo inconsciente. Llama la atención, por último, hasta qué punto este detractor de Freud puede permanecer sordo al significado mismo de la frase con la que Freud da por aceptada la interpretación de P. Wilson: relación de simbolización entre una palabra que significa “hacer desaparecer” y el deseo de hacer desaparecer lo que no es sino el objeto del deseo (como lo prueba la necesidad sentida por el joven austriaco de citar *esa* sentencia de la *Eneida*). Por lo demás, el contenido mismo del significado no deja de ser, en la ocasión, un tanto pesado.¹³ Mientras que

¹⁰ Rose, Jacqueline; Mitchell, Juliet; Rey Lucien; Beckett, Alan; Howe, John; Runnery, David; *Debate on Timpanaro and Freud*, en *New left Review*, Londres, 1975, Nº 94, pp. 74-84.

¹¹ Rose, J., *ibid.*, p. 76.

¹² *Ibid.*, p. 75.

¹³ Quiero decir, simplemente, no sólo el tema del aborto, sino aún, lo que es lo mismo, el nacimiento y la muerte, la paternidad y el deseo.

el detractor entiende que la "corrupción" del texto debe ser explicada en la perspectiva de un texto que dice lo que dice, Freud en cambio muestra que las fallas del sujeto son inseparables, vía asociación, de una interrogación sobre el deseo y sus objetos que de otro modo no podría dejarse oír.

4. ¿Será que para el lingüista la interrupción de la cadena sintagmática no tiene otra significación que la interrupción de la significación cuya propiedad pertenece a la unidad del sentido de la frase? ¿Pero se ha oído de algún lingüista sugerir de la metonimia que si "yo me bebo un vaso" justamente el vaso es lo que queda después que me lo he bebido todo?¹⁴

Volvamos por un instante a Benveniste. Después de criticar con razón la idea de que hay lenguas primitivas, o un estado primitivo de la lengua, y por lo mismo la legitimidad de los trabajos de Abel en los que se apoyaba la comparación de Freud sobre las voces antitéticas, el lingüista enseña con algunos ejemplos las referencias antitéticas. Así por ejemplo el sentido propio de *with* —en el término inglés *without*— es "contra", la idea de pulsión o esfuerzo en una dirección cualquiera, y no "con-sin" como Abel y algunos lingüistas han creído. Para Benveniste no hay analogía posible entre el funcionamiento de una lengua y el inconsciente freudiano. Pero es interesante que para intentar probarlo deba remitirse al "sentido propio" de las palabras en la lengua. Pero si el psicoanalista en la interpretación, y de creer a Freud, los procesos inconscientes, se comportan a la manera de un filósofo apresurado, ¿cuál podrá ser la "función del lenguaje" en la "decouverte freudienne"? Para Benveniste el psicoanálisis debe recortar su dominio no a nivel de la lengua, sino de lo que llama "discurso", es decir, a nivel del estilo y la retórica. ¿Quién podría dudar que "ciertas formas de la poesía tienen un parentesco con el sueño y sugerir el

¹⁴ Sin firma. "Condensation et déplacement", en *Scilicet*, París, Seuil, 1970, Nº 2/3, p. 217.

mismo modo de estructuración, introducir en las formas normales del lenguaje ese suspenso del sentido que el sueño proyecta en nuestras actividades?¹⁵ Pero siempre habrá entonces dos estados del lenguaje, aquél que deberemos llamar del “lenguaje organizado” y el otro donde se tejen las formas del estilo. Vemos fortalecida así la distinción entre “sentido propio” y “sentido figurado”, la que impide, como se lo señaló más de una vez,¹⁶ determinar las operaciones que constituyen las figuras mismas de la retórica.

Resulta interesante este acercamiento del psicoanálisis a la poesía, y no porque haya inconveniente en aceptar lo que vale, sino por su ineptitud en este contexto para sugerir lo que está en juego en la relación del psicoanálisis y el lenguaje. Para entender que “la poesía metafísica (léase *The Ecstasy*, de John Donne) evoca mucho mejor el deseo que la poesía figurativa que pretende representarla”,¹⁷ habrá que entender primero en qué sentido los objetos del deseo no se dejan abordar directamente, lo que es improbable si se parte de que las palabras están abrochadas a sus significados. ¿Cuánto vale para el lingüista el concepto psicoanalítico de “censura”? Es seguro en cambio que para el psicoanalista las palabras no pertenecen al campo de la comunicación, sino al de los desplazamientos del querer decir. La lingüística no es filosofía ni psicología del lenguaje. ¿Pero sería explicar por el “motivo” si se afirmara que el significante “terre” está reprimido en el término francés “atterré”? “*La sustitución está en el origen de la emergencia del sentido —escribe Lacan—, así como de su desarrollo normal. Ejemplo tomado de la historia de la lengua: la palabra aterrado [atterré], que significa literalmente puesto en tierra, y a la que se agregó un matiz de terror hasta el punto de significar*

¹⁵ Benveniste, E., *cit.*, p. 83.

¹⁶ Véase por ejemplo Todorov, T., “*Synécdoques*”, en *Communications*, París, 1970, N° 316, pp. 26/29.

¹⁷ Lacan, J., *Las formaciones del inconsciente*. Buenos Aires, N. V., 1970, p. 128.

para muchos acometido de terror; ahora bien, este matiz es introducido por la vía significante de la homonimia (...) La ambigüedad de la palabra aterrado nos indica algo más: el matiz de significación aquí introducido implica una cierta dominación, como si el terror estuviera domesticado, atenuado; se presenta en la penumbra, no es mirado de frente, sino asido por el atajo de la represión. De esto resulta que el significante tierra contenido en la palabra ya no está ahí (salvo en el caso de los discursos científicos, el diccionario) a nuestra disposición: está reprimido.”¹⁸ Ahora bien, supongamos que no habría inconveniente en aceptar (y tal vez nos alejaríamos demasiado del modelo saussureano) que la significación no es sino la relación del significante al significado y que la barra que aísla el proceso no está ahí sino a la vez para ser trasgredida y para expulsar del nivel de las presencias al significante que determina la significación. En tal caso lo que habría que confrontar es si la barra en cuestión así como la represión quieren decir lo mismo para el lingüista y para el psicoanalista.

5. No es seguro al menos que los dominios se superpongan. Cualquiera fuera nuestro juicio sobre el desarrollo de la lingüística contemporánea, siempre habrá que reconocer el impulso que le significó la suspensión del problema del sentido. Pero esa suspensión ha sido táctica, perteneció y pertenece, por decirlo así, al nivel de las consecuencias del método. Para convenirse basta con leer las páginas del *Curso* dedicadas a la verticalidad de la significación y la metáfora de los dos lados de la hoja de papel. El psicoanálisis parece partir de un punto de vista bastante distinto. Para Lacan la barra que aísla el significante del significado no es fuerte en el momento metodológico, sino en el momento del síntoma histérico, cuando la improbabilidad del goce “convierte” a la palabra en *soma*, la inscribe en un fragmento del cuerpo donde el goce es dolor y su determinación historia. Para el lingüista, el le-

¹⁸ *Ibid.*, p. 74.

vantamiento del paréntesis está prometido para pasado mañana, es cierto, pero el sujeto en cuestión no recibe el impacto de lo que no puede decir ya que dice lo que quiere decir. La barra en Saussure supone cierta complementariedad entre el lingüista y el querer decir del sujeto parlante. *“El inconsciente, Ello habla, lo que le hace depender del lenguaje, de lo que sólo se sabe poco: a pesar de lo que yo designo como lingüistería para reunir ahí a lo que pretende, es nuevo, intervenir en los hombres en nombre de la lingüística. Siendo la lingüística la ciencia que se ocupa de la lengua [lalangue], que escribo en una sola palabra, si he de especificar su objeto, como es de uso en toda otra ciencia. Este objeto es sin embargo eminente, de ser a él a que se reduce más legítimamente que a cualquier otro la noción aristotélica misma de sujeto.”*¹⁹

¿Lalengua? ¿Por qué tal condensación? ¿Cómo leerla? ¿Qué la condensación misma, a saber la metáfora, a saber el efecto de significación por donde se constituyen las palabras, es el efecto y el objeto más propio de la lingüística? ¿O que ese objeto es el que está en juego en la sustitución, es decir, que la lengua saussureana es metáfora, por la que el sujeto de la ciencia se significa por un lado, pero se constituye al mismo tiempo en resistencia a la concepción psicoanalítica del significante? Citemos dos párrafos de “Radiofonía” que ayudarán a entender qué es lo que Lacan está tratando de determinar: *“Sería sorprendente que no se viera que si se hace del lenguaje una función de lo colectivo, se vuelve siempre a suponer a alguien gracias a quien la realidad se reduplica con lo que él se la representu, para que nosotros sólo tengamos que reproducir ese furo: en suma, la tramoya del idealismo.”*²⁰ *“Para tomar un ejemplo menos anecdótico, notemos que lo particular de la lengua es aquello por lo cual la estructura cae bajo el efecto de cristal, que dije más arriba. Calificar a*

¹⁹ Lacan, J., *“Radiophonie”*, cit., p. 16. También utilizamos nuestra propia versión española.

²⁰ Lacan, J., *Radiophonie*, cit., p. 60.

*ese particular de arbitrario, es lapsus que Saussure ha cometido, pero por ahí mismo tanto más propicio al tropiezo, él se amparaba ahí (puesto que me dicen que es una palabra mía) del discurso universitario, cuyo encubrimiento es justamente ese significante que domina el discurso del amo, el de lo arbitrario.”*²¹

6. Pero no quisiéramos inducir la idea seguramente errónea de que el “aporte” lacaniano a las cuestiones del lenguaje se constituye como crítica a la lingüística como ciencia. Tal vez habría que decir en cambio que los conceptos lacanianos referidos al lenguaje se constituyen por “derivación” de los conceptos de la lingüística.²² De cualquier modo, el movimiento de esa constitución es como circular, hecho de torsiones y trasgresiones pero en el que persiste una idea rectora: *que la barra saussureana que aísla el significante de todo referente es la condición del inconsciente en la medida que el sujeto en cuestión es sujeto dividido de una triple Spaltung*. La idea freudiana —si se puede llamarla así— de un inconsciente constitutivo, significa para Lacan que si el sujeto aparece los objetos desaparecen, se tornan otros o se escinden; mientras que si el objeto aparece el sujeto entra en *fading*. No era fácil conectar tal estructura con los objetos, los resultados y los supuestos de la lingüística contemporánea.

No hay lingüística psicoanalítica. Pero si la hubiera ella encontraría, es obvio, su mejor ejemplo en el chiste. *“On voit que la méthaphore se place au point précis où le sens se produit dans le non-sens, c'est-à-dire à ce passage dont Freud a découvert que, franchi à rebours, il donne lieu à ce mot qui n'y a pas d'autre patronage que le signifiant de l'esprit, et où se touche que c'est sa destinée même que l'homme met au défi par la dérision du signifiant.”*²³

²¹ *Ibid.*, p. 63.

²² Jinkis, Jorge. “La derivación de un término como construcción de un concepto: El significante”, en *Imago*, Bs. As., nov. 1974, Nº 2, pp. 76/88.

²³ Lacan, J., *Ecrits*, París, Seuil, 1963, p. 503.

En tanto acto y en su posibilidad misma, el chiste pone en juego el manajo de vectores mayores que definen el dominio de la teoría:

a) que exige ser contado, con palabras, esto es que su posibilidad misma es un acto actual de discurso, una relación dialógica;

b) que quien dice el chiste está en posición de demanda en relación a su interlocutor, le pide algo; pero lo peculiar es que el objeto de la demanda es una operación sobre el sentido de las palabras;

c) que el chiste revela la materialidad del significante (si se quiere conservar el efecto no es posible ninguna interpretación conceptualizante);

d) su analogía con el sueño, el acto fallido, el síntoma;

e) que los mecanismos de condensación y desplazamiento determinan su articulación;

f) su interés “económico”, en el sentido de Freud; a saber, que una moción del cuerpo queda puesta en juego en relación al placer y la satisfacción;

g) la necesidad, más allá del interlocutor, de un tercero; mientras que para lo cómico bastan sólo dos;

h) su coalescencia con el deseo; bajo un doble aspecto: por un lado, si hay cosas, como dice Lacan, “*que no pueden escucharse, que no se escuchan habitualmente, el chiste trata de que se las escuche*”;²⁴ pero al mismo tiempo el chiste no permite que el deseo se exprese directamente: debe “refractarse”,²⁵ pasar por las exigencias de la articulación significante, como lo prueba el hecho de que no es únicamente con una historia obscena que se hace un “*dirty joke*”;

²⁴ Lacan, J., *Las formaciones del inconsciente*, p. 83.

²⁵ *Ibid.*, p. 83.

i) el hecho, finalmente, de que el chiste verde pertenece a la especie (el contenido, explicaba Freud, no determina el mecanismo, revela una satisfacción exhibicionista), permite entrever la lejanía relativa y la inherencia de los dominios que se trata de articular; a saber, el sexo y el lenguaje.

Tales vectores (direcciones que esbozan la idea de un dominio) quedan retomados y resumidos en la preferencia que Lacan otorga a ciertos ejes, verdaderos puntos cruciales de la indagación lingüística. Puntos que por momentos parecen convertirse en motivos, verdaderas excusas para sobrepasar el campo lingüístico, y que por momentos deja entrever en cambio la intención de llamar la atención sobre sus supuestos. Esos ejes son:

a) la cuestión *significante/significado*, pero referida siempre a las páginas de su emergencia primera en el *Curso*, los ejemplos, las reflexiones, los dibujos incluso de que Saussure se servía;

b) la articulación *enunciado/enunciación*; la referencia es entonces Jacobson, su trabajo sobre los “shifters” y el verbo ruso;

c) los ejes de la metáfora y la metonimia; también Jacobson, su trabajo sobre las afasias;

d) la palabra como “pacto”; la referencia aquí es el ejemplo, que una y otra vez reaparece en los textos y seminarios de Lacan, del santo y seña en las situaciones de guerra y militares;

e) la pareja *presencia/ausencia*; la referencia es la lingüística de inspiración saussuriana.

7. Triple *Spaltung*: *Falo/castración*; *necesidad/demanda*; *significante/significado*. Lo que está en juego en cada una sólo puede leerse —debe leerse— en los términos de la otra.

Si se sigue con cuidado algunos textos de Lacan se ve cómo a medida que las tres escisiones se articulan, el término “significante” se generaliza. En *La significa-*

ción del falo,²⁶ texto más bien presentativo que demostrativo es cierto, los temas sólo parecen articularse entre sí a grandes saltos. Comienza el texto recordando la ubicación fálica en el centro de la teoría psicoanalítica: todo desarrollo como cualquier avatar de la sexualidad del sujeto, así como todo lo que es analizable en psicoanálisis, remite a la castración. De inmediato Lacan recuerda las posiciones de algunos discípulos de Freud (Jones, Horne), quienes intentando revisar la cuestión del falo terminaron por retrotraer la teoría a posiciones bien ideológicas. Sigue en el texto un párrafo donde Lacan debe referirse a sí mismo y hacer entender en qué consiste su propia fidelidad a Freud. Aparece entonces el salto, al que se percibe, en efecto, como temático: se abandona el tema de la castración y se introduce el tema lacaniano por autonomasia, la relación de anticipación y de complementariedad circular de Saussure y Freud. *“Partiendo de esta apuesta —que asentamos como principio de un comentario de la obra de Freud que proseguimos desde hace siete años— es como nos hemos visto conducidos a ciertos resultados: en primer lugar a promover como necesaria para toda articulación del fenómeno analítico la noción de significante, en cuanto se opone a la de significado en el análisis lingüístico moderno. De ésta Freud no podía tener conocimiento, puesto que nació más tarde, pero pretendemos que el conocimiento de Freud toma su relieve precisamente por haber debido anticipar sus fórmulas, partiendo de un dominio donde no podía esperarse que se reconociera su reinado. Inversamente, es el descubrimiento de Freud el que da a la oposición del significante y el significado el alcance en que conviene entenderlo: a saber, que el significante tiene función activa en la determinación de los efectos en que lo significable aparece como sufriendo su impronta, convirtiéndose por medio de esa pasión en el significado”*.²⁷ Pero aún, e inmediatamente después,

²⁶ En *Ecrits*, pp. 685-697. En la traducción española: “Lectura estructuralista de Freud”, Siglo XXI, 1971, pp. 279/290.

²⁷ *Signification du phallus*, trad. esp., p. 282.

hay un nuevo corte en la continuidad (¿temática?) del texto y reaparece la cuestión del falo, al mismo tiempo que el término "significante" soportará una conversión fundamental: el Falo, que no es objeto, ni fantasía, ni mucho menos órgano, es: un significante, "*es el significante destinado a significar en su conjunto los efectos del significado, en cuanto el significante los condiciona por su presencia de significante*".²⁸

La idea es que la fundación del sexo en Freud es idéntica a la crítica del empirismo, y que es por el desvío de este suelo crítico que hay que entender la barra que aísla al significante. Reintroducido el Falo, el texto se desliza finalmente hacia un grupo de fórmulas, de orden general, pero que vuelven a ubicar al sujeto dividido en relación al Falo y al Falo como "ratio" que ordena o rige la "relación" entre los sexos, sobre la cuestión que Freud bautizara de "vida erótica de los sexos". Pero la cópula sexual se revela ahora como comedia ("*efecto de proyectar enteramente en la comedia las manifestaciones ideales o típicas del comportamiento de cada uno de los sexos, hasta el límite del acto de la copulación*"),²⁹ o lo que es lo mismo, o peor: la estructura del significante es lo que determina que "no hay relación sexual".³⁰

En el texto, el tema de pasaje entre la aparición del Falo como significante y las consideraciones sobre el destino de los sexos, es el del corte que articula la necesidad a la demanda. El objeto, apto y adecuado en el campo de la necesidad, se torna extraño en el interior de la estructura de la demanda (modelo del amor). Lo que el sujeto pide al objeto que pide al otro sujeto en la demanda de amor, es lo que el objeto no puede otorgar: ser prueba de amor. El objeto entonces o cae (se desprende de la *totalidad* de la función biológica, se torna objeto "parcial" y constituye a "la" pulsión en tanto tal),

²⁸ *Ibid.*, p. 284.

²⁹ *Ibid.*, p. 288.

³⁰ Cfs. "Le sujet et l'acte sexuel: un affaire du réel", en *Scilicet*, París, Seuil, 1975, N° 5, pp. 29-44.

o bien se torna *caduco* (fundamento del fetiche y de esos objetos a los que la gente acostumbra guardar en cajitas).

Si el orden de los momentos temáticos es distinto en otros textos donde Lacan debe también mostrar el suelo de la teoría, los temas mismos en cambio, así como la autonomía relativa de cada uno, se conservan. En definitiva los tres grandes hitos teóricos de *La signification du Phallus* son: el falo, el significante, el destino erótico de los sexos. No son otros en *Las formaciones del inconsciente*: el significante, el Falo, la nosografía (consideraciones sobre el histérico y el obsesivo).³¹ Aquí el modelo de toda formación es el chiste y el articulador teórico entre el significante y el Falo es el complejo de Edipo.

Pero el tema freudiano que a cada momento liga el conjunto teórico es la pulsión, y la tesis que no sólo abre una perspectiva nueva sobre la sexualidad del adulto en relación a la sexualidad del niño, sino aun la historia misma del psicoanálisis: que no hay relación de determinación entre la pulsión y el objeto. El sujeto dividido de la triple *Spaltung* se resume en el enigma de toda determinación sexual, en toda reasunción problemática de su propio sexo por el sujeto. Lo que resuena, torna-solea toda *Bildung* no es imagen alguna, sino el conflicto entre una pulsión de saber y un objeto (el del goce probable/improbable) que la pulsión no puede determinar directamente. Mientras que los rodeos de la pulsión puntúan, por decir así, al cuerpo a nivel de sus bordes (zonas erógenas), el saber del sujeto sobre sus objetos se invagina: el sujeto dividido se constituye en sujeto del inconsciente y en presa del significante.

El falo, enseña Lacan, es el significante de la identidad imposible: se señala a sí mismo como operación que señala la falta de objeto, y abre por lo mismo la procesión de significantes. La "libre asociación" como

³¹ No está de más recordarlo, no hay "nosografía" psicoanalítica sin teoría sobre el "destino" erótico de los sexos.

condición del proceso analítico significó atacar al proceso, a la “elaboración” del síntoma con el único medio adecuado. No hay formación posible, para Freud, sin esa relación de “exterioridad”, que une a las palabras con las palabras. El capítulo que abre la *Psicopatología* (sobre el que también se ocupaba nuestro crítico de la *New Left Review*) merecería ser releído en la perspectiva de esta idea difícil: que los efectos de la represión, el *Bildung*, el síntoma, no podría extraerse directamente de los contenidos, por más desagradables, o por más pesados (en Signorelli, piénsese: la muerte y el sexo, nada menos), sino en la trama significante, en el azar, en la “trópica” que convoca la reunión de un manojito de palabras que se parecen entre sí. Un síntoma es para Freud un hallazgo de la estructura significante, de la misma manera que podría serlo un metáfora o una metonimia. Y aún: el sujeto en cuestión, a saber, el sujeto de la *Spaltung* significante, no se enferma por no soportar lo que sabe, sino por una evasión estructural del hecho de que si el Saber es determinación del objeto, entonces él no es más que el sujeto dividido de ese Saber: el referente aquí no es el contenido, sino la barra que prohíbe el acceso. Lacan llama “estructura del significante” a la inherencia de esa barra a la significación.

Si en la palabra hay referencia, el referente no podría entonces ser un objeto, sino otra palabra, a saber, el lugar de un nuevo significante aislado por la barra. La procesión de tales demonios, nos quiere decir Lacan, tiene que ver con la castración. Para ser rigurosos: la muerte no es la muerte. Cualquier psicoanalista lo sabe: instinto silencioso no se significa a sí mismo sino a través de la castración. En cuanto al sexo, en fin —lo dije el mes pasado en la cátedra del profesor Obiols— ¿no hay una hipocresía moderna que consiste en dar por entendido de qué se trata? Ahora bien: o Freud decía en difícil lo que todo el mundo sabe en fácil, o bien es en

³² “Eine äusserliche Assoziation”, en el análisis de Signorelli en la *Psicopatología*, *Gesammelte Werke*, Fischer, IV (1941), p. 11.

efecto una relación al Saber y a la palabra la que se anuda en la relación del sujeto con los objetos del goce. Y la especie no reasegura de nada; como decía Freud, ¡da tan poco al individuo a quien utiliza en la prosecución de sus fines!

Si es que se puede hablar de un aporte lacaniano (o freudiano) a las cuestiones del lenguaje, es porque semejante estructura no podría dejar de tener consecuencias a nivel de las palabras proferidas y escuchadas. Lo que la teoría psicoanalítica viene a decir de las palabras es que a nivel aun de una unidad semántica tan segura como la frase, no es seguro que haya unidad de significación. El inconsciente, dice Lacan, es un *no* dicho por el otro. Pero entonces hay en todo decir una palabra que no puede ser dicha: no debiéramos hablar entonces de sentido sino de *significancia*: nivel de emergencia donde sobre el borde del sin-sentido o del no-sentido esa palabra se deje escuchar. Se entiende por qué siempre será entonces necesario introducirse en la investigación de las “formaciones del inconsciente” a través del *Witz*. Pero aún es necesario que una oreja esté ahí para escuchar: tal el dominio de inherencia recíproca del psicoanálisis al lenguaje, de la significación y su interpretación.

8. Entrevisto el campo, será posible aceptar la necesidad de “derivar” los conceptos y de qué manera se articula tal operación. En primer lugar, el *Ego* freudiano tendrá que ver con el momento en que el sujeto dice “yo” en su discurso, el “pronombre personal” como índice de la presencia del sujeto que habla. Los “shifters” jacobsonianos servirán entonces para marcar el descentramiento del sujeto respecto a lo que dice, para fijar la articulación que une a la presencia del sujeto en el enunciado con la inherencia del mismo sujeto a la enunciación.

El articulador lingüístico sirve para designar a un sujeto que se designa a sí mismo sin lograr en cambio significarse. ¿Pero tiene alcance el concepto lingüístico para dar cuenta del *fading* del sujeto a la hora de decir? Para el lingüista el sujeto que dice “yo” en su discurso

puede “embriagar” (interesante, Lacan no traduce el término inglés), “conmutar”, “conectar” su posición —vía asunción, vía recurso testimonial— con la verdad de lo que enuncia; para el psicoanalista, es a causa de que el sujeto puede decir “yo”, que puede él desaparecer de lo que dice, a saber, suspender indefinidamente la cuestión de la verdad del enunciado. Las construcciones del francés con el “ne” (mal llamado expletivo, dice Lacan, puesto que no se trata sino de un *shifter*) sugieren mejor el *fading*. El peligro consistirá siempre en volver a encontrar por detrás de la enunciación, al pensamiento, y la posición de existencia o de experiencia, del ego cartesiano. Es útil en cambio mantener la idea de una enunciación que se escinde entre la resistencia al yo a abandonar los objetos de su saber, o la relación al objeto en términos de Saber, y el sujeto dividido de la triple *Spaltung*. Se recuerda el ejemplo freudiano del padre muerto que no lo sabía.³³ Quien *no sabía* era el sujeto del sueño: que su padre estaba muerto *según su deseo* (el del sujeto). El deseo de la muerte del padre y la exhibición de un saber que es ignorancia del deseo, ¿no remite en primer lugar a la identificación del sujeto con el padre muerto? ¿No es entonces la propia muerte del sujeto la que está en juego en el voto de la muerte del padre? Pero lo que el sujeto no podrá saber aún es que no se trata de asumir o no esa muerte, o que asumirla puede no significar más que la manifestación de la identificación como defensa. El secreto no reside tampoco en el contenido de la ignorancia: quiero decir, no se trata de algo que deba ser dicho al sujeto. Se trata de una razón de estructura: a saber, la castración como relación de la muerte del padre con la erección del sujeto del deseo. El ejemplo es excelente no solamente porque deja ver el desdoblamiento del enunciado en enunciación, sino a ésta además atravesada por una determinada rajadura que escinde al saber del deseo. ¿Qué me sig-

³³ En *Introducción al narcisismo*.

nifica la muerte de mi padre? En términos lacanianos: cierto funcionamiento de la función de la falta.³⁴

OSCAR MASOTTA.

³⁴ No es fácil entender la derivación lacanianiana de la pareja de figuras de la retórica clásica. La referencia a la metáfora y la metonimia encuentra en Jakobson un punto de partida apto en la medida en que el modelo de los dos ejes, sobre el fondo de los seis factores y las seis funciones, no sólo permite incluir la lingüística en la poética, sino además por el aspecto crucial del dominio en cuestión. Pero no se entiende a Lacan a partir de la lectura de Jakobson. Para Jakobson la metáfora tiene que ver con las operaciones de sustitución que remiten al código, mientras la metonimia es la figura del sintagma y de las contigüidades sintácticas. Para Lacan en cambio la metáfora es la operación de trasgresión de la barra de la significación, mientras que la metonimia reasegura esta función fundamental del lenguaje: el empobrecimiento del sentido. Es metonimia del deseo y opera un cierto vaciamiento del objeto —sobre el modelo del desplazamiento freudiano— a la vez que un traslado del valor. Si el objeto del deseo es siempre deseo de otra cosa (Freud: el objeto hallado no coincide con el buscado; el deseo depende de su insatisfacción) la cadena significante es la serie en posta de los objetos perdidos del deseo. La metonimia resguarda la función de la pérdida, es *working through*, si se quiere, de lo que “perdura a pérdida pura”. “Operando la metonimia con un metabilismo del goce cuya potencia está reglada por el corte del sujeto, cotiza como valor lo que se transfiere” (Radiophonie). Observemos el párrafo siguiente del mismo texto: “*Las treinta velas con que se anuncia una flota en el ejemplo vuelto célebre por ser lugar de la retórica, por más que velen treinta veces el cuerpo de promesa que porten retórica o flota, nada hará que un gramático o un lingüista hagan de ello el velo de Maya*”. En *La Instancia de la letra* había Lacan utilizado el ejemplo de las treinta velas. Hablar de la relación de sustitución de la parte por el todo no permite explicar la importancia de la flota que el ejemplo ilustra. Algo hay de menos en el significante “barco” para que deba empujar a otro a ocupar su lugar en la cadena.

SOBRE EL BARROCO

*"Allí donde ello habla, ello goza.
y ello no sabe nada".*

1

Pienso en usted. No quiere decir que os piense. Tal vez alguno recuerde que yo hablé de una lengua donde se dijera : —"Yo amo a usted", con lo que daría mejor cuenta del carácter indirecto de ese ataque que se llama amor.

Pienso en usted, es objetar todo lo que podría llamarse "ciencias humanas", en una cierta concepción de la Ciencia; no aquélla que se practica desde hace sólo unos siglos, sino aquélla que de cierto modo se define con Aristóteles. El resultado es la necesidad de preguntarse, apoyados en el principio de lo que el discurso analítico nos ha dado: ¿por qué vía puede pasar esta nueva ciencia que es la nuestra? Eso implica que yo formule primero de dónde partimos. De donde partimos, partimos de aquello que nos da el discurso analítico, a saber: el inconsciente. Por eso daré primero algunas fórmulas condensadas concerniendo lo que al inconsciente se refiere en la ciencia tradicional. Lo que nos hace plantearnos la pregunta: ¿Cómo una Ciencia es aún posible, después de lo que podemos decir del inconsciente? Les anuncio que por sorprendente que ello parezca, esa pregunta me llevará hoy a hablaros del Cristianismo.

Comienzo por mis fórmulas difíciles, o que yo supongo ser tales. El inconsciente no es que el ser piense como lo implica; sin embargo, lo que se dice en la

ciencia tradicional: “el inconsciente es que el ser hablando, goza”, y agrego: “no quiera saber nada más”. Agrego que ello quiere decir: “no saber nada de nada”.

Para jugar inmediatamente una carta, que hubiese podido hacerles esperar un poco, “no hay deseo de saber”, ese famoso “Wissentrieb” que Freud puntualiza en algún lado. Allí Freud se contradice. Todo indica: ese es el sentido del inconsciente; no sólo que el hombre sabe todo lo que hay que saber sino que este saber está perfectamente limitado a ese goce insuficiente que hace que él hable.

Se puede ver claramente que eso plantea una pregunta sobre el estado de la ciencia efectiva que poseemos con el nombre de una física. ¿En qué concierne lo real, esa nueva ciencia? El error de la ciencia que yo califico de tradicional, por ser aquella que procede del pensamiento de Aristóteles, su error es implicar que lo pensado está hecho a la imagen del pensamiento, es decir que el ser piensa.

Para tomar un ejemplo que sea cercano, yo diré que aquello que hace vivible lo que llamamos relaciones humanas no es precisamente pensarlas.

En suma, sobre ello se ha fundado lo que se llama cómicamente *Behaviourism*, la conducta, podría ser observada de modo tal que fuera explicada por su fin. Así se intentó fundar las ciencias humanas incluyendo todo comportamiento sin presuponer la intención de sujeto alguno. A partir de una finalidad concebida como el objeto de este comportamiento, objeto con regulación propia, nada más fácil que imaginar su localización en el sistema nervioso.

Lo fastidioso, es que el *Behaviourism* no logra otra cosa que inyectar todo lo que se ha elaborado filosóficamente, aristotélicamente, sobre el alma. Nada ha cambiado. En ello reside el hecho de que el *behaviourism* no se haya distinguido, que yo sepa, por ningún trastocamiento de la ética, es decir, de los hábitos mentales, del hábito *fundamental*. El hombre, siendo sólo un objeto sirve a un fin. El se funda —podemos pensar cualquier cosa, es siempre la misma— en su causa final, que

en esta ocasión es vivir o más exactamente sobrevivir, es decir, diferir la muerte y dominar al rival.

No hay duda que es incalculable la cantidad de pensamientos implícitos en tal concepción del mundo, *Weltanschauung* como se dice. Siempre se trata de la equivalencia entre el pensamiento y lo pensado. Lo más cierto del modo de pensar de la ciencia tradicional es lo que se llama su clasisismo, o sea el reino aristotélico de la clase, es decir del género y de la especie; dicho de otro modo, del individuo considerado como especificado.

Es la estética que resulta y la ética que se ordena en torno. Calificaré a esta ética de un modo simple, demasiado simple, que puede llegar a enfurecerlos, pero se equivocarían si miraran someramente: "el pensamiento está del lado de la ley (*manche*), y lo pensado está del otro lado"; lo que leemos por el hecho de que la ley (*manche*) sea la palabra; sólo ella explica y da razón.

En eso, el *behaviourism* no sale de lo clásico. Dice, ser ley (*dit-manche*); el domingo (*dimanche*); de la vida, como dice Queneau, revelando al mismo tiempo el (*no-ley*), embrutecimiento del ser.

Eso no es evidente en una primera aproximación. Pero lo que hago notar es que esta *no-ley* (*dimanche*) ha sido leída y aprobada por alguien que sabía algo de la historia del pensamiento, específicamente Kojève, que reconocía nada menos que el saber absoluto tal como Hegel nos lo ha prometido.

2

Como alguien lo ha percibido recientemente, yo me coloco; ¿quién me coloca?, ¿es él o soy yo?, sutileza de la lengua (*lalangue*): yo me coloco más bien del lado del barroco.

Es una denominación tomada de la historia del arte. La historia del arte tanto como la historia y como el arte, son cuestión, no de ley del mango (*dumanche*), sino de manga (*la manche*); es decir, de un acto de prestidigitación; antes de seguir, debo decir qué en-

tiendo por eso; el sujeto yo es tan poco activo en este “yo entiendo” (“j’entends” yo oigo, yo entiendo) como en “yo me coloco” (je me range).

Y es lo que me hará sumergirme en la historia del cristianismo. ¿No esperaban eso; verdad?

Para comenzar, el barroco es la historia, la pequeña historia de Cristo. Quiero decir, aquello que cuenta la historia de un hombre. No se sorprendan, es él mismo quien se ha designado como el Hijo del Hombre. Es lo que cuentan cuatro textos llamados evangélicos, que son buenos anunciadores para su tipo de novedad más que proveedores de una buena nueva (évangile: del griego *bonne nouvelle*: buena nueva). Eso podemos comprenderlo de ese modo, cosa que me parece más apropiada. Estos escriben de tal modo que no hay un solo hecho que no pueda ser debatido. Dios sabe que se han cargado las tintas. Sin embargo, estos textos van al corazón de la verdad; la verdad como tal, hasta el hecho que yo enuncio que no es posible decirla más que a medias.

Es sólo una indicación. Este resultado sorprendente implicaría que tome los textos y os dé lecciones sobre los Evangelios. Pueden ver a dónde nos llevaría eso.

Es sólo para mostrarles que el mejor modo de ceñir los Evangelios es a través de las categorías que intenté extraer de la práctica analítica, específicamente lo simbólico, lo imaginario y lo real.

Para referirnos sólo a la primera, yo enuncié que la verdad es la medida del decir (dit-mension), (dit: dicho, decir), (dimensión: media).

Con respecto a la enunciación de la verdad, no se puede pedir nada mejor que los Evangelios. No se puede decir nada mejor de la verdad. Por esa razón son evangelios. No es posible hacer jugar mejor la dimensión de la verdad, es decir mejor reenviar la realidad al fantasma.

Después de todo, lo que siguió, demostró suficientemente —dejo los textos para sólo considerar el efecto— que esa medida del decir (dit-mension) se sostiene. Ha inundado lo que llamamos el mundo, restituyéndolo

a su verdad de inmundicia (in mundo, en el mundo). Ha reemplazado lo que el Romano, constructor como ninguno, había fundado en torno a un equilibrio milagroso, universal, agregando a eso, los baños de goce, simbolizados claramente por las famosas termas de las que sólo quedan partes derrumbadas. No podemos hacernos una idea, hasta qué punto en cuanto a gozar se refiere, el romano superaba a todos los demás. El cristianismo arrojó todo eso a la abyección considerada como mundo. El cristianismo, subsiste entonces, por una afinidad íntima, con el problema de lo verdadero.

Que sea la verdadera religión, como lo pretende, no es una pretensión excesiva, y es lo peor que puede decirse al examinar lo verdadero de cerca.

Cuando se entra al registro de lo verdadero no se sale más. Es necesario haber entrado en el discurso analítico para desvalorizar a la verdad como lo merece. Lo que el discurso analítico desaloja coloca a la verdad en su lugar, sin perturbarla por ello. Ella es reducida sin dejar de ser indispensable. De allí su consolidación, contra lo que nada prevalecerá, excepto lo que aún subsiste de sabidurías, sin haberse aún afrontado con ella, el taoísmo por ejemplo, u otras doctrinas de salvación, para quienes la cuestión no es de verdad sino de vía, como el nombre "tao" lo indica, y lograr prolongar alguna cosa que se parezca a esa vía.

Es verdad que la Historia (historiole) de Cristo se presenta como la empresa de salvar a Dios y no como aquella de salvar a los hombres. Es necesario recordar que el que tomó a su cargo esa tarea, particularmente Cristo, le puso precio: es lo menos que se puede decir.

Es bastante sorprendente que el resultado sea considerado satisfactorio. Que Dios sea tres, indisolublemente es de naturaleza, a hacernos préjuzgar que el contar "uno-dos-tres" le preexiste. Hay dos posibilidades —o bien sólo se da cuenta a "posteriori" de la revelación Crística y es su ser el que se ve afectado— o si el tres le es anterior la que se ve afectada es su unidad. Por esa razón es concebible que la salvación de Dios sea

precaria, y esté librada, en suma, a la buena voluntad de los cristianos.

Lo divertido es sin duda —ya se los dije pero no escucharon— que sólo los clérigos puedan sostener el ateísmo. Cosa que es mucho más difícil en los laicos cuya inocencia en la materia es completa. Recueden a ese pobre Voltaire. Era un tipo suspicaz, ágil, astuto, extraordinariamente versátil, pero digno de entrar enfrente, en el lugar donde se vacían los restos, en el Panteón.

Felizmente Freud nos ha dado una interpretación necesaria —que no cesa de escribirse como yo defino lo necesario— del asesinato del hijo, como fundador de la religión de la gracia. No lo ha dicho exactamente así, pero ha mostrado claramente que este asesinato era un modo de denegación, que constituye una forma posible de la confesión de la verdad.

Freud salva nuevamente al Padre. En lo que imita a Jesucristo. Modestamente sin duda. No pone allí todo lo necesario. Pero contribuye con una pequeña parte, tal como es, a saber un buen juicio, no totalmente informado sobre el asunto.

Eso está excesivamente expandido. Es necesario reagruparlos para que se encolericen. ¿Cuánto tiempo durará eso?

Hay algo que quisiera manifestar en lo que concierne a la esencia del cristianismo. Se van a babear con eso. Debo retomar lo ya anunciado.

3

El alma —es necesario leer a Aristóteles— es sin duda a donde llega el pensamiento de la ley (*du manche*).

Es tanto más necesario —es decir no cesando de escribirse— que lo que elabora, allí, el pensamiento en cuestión, son pensamientos sobre el cuerpo.

Lo que más debiera sorprenderlos es el cuerpo. De hecho es lo que sorprende a la ciencia clásica. ¿Cómo puede funcionar del modo en que lo hace? Un cuerpo, el vuestro o cualquier otro, cuerpo deambulante, debe bastarse. Algo me ha hecho pensar en él; un pequeño síndrome que he visto salir de mi ignorancia y que me

ha evocado que, si azarosamente las lágrimas cesaran, el ojo no marcharía bien. Es lo que llamo los milagros del cuerpo. Eso se percibe inmediatamente. Suponed que la glándula lagrimal deje de llorar, deje de secretar; entonces tendréis problemas. Y por otra parte es un hecho que eso lloriquea; ¿y por qué diablo? A partir del momento en que alguien os pisa, corporal, imaginaria o simbólicamente. Sois afectados, se lo llama de ese modo. ¿Qué relación hay entre este lloriqueo y el hecho de evitar el imprevisto, es decir horrarse (se barrer)? Es una fórmula vulgar, pero dice bien lo que quiere decir, porque encuentra exactamente el sujeto tachado (barré). El sujeto se tacha en efecto, yo lo he dicho, y más a menudo que cuando le corresponde.

Constatad que allí se ganaría bastante unificando la expresión para lo simbólico, lo imaginario y lo real, como —lo digo entre paréntesis— lo hacía Aristóteles que no distinguía el movimiento de la “advoiwois”. El cambio y el movimiento en el espacio eran para él —aunque no lo supiera—, que el sujeto se tacha (se barre). Evidentemente no poseía las categorías verdaderas, pero de todos modos sentía bien las cosas.

En otras palabras, lo importante es que todo se mantenga unido para que el cuerpo subsista, salvo accidente como se dice, externo o interno. Lo que quiere decir que el cuerpo es tomado por aquello que parece ser: un cuerpo cerrado.

¿Quién no ve que el alma no es nada más que su identidad supuesta, la identidad supuesta de este cuerpo, con todo lo que pensamos para explicarlo? En suma, el alma, es lo que pensamos con respecto al cuerpo, del lado de la ley (manche).

Y nos tranquilizamos cuando pensamos que él también piensa. De allí la diversidad de explicaciones. Cuando se supone que piensa en secreto, tiene secreciones; cuando se supone que piensa en concreto, tiene concreciones (solidificaciones); cuando se supone que piensa en información, tiene hormonas, y aún después se entrega al ADN, al ADoNis.

Todo esto es para llevarlos al hecho, que anuncié al comienzo sobre el sujeto del inconsciente —porque no hablo por hablar como si guitarrear— es verdaderamente curioso, que no sea puesto en tela de juicio en la psicología, que la estructura del pensamiento reposa sobre el lenguaje. —El llamado lenguaje— ahí radica toda la novedad del término estructura, los otros hacen lo que quieren con ese término, mientras que lo que yo, hago notar es esto —el llamado lenguaje comporta una inercia considerable—, cosa que se ve comparando su funcionamiento con los signos que llamamos matemáticos, *Matemas*, sólo por el hecho de que se transmiten integralmente. No sabemos lo que quieren decir pero se transmiten. El problema reside en que sólo se transmiten con la ayuda del lenguaje, lo que determina la falla de la cuestión.

Si hay algo que funda el ser, es sin lugar a dudas el cuerpo. Sobre eso, Aristóteles no se equivocó. Ordenó bastante bien los cuerpos; uno por uno: ver la historia de los animales. Pero él no llega, leedlo bien, a concretar su afirmación —naturalmente no han leído el *De Anima*, a pesar de mis suplicaciones— de que el hombre piensa “con” —instrumento— su alma, es decir, acabo de decirlo, los supuestos mecanismos de los que se sostiene su cuerpo. De todos modos, sean cautelosos. Somos nosotros quienes estamos en la etapa de los mecanismos, a causa de nuestra física; que por otra parte es ya una física sin salida, porque a partir de la física cuántica, los mecanismos dejan de tener sentido. Aristóteles no había entrado en los desfiladeros del mecanismo. Entonces, “el hombre piensa con su alma”, quiere decir que el hombre piensa con el pensamiento de Aristóteles. Por lo que el pensamiento está naturalmente del lado de la ley (du manche).

Es evidente que se intentó pulir un poco más la cosa. Hay algo más antes de la física cuántica —el energetismo y la idea de homeóstasis. Lo que llamé inercia en la función del lenguaje hace que toda palabra sea una energía aún no considerada por una energética, porque es difícil de medir. La energética, es hacer salir la ener-

gía de cifras elegidas de un modo completamente arbitrario y no de cantidades, sino de cifras que se acomodan de tal modo para que quede siempre, en algún lugar, una constante. Con respecto a la inercia, estamos obligados a considerarla al nivel del lenguaje.

¿Qué relación puede existir entre la articulación que constituye el lenguaje y un goce que se revela como la sustancia del pensamiento, de ese pensamiento tan cómodamente reflejado en el mundo por la ciencia tradicional? Este goce es el que hace que Dios sea el ser supremo, y que este ser supremo no pueda, dixit Aristóteles, ser nada más que el lugar desde donde se sabe cuál es el bien de cada cosa. Esto no tiene excesiva relación con el pensamiento, si lo consideramos dominado ante todo por la inercia del lenguaje.

No es demasiado sorprendente que no se haya sabido cómo ceñir, arrinconar, bloquear al goce, a través de aquello que parece mejor para soportar la inercia del lenguaje, a saber: la idea de la cadena, de los cabos de hilo, que hacen redondeles, que no sabemos muy bien cómo se encadenan unos a otros.

Ya les he hablado de esa noción, e intentaré concretarla algo más. Fue el año pasado —me sorprende, a medida que envejezco, que las cosas del año pasado me parezcan de hace cien años— que yo tomé por tema la fórmula que supuse poder sostener en el nudo borroñado— “te pido que rehuses lo que te ofrezco porque no es eso”.

Es una fórmula cuidadosamente adaptada a su efecto, como todas las que yo prefiero. Vean el “Ensordecido”. No he dicho “el decir permanece olvidado”, etc., dije “que se diga”. Lo mismo que aquí, no he dicho porque “no es más que eso”.

No es eso —aquí está el grito por el que se distingue el goce obtenido del goce esperado. Es donde se especifica lo que puede decirse en el lenguaje. La negación parece proceder de allí, pero nada más.

La estructura, al empalmarse allí, sólo demuestra que ella pertenece al texto del goce, señalando la distancia que le falta, aquélla de la que se trataría si “fue-

sa eso"; ello no supone sólo cuál sería, sino que sopor-
ta otra.

Así es. Esa medida del decir (dit-mensión) —me repito, pero estamos en un dominio donde la repetición es justamente la ley— esa medida del decir, es el decir de Freud.

Es la prueba de la existencia de Freud; dentro de algunos años, será necesaria una. Hace un momento lo relacioné con un amigo, Cristo. La prueba de la existencia de Cristo es evidente, es el cristianismo. De hecho el cristianismo se aferra a eso. Por el momento, tenemos los "Tres Ensayos" sobre la sexualidad, que les ruego leer, porque no lo usaré nuevamente sobre lo que se denomina "la deriva" para traducir "Trieb", la deriva del goce.

Yo insisto en que todo esto fue lo pergeñado durante toda la antigüedad filosófica por la idea del conocimiento.

Gracias a Dios, Aristóteles era bastante inteligente para separar en el intelecto agente, aquello que se refiere a la función simbólica. Percibió que era en lo simbólico que el intelecto debía actuar. Pero no era suficientemente inteligente —no lo suficiente porque no había gozado de la revelación cristiana— para pensar que cualquier palabra, aún la suya, designando a ese "nous" (pensamiento) que sólo se sostiene en el lenguaje, concierne al goce, que sin embargo es nombrado metafóricamente en toda su obra.

Toda esa historia de la materia y de la forma no deja de sugerir la vieja historia conceniente a la copulación. Lo que le hubiera permitido ver que no se trataba de eso, ya que no hay ningún conocimiento y que los goces que sostienen la apariencia del conocimiento, son como el espectro de la luz blanca, con la única condición que se perciba que el goce del que se trata, está fuera del campo de ese espectro.

Es cuestión de metáfora. En lo que concierne al goce, es necesario colocar la falsa finalidad como respondiendo a algo que sólo es una pura falacia de un

goce adecuado a la relación sexual. A este título todos los goces son rivales de la finalidad que existiría si el goce tuviera la menor relación con la relación sexual.

4

Voy a referirme de nuevo a Cristo, porque es un personaje importante y porque viene a propósito para comentar el barroco. No por nada se dice que mi discurso participa del barroco.

Voy a plantear una pregunta : ¿qué importancia puede tener dentro de la doctrina cristiana que Cristo tenga un alma? Esta doctrina sólo habla de la encarnación de Dios en un cuerpo y supone claramente que la pasión sufrida en esa persona haya provocado el goce en otra. Pero no falta nada, específicamente no hay alma.

El Cristo, aún resucitado, vale por su cuerpo, y su cuerpo es el intermediario por donde la comunión con su presencia es incorporación —pulsión oral— de la que la esposa de Cristo, Iglesia como se la llama, está satisfecha, sin esperar nada de una copulación.

Allí donde se han desplegado los efectos del cristianismo, particularmente en el arte —en eso me aproximo al barroquismo cuya investidura acepto— todo es exhibición de cuerpo evocando el goce: creed en el testimonio de alguien que vuelve de una orgía de iglesias en Italia. Todo excepto la copulación. No es por casualidad que ella no esté presente. Está tan fuera del lugar como en la realidad humana, realidad que sin embargo sustenta a través de los fantasmas que la constituyen.

En ninguna parte, en ningún área cultural, esa exclusión ha aparecido de manera más descarnada. Diré algo más —no crean que no dosifico mis palabras— en ningún lugar como en el cristianismo, la obra de arte como tal, demuestra ser de modo patente lo que es siempre y en todas partes —obscenidad.

Es por la medida del decir (dit-mensión) de la obscenidad que el cristianismo reaviva la religión de los hombres.

No voy a daros una definición de la religión, porque no existe ni la historia de la religión ni la historia del arte. Las religiones son como las artes, tachos de basuras, porque no tienen la menor homogeneidad.

Sin embargo, hay algo en estos utensilios que se fabrican a cual mejor. Porque para estos seres que hablan por naturaleza, se trata de la urgencia que constituye que se dirijan al juego amoroso bajo modos excluidos de lo que yo podría llamar —si fuera concebible, en el sentido que he dado a la palabra alma, a saber lo que hace que eso funcione— el alma de la copulación. Yo aventuro sostener de esta palabra, aquello que, empujándolos efectivamente si eso fuera el alma de copulación, sería elaborable por lo que llama una física que para el caso no es otra cosa que esto, un pensamiento supuesto al pensar.

Allí hay un agujero, y este agujero se llama el Otro. Al menos así creí poder denominarlo, el Otro como lugar donde la palabra, por ser depositada —tomen en cuenta las resonancias— funda la verdad, y con ella el pacto que suple la inexistencia de la relación sexual, en tanto es pensada, dicho de otro modo, pensamiento pensado, y que el discurso no sería reducido a partir —si recuerdan el título de uno de mis seminarios— de la apariencia.

Que el pensamiento actúe en el sentido de una ciencia sólo si se lo supone en el pensar, es decir que el ser sea supuesto pensar, es lo que funda la tradición filosófica a partir de Parménides. Parménides estaba equivocado y Heráclito en lo cierto. Eso queda sellado en el hecho de que en el fragmento 93, Heráclito enuncie: “no confiesa ni oculta, significa”, colocando en su lugar el discurso de la ley (du manche) “el principio”, la ley “que vaticina en Delphos”.

¿Conocen la historia singular, que provoca el delirio de mi admiración? Me muero de risa al leer Santo Tomás. Porque está muy bien logrado. El hecho de que la filosofía de Aristóteles haya sido reinyectada en lo que podría llamarse la conciencia cristiana, si eso tuviera algún sentido, es algo que sólo puede explicarse

porque sucede con los psicoanalistas —los cristianos sienten horror por lo que les ha sido revelado y tienen razón.

Esta abertura incrypta en el estatuto mismo del goce como la medida del decir (dit-mensión) del cuerpo, en el ser parlante, aquí tenemos lo que resurge con Freud por este test —no digo nada más— que constituye la existencia de la palabra. Allí donde ello habla, ello goza. Y eso no quiere decir que ello sepa algo, porque hasta nueva orden, el inconsciente no nos ha revelado nada sobre la fisiología del sistema nervioso ni sobre el funcionamiento del ocultamiento, ni sobre la eyaculación precoz.

Para terminar con esta historia de la verdadera religión, señalaré, ya que tenemos un poco de tiempo, que Dios sólo se manifiesta en las escrituras que son llamadas santas. ¿Santas en qué? —en cuanto no cesan de repetir el fracaso—. Leed Salomón, es el maestro de los maestros, es el santo maestro (senti-maitre), Salomón está en mi estilo — el fracaso de las tentativas de una sabiduría cuyo testimonio fuera el ser.

Esto no quiere decir que no hayan existido, en algún momento, cosas gracias a las cuales el goce —sin él no podría haber sabiduría— haya podido creer que alcanzaba la finalidad de satisfacer el pensamiento del ser. Pero siempre ocurrió esto — esa finalidad sólo fue satisfecha pagando el precio de una castración.

En el taoísmo por ejemplo —ustedes no saben qué es, muy pocos lo saben, pero yo lo he practicado, he practicado los textos naturalmente— el ejemplo es patente en la práctica misma del sexo. El budhismo, es el ejemplo trivial por su renunciamiento al pensamiento mismo. Lo mejor del budhismo es el Zen, y el Zen consiste en esto —responder por un ladrido, mi amigo— es lo mejor cuando queremos salir de esta cuestión infernal, como decía Freud.

La fabulación antigua, la mitología como ustedes la llaman —Claude Levi-Strauss también la llama así— del área mediterránea— que es justamente aquélla que no se toca porque es la abundante y sobre todo porque se

le ha extraído demasiado jugo — la mitología ha llegado también a algo del tipo del psicoanálisis.

Había dioses en cantidad, era suficiente encontrar el apropiado y eso provocaba esta cosa contingente que hace que algunas veces, después de un análisis, lleguemos a que cada uno coja convenientemente a “su cada una”. Se trataba de Dioses, es decir de representaciones algo consistentes del Otro. Dejemos de lado la debilidad de la operación analítica.

Cosa singular, eso es tan compatible con la creencia cristiana, que en el renacimiento hemos visto renacer este politeísmo.

Les digo todo eso porque justamente vuelvo de los museos, y porque en suma la contrareforma consistió en volver a las fuentes y el barroco es su exposición.

El barroco es la regulación del alma por la escopia corporal.

Sería necesario hablar —no sé si tendré tiempo alguna vez— de la música, en los límites. Yo hablo por ahora sólo de aquello que se ve en todas las iglesias de Europa, de todo lo que está colgado en las paredes, de todo lo que cae, de todo lo que exalta, de todo lo que delira. Es lo que llamé hace un momento, la obscenidad, pero exaltada.

Yo me pregunta qué efecto podría provocar esta afluencia de representaciones de mártires para alguien que viniera del fondo de la China y les diré que eso se invierte. Estas representaciones son en sí mismas mártires —ustedes saben que mártir quiere decir testigo— de un sufrimiento más o menos puro. Esa fue nuestra pintura hasta que se hizo el vacío y comenzaron seriamente a ocuparse de los pequeños cuadrados.

Hay allí una reducción de la especie humana; este nombre, “humano”, resuena como “humor malsano”, hay allí un resto que provoca “mala suerte”. Esta reducción, es el término por el que la Iglesia supone conducir a la especie, precisamente, hasta el fin de los tiempos. Ella se funda tan claramente en la abertura propia de la sexualidad del ser parlante, que tal vez esté tan bien fun-

dada, digamos —porque no quiero desesperar de nada— como el porvenir de la ciencia.

El porvenir de la ciencia es el título que ha dado a uno de sus libros este otro cirujano que se llamaba Ernesto Renán y que era un servidor de la verdad, a toda prueba. Sólo exigía una cosa —algo imprescindible sin lo cual advenía el pánico— que no tuviera ninguna consecuencia.

Si hay algo que aún se nos escapa de las manos es la economía del goce. Sería interesante poder llegar. Lo que puede verse a partir del discurso analítico es que, tal vez, tenemos la suerte de encontrar algo por vías esencialmente contingentes.

Si el discurso que digo no fuera absoluta, completamente negativo, temería haber entrado en el discurso filosófico. ¿Ya que hemos visto algunas sabidurías que han durado cierto tiempo, por qué no reencontraremos con el discurso analítico algo que dé una visión de una cosa precisa? ¿Después de todo la energética es algo más que un elemento matemático? La cosa analítica no será matemática. Es por eso que el discurso analítico se distingue del discurso científico.

Pongamos esa posibilidad bajo el signo del azar — aún (Encore).

Jacques Lacan
Traducción
VIVIANA HONORIO

INICIACION AL NOMBRE

RAUCHO, de Ricardo Güiraldes

"QUE LA TIERRA TE SEA LIGERA"
(*Invocación, fórmula usada en los*
funerales de Grecia y Roma)

Ninguna obra en el silencio que la mantiene y afirma es el reclamo de una bondad: el silencio no sólo resguarda y portege ciertas obras sino que las sostiene en una circularidad cuya primera manifestación es el rechazo a no ser otra cosa que ella misma. Esta manifestación no es originaria. La identidad de la obra a la obra en su desaparición abre la proliferación de los lenguajes, memoria que cada obra deberá soportar hasta que un desvío tiene otra faz sustrayéndola a esa adherencia que la concluye y limita. De ahí, que el nombre de Güiraldes debe ser mantenido en suspenso, nombre que no deja de oscilar entre una consagración mármorea y una imagen pintoresca. Raucho —la lectura que intentamos—, no será identificada a una autobiografía (remitiéndola inmediatamente al autor como concepto jurídico y psicológico), ni a una mediación hacia otra cosa (Don Segundo Sombra), asimilando una sucesión cronológica a un desarrollo estético, ni a una sustancia literaria (un género) del cual el relato representaría la especie.

Sobre esta vacancia —de autor, de mediación, de clasificación— otra suerte se dispensa.

I

LA INICIACION: Mito de origen que duplica y expande los emblemas familiares: instauración de una

clausura que es la repetición de un estilo, la Literatura llama *novelas de iniciación* a esas simulaciones en las que un narrador afirmando buscarse a sí mismo (problema de la edad moderna: en la antigüedad no había "yo"; la persona estaba inscrita en el código que era ya lugar de encuentro: topos) hace de ese rodeo un drama en el que una lengua se construye. Toda iniciación evade el lugar de su identidad: ese frágil saber que es aceptar la muerte en y a través de la escritura, hará que la iniciación sea impensable como origen no coincidiendo con la fecha de publicación del libro ni con el tiempo interrumpido de su inscripción. Relato de la iniciación de su propio funcionamiento; pero no ya en el orden naturalizado en la Literatura bajo las figuras de la continuidad y la sucesión. El relato, sin embargo se presenta bajo el orden continuo que la Literatura parece dictarle: Raucho como relato se divide en capítulos que respetan el viejo *topos* que piensa la continuidad como una línea. Sin inocencia, ya que todas las figuras que le son correlativas, las metáforas del camino, del origen y el ocaso, el de la vida como comienzo y la muerte como final, tienden precisamente a excluir la muerte de un juego que ella posibilita al volverse, ella también, insasible en un orden donde hablar implica la desaparición. El relato presenta estos capítulos: Prólogo, Infancia, Colegio, Trabajo, Hastío, París, Nina, Abandono, Solución. Por una arbitrariedad que el relato tolera, los disponemos en un orden a explicitar:

PROLOGO	INFANCIA	PARIS	SOLUCION
A	COLEGIO	NINA	A'
	TRABAJO	ABANDONO	
	B	B'	

Estos nombres enmarcan ciertos "temas", que no difieren según el sentido progresivo que se les asigna en la denotación que cada nombre tiene, no para la realidad, sino para esa configuración que es la Literatura. Infancia, los códigos que comprende y expande, comunica menos con lo "vivido" del escritor que con las condiciones de posibilidad que han permitido que los

relatos de infancia se hayan constituido como código. Leemos los nombres: Infancia, Colegio, Trabajo, denotan los que los lógicos designan como significación de "existencia"; pero por lo existencial aquí no es verificable, no hay un "mundo exterior" que sería la medida del nombre; la existencia es una literatura convocada y la literatura se deja pensar más cercana a esas formas simples que son el aforismo y el proverbio que en la regulación y clausura de un sistema. Así, Infancia, podría leerse como referencia y transformación de Juvenilia (inscribiendo el nombre en una red de desplazamientos); pero también, si somos excesivos, en relación a Mort a Crédit, pues un orden de construcción no es identificable a un orden geográfico. La serie de los tres primeros nombres (B) anudan en un eje sucesivo que vacila entre la promesa y la decepción, y Raucho se verá afectado pues cada nombre es resistencia y obstáculo. Entrar en el Colegio supone pasar la prueba de los estudiantes; cada acceso y cada iniciación se encadena a una deuda: "Ambos rieron en un apretón de manos (después del clásico combate), Raucho había pagado su derecho de entrada". Hay en Raucho la imposibilidad de adecuarse a esos nombres, que en sus cristales y realezas, implican un pasaje sin fisuras desde la infancia a la madurez. Entrar en la sucesión del nombre es aceptar un orden de intercambios en todas sus consecuencias. Raucho pasa la prueba de los estudiantes pero fracasa en los exámenes; el trabajo, en la estancia paterna, invita menos al esfuerzo compartido que en las singularidades de un estilo. Las faenas campestres tienen en él un contemplador, contemplador no afín a la generalidad sino a una estética cuyos esbozados dones se traman en Infancia; "Raucho era atento a los episodios fantásticos y le sugerían relatos de aparecidos por el pavor contra el cual se erguía". Pues: "Se hizo un mundo de encarnaciones espirituales", invirtiendo, en hermeuta, los signos familiares; "Le preocupaban los árboles que miraba como hombres queriendo adivinar sus significaciones". Si aprende algunos rasgos del código campestre —trenzar, liar, volcar—, es para alterarlo me-

dante la atribución a los animales de una cualidad que ese código mismo excluye; "Raucho desprecia con una especie de odio la imbecilidad de sus víctimas". "La imposibilidad de asir un orden que le escapa, desata el furor". Raucho, despechado hasta el furor, solía enlazarlas para castigar a puño tanta idiotez". El padre será el espectador de esas inversiones: "Pronto don Leandro conoció esta travesura que hacía de su majada un conjunto de gamas". En Trabajo, la disposición maternal del padre celebra la comunidad momentánea de Raucho y la tierra: "Don Leandro nada dice a Raucho; pero cuando el muchacho aindiado de vida robusta trabaja, el viejo se alegra con una maternal sonrisa, bajo las canas del bigote". Sonrisa maternal que no alcanza a colmar la ausencia que abre el Prólogo (A) con la narración de la madre que desencadena "una vida hecha de sobras". Ante la compacidad de los nombres familiares (Infancia, Colegio, Trabajo) que denotan una promesa pero que entregan la ofrenda de una decepción, Raucho se incluye en el Hastío. El Hastío, signo que desvanece la denotación referencial, privilegiando su marca literal que remite a una retórica (el simbolismo) y desde su lugar flotante (para el relato) significa el pasaje de una zona a otra (de B a B'). El Spleen desanuda los espacios de lo imaginario (bella expresión sthendaliana); impone el libro y la literatura, menos para posibilitar el pasaje del esteta (alguien sustraído a los intercambios) al artista (aquel que somete a una Forma la diáspora de su pasión) que para infligir a Raucho los signos de la indiferencia: "Aburrimiento fue lo que en sus noches solitarias lo empujó a su pequeña biblioteca". El spleen, sin embargo, promueve otros efectos: "Así se familiarizó con costumbres y morales diferentes persiguiendo los hilvanes de una intriga". Estos hilvanes y esta intriga configuran los resplandores de otros nombres: "y designan el Hastío como un nombre flotante entre los nombres familiares (Infancia, Colegio, Trabajo) y los nombres intrigantes (París, Nina, Abandono). El Hastío como nombre para la lógica sólo configura un digno memorativo; para Raucho es el eje de una memoria di-

vidida entre una tierra imposible (léanse sus contrastes descriptivos, que llaman varios dialectos literarios: "Gansos níveos pasaron, musicalizando aletazos de recias plumas"), las noches hastiadas del clubman y el llamado de los nombres de la intriga. Estos nombres (París, Nina, Abandono) indican una serie que inicia París como lugar excesivo: "cantos, cantos, y oro-peles, y sedas y risas y bailes, y en sus manos anilladas, las báquicas uvas lloraban como ojos reventados de lujuria", lo que concede el vértigo de un abismo sin resguardo: "caída a través de todos los precipicios del goce", donde tiempos y lugares sucumben: "cayó sobrepasado de placer en la negrura de una total ausencia como si la integridad del poder sensorio empleado le hubiese para siempre sorbido los sentidos".

París (nombre de denotación no familiar, paradisiaca, que impulsa al viaje como nombre leído antes que reconocido: "Empezó a conocer París como si hubiera vivido en él") sólo se entrega a través de una mujer: "Poseyendo una mujer, Raucho entraba como actor, en el escenario que hasta entonces miraba desde afuera". Los nombres paradisiacos toman a Raucho en su red a la vez muelle y devastadora; ahora Raucho participa en el orden de los intercambios en todas sus consecuencias. Raucho utiliza a Germaino para acceder a Nina: "resolvió utilizarla como trampolín para saltar a una conquista más brillante", pero los usos (simbólicos y no morales) que Raucho ejecuta en esta serie (B'), según la lógica de las consecuencias extremas no hacen sino precipitarlo al derroche (del cuerpo, del dinero) y a la prefiguración de una muerte, que a modo de simulacro se cumplirá en la Solución. Si en la serie de los nombres familiares la inadecuación de Raucho señala la inquietud —inquietud mesurada por la sonrisa paterna—, la lógica de la serie (B') indica el reverso de su paradoja: por cumplir el dictado de los nombres familiares (lógica de las consecuencias extremas), Raucho jugará todo su dinero por y con Nina, nombre de la fascinación y el dominio ("boca desde el más pueril contento hasta el goce practicado como un rito"), romperá con

su padre a quien reclama su herencia, se verá llevado a ese otro eclipse de la denotación que es el Abandono, donde, al sucumbir, Nina y París delatan una simetría propia a la serie de los nombres extranjeros: "Odió a París, pulsando su vida enferma; ese París que antes había imaginado como una ciudad hembra". En el Abandono el periplo que extingue las referencias, que vuelve las designaciones urnas vacías, Raucho (como actor y como relato) coincide con las exequias del nombre: "Raucho se sentía aplastado, insignificante, vacío como un bolsillo dado vuelta. Había gastado su contenido. Nada más"). Sin dinero, abandonado por Nina, la ciudad se evade en un velo fúnebre; tanto Nina como la ciudad mítica eslabonan una semejanza en ese movimiento hacia el abismo que el narrador constata como enlasmiento y que testifica el fracaso de la adherencia de Raucho a los nombres extranjeros. Caídos los nombres, la deherencia es la del lodazal; lo adherido la escoria, palabra cuyo eco habrá de reencontrarse, por un retorno de la lectura en el Prólogo. Abandono: "Ya no pensaba en rescates; escoria de su sociedad a la cual devolvía odio por desprecio, sin energías para plantearse nuevos caminos, vivió del único modo para el posible: sin horizontes, sin salidas, como un lodazal adherente en el cual concluiría por sumersiones lentas, evitando la desesperación que apresuraría el enlasmiento". En el Prólogo, después de la muerte de la madre se anuncian las sucesiones de esa muerte bajo el signo de las sobras: "Eso pasó y quedaba para los días venideros una vida hecha de sobras". Si los nombres familiares de Infancia, Colegio, Trabajo (B), mediados por Hastío (una de las funciones de este nombre será la de remitir el mensaje al código en el enunciado: "abriendo los silvanes de una intriga") despliegan la imposibilidad de adherir a la realidad (entendiendo por ella una cierta disposición progresiva de los nombres), del otro lado del relato, París, Nina, Abandono (B') deslizan otras proliferaciones; la promesa y la decepción que es pertinente a la lógica (B) se violenta y excede en (B'); lugar del placer y el abismo. Exteriores a esas implicaciones de esos dos ór-

denes de sucesividad, el Prólogo y la Solución, dejan entrever una comunidad de referencias; sus relaciones no son asimilables a las simetrías entre la serie familiar y la serie extranjera (La ley regula estas series es lo que propiamente hace el relato: la sucesión); la construcción que los propicia está más cercana al mito que al relato pues anidan en las figuras de la circularidad y lo simultáneo, participando como "interpretantes" de las series B y B'. Espacio mortuorio del Prólogo que en su primera frase anuncia la muerte de la madre: "En torno a la muerta; cirios, trapecio negro y cadáveres de flores". Enunciación que anuncia en la primera frase del libro un tiempo anticipatorio, tiempo necesariamente mítico (según la regulación estructural que anuda el Prólogo y la Solución en una figura circular, donde se pasa de las adherencias del nombre a la inherencia a la tierra y la muerte), que como un Kronos terrible devora y roe toda sucesión y que, bajo otro efecto, volvemos a leer: "Eso pasó y quedaba para los días venideros una vida hecha de sobras". Días venideros que leemos en la progresión de los seis nombres (como seis días de una "creación", es decir, de una historia), enunciado que menos que "decir algo para alguien" desdice y vacía la historia y la sucesión. Esta identidad de la muerte y la muerte no es, sin embargo, oposición a la "vida" (como lo desea el lugar común que identifica la vida a una visibilidad asible) sino la pulsación violenta que en su legado ramifica sus efectos y encadena el azar: "Descomposiciones lentas, trabajo silenciosamente progresivo, elaboraciones de química fétida en un cuerpo amado". Cesación activa por la cual, "la vida se siente empequeñecida" (la "vida" y la "realidad", lugares privilegiados donde una tradición retórica lee y escribe son encadenados a la serie de los nombres para propiciar su concumación), muerte que hace del padre un sobreviviente que dialoga con los muertos. Separado de las orillas del suicidio, el padre se soporta en la deuda, la deuda hace posible la permanencia de esos inocentes acreedores que son los hijos: "Don Leandro quiso estar con ellos, pagarles la deuda contraída al engen-

drarlos". A pesar de las condiciones trágicas de este intercambio que es a la vez imposibilidad de todo intercambiar las referencias paternas pueden sostenerse: una causa permite el sacrificio. Sin causa y sin sacrificio, Raucho queda a merced de los deslices siniestros que implican los nombres: El enlissamiento arroja a Raucho a la serie de la decepción y la promesa, del placer y el derecho, a la red mítica que responde entre el Prólogo y la Solución. En este último capítulo, Raucho, "sin contenido", retorna a la circularidad vacía del mito; si los intercambios entre los nombres familiares fracasaban; si los intercambios entre nombres extranjeros se cumplían y según su dictado abismaban, Raucho es la asunción de una caída (el enlissamiento) que no es de orden ético sino formal y que supone el pasaje de el eje de construcción del relato (B y B') al eje mítico (A y A'), donde podría asegurarse, todo estaba ya escrito. Las figuras de la catástrofe y el lodazal, la pérdida de sujeción de sí mismo en el Abandono ("él ya no pensaba en rescates") designa este retorno. Raucho recorre los textos familiares siempre a punto de estallar, se incluye no en la adherencia progresiva, canjeable, sucesiva del nombre sino en la inherencia sin canje y circular del mito, ahondando una tierra hendida y agrietada: "Las raíces sedientas muerden la tierra agrietada", tierra sin comunidad a la que nada parece mitigar, tierra dividida que es equivalente, en su metáfora, al eje de repetición que "inicia" el relato con una muerte y lo concluye con un simulacro, en una figura que Raucho traza para clausurar la proliferación de las grietas: "Raucho, inevitablemente quieto, se duerme de espaldas, los brazos abiertos, crucificado de calma sobre su tierra de siempre".

Figura que no interpretaremos, pues cada significación debe leerse según la intersección (la pluralidad de intersecciones) entre el Prólogo y la Solución, entre las dos clases de nombres, los que la figura final invita a leer en su retorno (Quiere decir: el relato no termina en el punto final; éste ya es intersección de una serie). Se trate de un retorno a lo indiferenciado (para

escapar a la zozobra que se designa como la adherencia fracasada y la permanencia en el lodazal), de una vuelta a la madre arcaica o a la tierra como espacio de regeneración (Güiraldes había viajado a la India y se interesaba por el budismo), el movimiento debe mantenerse vacilante, según lo exige el relato en el juego de el conjunto (A y A') y el conjunto propiamente narrativo (B y B'). Estos dos conjuntos, el que conforma un eje de sucesión (nombres familiares/nombres extranjeros) como el que se configura mediante la circularidad y el retorno, son menos traducibles a unidades de sentido superpuestas a sus formas que a otras formas: sea la forma mítica para esos puntos que se faltan en la muerte inicial de la madre hasta la fusión a la tierra (esta fusión es problemática: se trata de una figura que da lugar al equívoco), sea el abanico que tienden los nombres, eje del relato, cuyo drama —*actio*— es el destello de una iniciación (B y B') cuya suerte está echada (A y A'). Lo mítico en su circularidad es la ausencia de todo drama; apaciguamiento mudo donde ya no hay conciencia ("Raucho se duerme"), allí donde ("sobre su tierra de siempre") marca que la adecuación ya no es con los resplandores de los nombres en serie, cuya disposición progresiva mima la Realidad mediante la suma de unidades, y fuera de toda adecuación o en la inherencia, el positivo se reencuentra con el nombre, no un nombre cualquiera sino el Nombre: "su tierra de siempre". La ascensión que suponían los nombres; el movimiento hacia un sentido (familiar/extranjero) cuya adherencia fracasa, en la red mítica que trazan el Prólogo y la Solución se cambian en una fusión sin altura con la tierra agrietada, lugar del epitafio (de la madre) y de la deuda (del padre), del retorno y el canto (Prólogo: "Oh, vivir, vivir, en la grande alma serena de la tierra"). Entre la construcción mítica (Prólogo/Solución) y la construcción del relato se dispersan y regulan los nombres. La iniciación, por lo tanto, debe leerse en la construcción del relato (Infancia, Colegio, Trabajo, Hastío, París, Nina, Abandono) para desaparecer en la lógica mítica (A y A') que "interpreta" esa continuidad

y esa iniciación, produciendo el enlasmiento del relato (B y B') al mito (A y A') donde toda iniciación está dicha, es decir, anulada. Toda significación debe leerse en el interior de esos conjuntos. Así habla el final de *Abandono*: "La nevadura de Raucho, irritada como una llaga raspada a diario, vino a derrumbarse en un furioso delirio". Este vértigo está también inscripto en tenido. Nada más". Pérdida de sentido, desesperación y delirio furioso sólo para el juego implicado entre nombres familiares y extranjeros (B y B') —eje de la iniciación, de la conciencia, de la búsqueda— delirio que se cambia en suavidad —suavidad que no excluye la muerte, muerte impensada en la modalidad de los nombres sucesivos— en el orden de la construcción mítica —allí donde no hay iniciación ni conciencia y los dados ya están lanzados— ya que la figura que traza Raucho vacila entre el sueño y la muerte, entre una consumación dichosa y una ausencia definitiva. Efigie que nos da, en el señuelo que da sustancia (pues es una retórica) ese don pronto evadido que es el de saber que ese simulacro de crucifixión no se presta al desciframiento sino al reenvío; a la suspensión de todo efecto de sentido que, sin duda, elude al desplegarse hacia su propio ritmo (tiempo el mito; que corta y hace sucumbir el relato), tiempo que resuena solamente en la tolerancia del símbolo: "Raucho, inefablemente quieto, se duerme de espaldas, sobre su tierra de siempre". Esta figura ya no se deja leer según las unidades tendidas en el ramillete de los nombres que arguyen las escansiones entre la promesa y la decepción, entre un placer sin límites y el derecho como anunciación de la muerte, pues, al propender en su cumplimiento sesga (pero también posibilita) la vía y la vida de interpretación; es a la vez crucifixión y simulacro de sacrificio, simulacro que debería distinguirse de la simulación, afección propia a los nombres sucesivos y cambiantes. Raucho —como relato y actor— sobrenada esa breve película que separa al representante de la representación (Raucho dormido, representa a Raucho muerto²), y que vuelve inifini-

tas las subdivisiones de cada serie (la muerte de la madre —Prólogo—, que divide todo comienzo y trama el factum; el retorno —Solución—, donde la tierra agrietada es recubierta por ese simulacro que la parodia no se agota, dado al juego múltiple de esas dos torsiones que son el mito y el relato. No sabemos —por tratarse de un relato— si la tierra le será ligera a Raucho según reza la inscripción funeraria; otra invocación —de Borges— dobla en un poema a Ricardo lo que la construcción mítica concede a Raucho: “Tuyo, Ricardo, ahora es el abierto campo de ayer, el alba de los potros”. Pero a la otra alba una desposesión tiene lugar, algo excede ese resguardo que es el mito; sobre ese cuerpo dormido; inmantado a la tierra de siempre, una Sombra Segunda se reclina.

Luis Thonís

MARTINEZ ESTRADA:

EL OLVIDO Y EL INCESTO

"Cuando nos falta una palabra olvidada, aún se designa por esa falta La hemos como olvidado y así la reafirmamos en esta ausencia. Espacio para el cual parecía estar hecha, para llenarlo y disimular. En la palabra olvidada captamos el espacio a partir de la cual ella habla y que ahora nos remite a su sentido mudo, no disponible, prohibido y siempre latente."

M. BLANCHOT.

Marta Riquelme es un relato en el cual el narrador, en esta circunstancia el propio Martínez Estrada, acude a la memoria como efecto de verosimilitud; tal vez por ello, comienza con un olvido.

No se trata, sin embargo, de cualquier olvido. Martínez Estrada, debió olvidar aunque sea por un instante, amparado en la máscara del truco literario que se proponía lograr, de que un cuento escrito por G. E. Hudson se titulaba también *Marta Riquelme* o *Del manuscrito de Sepúlveda*. Será en nombre del olvido y de un *repudio entrañable y vergonzante* por parte de la crítica de la época, que el propio Martínez Estrada habrá de escribir un artículo en defensa de Hudson. El cuento de Hudson, también trata de una *mujer perdida*; metamorfoseada en ave, habiendo perdido el juicio, vaga por la llanura profiriendo bestiales alaridos. Transformada en criatura satánica despertará fantasías de redención por parte del padre, del sacerdote Sepúlveda

que deseará volver a convertir en el ser angelical de antaño. La mujer se ha escindido en dos, criatura de Dios o del diablo; figura que conoce otras transformaciones, la de mujer santa o prostituta. Alteridad que Freud en *La degradación de la vida erótica* habrá de relacionar con los fantasmas incestuosos. En el relato de Martínez Estrada han de resonar ciertos ecos *del original* de Hudson; la diferencia será que el narrador, el escritor, ha de ser el que aspire a redimir a la protagonista a la que intentará restituir —a partir de la memoria— en el lugar de la inocencia inmaculada. Entre este olvido hacia un nombre y esa memoria fiel hacia una mujer, estará instalada la duda que el autor la pondrá en la dificultad material de *descifrar* el manuscrito (perdido) ya que su letra misma se prestará a diversas interpretaciones ofreciéndose como un enigma a develar.

Olvidadiza memoria ésta, que puede reconstruir, restituir, el relato de Marta Riquelme —personaje— y que, sin embargo, pudo olvidar la cadena literaria de donde provenía el texto. “La obra inédita de Marta Riquelme —el nombre me era conocido y hasta *familiar*, no recuerdo porque *lecturas*—...” Aparecen en escena lo familiar y la lectura; lo familiar de la lectura retorna desde afuera en forma de olvido, reconocimiento de algo que fue conocido y después olvidado.

Pero hay diferentes maneras de olvidar y a veces persisten huellas de ese olvido, *a las que por no buscarlas*, se las encuentra. La editorial en que se publican las memorias de Marta Riquelme —personaje— aparece en el relato de Martínez Estrada llamándose igual que una novela de Hudson: *La tierra purpúrea*; y, todavía más, el artículo que Martínez Estrada habrá de escribir sobre Hudson ha de titularse de la misma manera; *La tierra purpúrea, una novela clave*. En el artículo, se hace una apasionada defensa de Hudson, para el cual “su verdadera extranjería no consistió en escribir en inglés y de haberse radicado para siempre en Inglaterra, sino en no pertenecer a la familia intelectual sudamericana”. La doble negación, *no consintió en es-*

cribir en inglés, no pertenecer a la familia intelectual sudamericana; marcan la existencia de dos registros diferentes, uno de pertenencia lingüística: no escribía en la misma lengua; y otro de orden parental: no pertenecía al mismo grupo de referencia de Martínez Estrada. Este circuito, esta distancia —también física— hizo posible que ese nombre de mujer que daba nombre a un relato circulara entre los dos. Pero además porque para Martínez Estrada Hudson no era un padre literario, —“Hudson es en primer término un autor fuera de esa, nuestra literatura”— sino que había una paternidad cultural, una identificación a esa *extranjería* que lo diferenciaba de sus hermanos a los que despreciaba profundamente: “qué chance tiene un *gigante* de la talla intelectual, moral, artística, de Hudson, en este *Liliput* americano”. Pero si la circulación de *Marta Riquelme* se hizo posible a partir de un olvido; el artículo de Martínez Estrada será el pago de una deuda, mientras que la editorial aparecerá como una transacción, una marca de la culpa. Paradójicamente, el artículo *La tierra purpúrea, una novela clave*, aparecerá publicado en la revista *Ficción*.

La literatura argentina conoce de esta relación entre manuscrito perdido, fantasmas incestuosos, ideales de redención, pero es en relación a un deseo de sustracción (mediante la falsificación, la copia o el olvido) a algo que es del orden paterno que se articula dicho deseo; en tanto que en el texto nombrado —como al que me he de referir a continuación— tanto los expropiados como los expropiadores son escritores, con la diferencia que Hudson y Arlt se encuentran como anteriores en dicha cadena.

Quería referirme al libro *Nombre falso* de Ricardo Piglia, donde el olvido se transforma en homenaje. En uno de sus relatos, *Homenaje a Roberto Arlt*, aparece un texto —apéndice— llamado *Luba* supuestamente escrito por el mismo Arlt, el cual se hallaba inédito y es descubierto por el narrador. En este cuento, el personaje redime a una prostituta rescatándola del prostíbulo. Imprevistamente, la prostituta —cuya única verdad es

su deseo— comenzará a sospechar que su partenaire es un escritor; recordando, a otro escritor —ausente en esta escena, *de tres*— que solía visitarla en el prostíbulo. La duda y la ambivalencia reaparecerán aquí doblándose también en el texto: mujer prostituta-mujer redimida, texto del relato y notas al pie de página donde las tachaduras y las correcciones aparecen como oponiéndose al texto citado.

Será el relato mismo, *Homenaje a Roberto Arlt*, quien explicita estas relaciones. Se hablará en él de una escritura clandestina, culpable, fuera de la ley. Refiriéndose a Arlt, Kostia —escritor fracasado que aparece en el cuento— dirá: "*Lea Escritor fracasado*: eso es lo mejor que Roberto Arlt escribió en su vida. La historia de un tipo que no puede escribir nada original, que roba sin darse cuenta: así son todos los escritores en este país, así es la literatura de acá. Todo falso, falsificaciones de falsificaciones. Arlt se dio cuenta que tenía que escribir sobre eso, metido hasta la garganta. Mire —dijo—, haga una prueba, compare *Escritor fracasado* con ese cuento de Borges, con Pierre Menard: son la misma cosa. El tipo que no puede escribir si no copia, si no falsifica, si no roba: Ahí tiene un retrato del escritor argentino".

Refiriéndose a la escena en que el narrador le compra a Kostia el relato inédito de Arlt, se explicitará aún más esta relación: "(c) *La prostituta*: el cuerpo que circula entre los hombres. Como un relato (a cambio de dinero)" escribirá el narrador como en notas al margen del manuscrito. Habría que agregar a la reflexión del narrador, una diferencia, que lo que circula en el prostíbulo es *plata falsa*. La redención se llevará a cabo por amor no por dinero, no hay reciprocidad sino intercambio. La plata ofrecida a la mujer será falsa, pero a cambio de ella se le brindará la felicidad. A la prostituta se la puede comprar; a la ahora santa, sólo cabe ofrecer como don la pureza de un alma.

Como lo que circula entre Hudson y Martínez Estrada es una mujer —Marta Riquelme— lo que está en juego es un manuscrito que ha de ser el que se escinda

en original y perdido el cual será el soporte de la escena incestuosa; inversamente, en *Nombre falso* lo que circula es el manuscrito y lo que estará en juego ha de ser esa mujer, ya santa, ya prostituta.

El relato *Marta Riquelme* reconstruirá, en su trama, a partir de la memoria, un manuscrito perdido al cual el autor debe prologar. Pendiendo siempre el sentido del texto original de aquel otro perdido. Búsqueda del original que es también de los orígenes, el incesto aparece como el fantasma que precipita la historia hacia una tragedia familiar "el otro caso de incesto, que muy delicadamente insinúa con palabras evasivas, pero que de modo inequívoco resulta del *texto completo*, es muy claro" . . . "pero debo advertir que en la lectura del original (*se refiere al manuscrito perdido*) una palabra, sólo una palabra, que puede ser *leída en dos* formas habría podido cambiar radicalmente el sentido repugnante del episodio en que Marta Riquelme lo cuenta".

Partido en dos por esa trama incestuosa, el relato se desdoblará en original y perdido; coincidiendo en el primero el tiempo de la narración con el tiempo de la escritura; existiendo el segundo como espacio ilusorio en que el relato encuentra su verdadero sentido. Pero como el texto se desdoblará, "de modo que este libro, que ha de leerse, espero, con apasionado interés, tiene *dos textos* igualmente lógicos y lícitos: uno en que puede verse a Marta como yo creo que es (la opinión del círculo de los 'exégetas' como los llamábamos quedó irconciliablemente dividida a ese respeto) o como un satán femenino que todo lo emponzoña y destruye".

Lo transcrito por el prologuista —Martínez Estrada— será un relato lacunar donde el autor trata de reconstruir en su memoria la palabra de Marta Riquelme. Palabra vacilante, suspendida en la ambigüedad de una escena incestuosa, siempre a punto de desencadenarse pero que se desplaza hacia la escena del manuscrito perdido, lugar de un deseo, que, de realizarse, se volvería siniestro.

"Contribuye a confundir al lector —y a nosotros nos tuvo mucho tiempo inquietos— el uso frecuente de algu-

nos verbos, uno sobre todo muy castizo aunque proscripto de nuestras conversaciones. ¿Es que hablaban en casa de los Riquelme empleándolo? ¿O es una afectación de lenguaje? ¿Es que con el pretexto de ignorar su significado *obsceno* ella lo prefiere a otro y como a propósito cuando su verdadera acepción puede inducir a los más escandalosos errores? Hasta qué punto llegaba su inocencia y su desconocimiento de las groserías del mundo... Pero no quiero ni pensarlo. El lector juzgará imparcialmente (si puede) cuando encuentre ese verbo en el texto". Pero ese texto es inhallable y ese verbo obsceno sólo podrá aparecer escrito fuera de escena, en el manuscrito perdido, ya que una palabra obscena tiene el poder de compeler a aquel que la lee, a imaginar el objeto que denomina en una actualidad de representación. Ferenczi, siguiendo a Freud, supo leer la relación entre palabra obscena, memoria y escena primaria.

La palabra de Marta Riquelme —personaje— aparece en el relato como palabra que habla para contar una seducción por parte del tío, siempre a punto de concretarse. 'No quise, nunca hubiera consentido que mi tío... un día me sedujo'. 'Luchábamos, en ese lecho hostil en una lucha ardiente, como Isaac con el ángel, mis sentimientos del deber y mis pasiones encendidas e irritada por todo lo que en los últimos días me ocurría. Entonces me besó. Sentí fuego en mi boca'. "Y Sentí fuego en mi boca". "Y aquí es donde aparece el pasaje enigmático: 'Me defendía y al mismo tiempo me entregaba al destino. Mi tío me sedujo en el lecho ardoroso con una energía viril que nunca olvidaré al rodearme con su cuerpo y con su amor en tanta soledad'.

"Después de muchas discusiones, los cinco decidimos dejarlo así, pues excepto el caso de que la letra más irregular en ese capítulo que en ningún otro, hubiéramos leído *lecho* donde decía *lucha*, no había otra interpretación. El motivo de nuestras dudas y de las acaloradas discusiones que duraron varios días giraba en torno de un renglón que en el manuscrito aparecía como intercalado después de redactado el párrafo por el poco espacio que quedaba entre el anterior y el posterior. En

este 'rodearme con su cuerpo y con su amor en tanta soledad'. Pues si se tratara de una interpolación y hubiera sido colocado donde aparecía y no debajo del último renglón —como acaso fue la intención de la autora—, ese párrafo podría leerse así: "Me defendía y al mismo tiempo me entregaba al destino al rodearme con su cuerpo y con su amor en tanta soledad en una *lucha* ardorosa, con una energía viril que nunca olvidaré."

El enigma no se resuelve, el acto incestuoso sólo puede ser realizado en una escena perdida, suspendida, suspenso que es también el de la trama; promesa al lector, seducción ilusoria de que es en el manuscrito perdido donde podrá encontrarse con aquello que el deseo en su insistencia, en su defensa contra el goce, nunca puede articular.

Luis Gusman

Descontar la vida, contar (con) la muerte

Capítulo de *Entredichos*, libro de próxima aparición.)
Bernardo Kordon

Estación terminal tiene como destinatario a *bk* y la cifra del texto es conocida: *stop*. El narrador “destina” el texto al que funciona como autor del libro: Bernardo Kordon. Las iniciales del autor se encuentran sin ningún espacio intermedio, escritas en bastardillas, y en minúscula. La división narrador-autor remite a la desaparición de este último y también a ese retorno cifrado de las iniciales, puestas al comienzo para designar el *destino* del texto. El libro de Bernardo Kordon, entonces, se cierra con el retorno del mensaje sobre el propio sujeto de enunciación: *bk*. El narrador le habla a *bk* que aparece como *doble* de Bernardo Kordon. ¿Quién es el narrador, de dónde viene esa *voz*?

“Me estoy muriendo —comienza el texto— aquí tirado en el sofá y tengo miedo de la crueldad de las cosas. Me rodean con la impasibilidad de quienes desconocen la muerte. Yo parto y ellas se quedan. Porque morir es separarse de las cosas. Uno creía poseerlas, pero al final resulta al revés: son ellas las que se quedan y nunca solas”. La inmortalidad de las cosas, el cuerpo mortal: se *habla* de esto. Las cosas pueden ser designadas como *inmortales* por un cuerpo parlante que se “sabe” sujeto a la muerte. La muerte es supuesta como *anterior* en la palabra in-mortalidad, propuesta como la negación de la misma. Las cosas *no* son el cuerpo que muere, pero tampoco el *referente* de ese cuerpo que habla, puesto que se revelan como el sujeto mismo: “Los queridos objetos siguen allí y me traicionarán como ya traicionaron

a otros". Los "objetos" son la in-mortalidad de un sujeto que "sabe" por el lenguaje que es mortal: "...los objetos tienen historias que no terminan nunca. Nos engullen y a otra cosa. Antes de morir quiero contemplar a los dioses inmortales: los objetos y su opulenta acumulación: la ciudad. Pues el mensaje recibido es claro: destino *baires*. Un destino como cualquier otro, rigurosamente casual. Texto a transmitir: *stop*. Nada que agregar antes o después. Un imperativo cero, sin siquiera un punto final".

Si el destino es *baires* y el destinatario *bk* ¿quién es el emisor de este mensaje? Determinación y azar ("rigurosamente-casual") cuya cifra es cero (no un punto final). No se trata de 1, se trata de cero: este juego entre el 1 y el 0 se encuentra en la constitución misma del sujeto. El *cero* es un número, lo que hace que el 1 se cuente como 2 en la serie. Esto que se cuenta como 1 y 2 a la vez es el sujeto dividido, el sujeto del inconsciente.

El texto muestra que entre 1 y 2 se encuentra la voz del narrador: *Bernardo Kordon (voz) bk*. ¿Diremos que en la lógica del psicoanalista tiene que haber 3 en el origen para que pueda contarse 1? Padre, madre, hijo. Pero el cuarto personaje en el triángulo es la muerte: el deseo (por la madre) es *a la vez* el deseo de muerte hacia el padre.

El texto dice que no se trata de 1 (punto), sino de 0. A la vez habla de la muerte y la inmortalidad mediante la voz de un narrador que emite un mensaje cuyo destinatario es *bk* (donde se dobla por iniciales el autor del libro). Este sujeto que es 1 y 2, este sujeto (dividido) se engendra en la remisión de un significante a otro significante, constituyendo los objetos del deseo (llamado inconsciente).

Saussure afirma que en la lengua sólo existen diferencias, que cada significante extrae su efecto de sentido de la relación a otro significante (por eso hay que contar, por lo menos, con dos) y Lacan enseña que el sujeto es aquello que hace que un significante remita a otro significante. Esto se llama sujeto del inconsciente

(lugar de un saber sin sujeto que engendra el no saber del sujeto): el síntoma (ste. 2) remite al deseo (ste. 1), pero el sujeto está dividido porque no *sabe* esta remisión, sino que es producido por ella cuando se producen los objetos (de su fantasía). El sueño articula los objetos del deseo como un mensaje que viene del Otro (inconsciente) y que atraviesa al sujeto que ignora el sentido de este mensaje. Este objeto *causa* el deseo, por eso el sujeto no puede desear a *voluntad*. En el texto de Kordon este deseo y el objeto que produce se anudan en la muerte: “Busco algún objeto para asir. ¿Qué sé yo de esta Codorniz de marfil que traje de China? Acurrucada se ofrece y al mismo tiempo se retrae de esa caricia que reclama y recela. Siempre me atemorizó descubrir el secreto de la vida en su cabecita de pico entreabierto que deja ver la puntita de la lengua. Dos piedritas negras iluminan a perpetuidad esa dura mirada de pájaro, en contraste con el cuello, donde el marfil parece ablandarse en la curva del buche. Complicada arquitectura de un pájaro, genialmente resuelta con las líneas geométricas del plumaje. Todo hecho para ejercicio y deleite del tacto (...) Ahí el marfil adquirió su tono más amarillento y acumuló el calor de las manos que lo acariciaron durante siglos, mientras las manos que crearon esta perfección ya se secaban y reseaban, confundidas con la greda de la provincia de Hopeh. Mi Codorniz sobrevivió al genial y seguramente miserable artista y a todos los mandarines que creyeron poseerla”. *Un pájaro, la Codorniz* (mirada dura, buche blando): se ofrece y se retrae, reclama y recela. “Un objeto evidentemente mágico” que persigue y “quema con la chispa negra de sus ojos”. Descripto como una mujer —como el deseo inmortal de una mujer— la Codorniz sustituye al sujeto que se anuncia en la agonía: “Puede quedar olvidada en el fondo de un baúl y seguirá mirando por los siglos. Finalmente alguien va a desenterrarla algún día y entonces se entregará (sic) en la misma posición, entreabierto el pico y brillante los ojos, y claro que más amarillenta la panza tersa y cálida, pues los objetos son inmortales e imponen su voluntad. ¿Quién encontró a

quién en el mercado Tong An? Si yo volviera a nacer buscaría un objeto para adorar y lo haría durante toda la vida, hasta obtener la retribución de ese amor. De modo que cuando vuelva a morir ese objeto no me abandone nunca. Puede ser un fetiche de materia corriente —digamos una piedra o un trozo de metal— que se ilumine bajo mi mirada, exista solamente en mi presencia y desaparezca con mi ausencia. Mejor dicho un objeto que sea yo mismo y exista para siempre. Creo que en una época remota estuve a punto de encontrarlo. Quizá pueda recordar cuándo y cómo fue. Aún me queda un instante de vida: tiempo suficiente para esperar una revelación.” Aquí comienza un doble viaje o el doble sentido de la palabra viaje: nacimiento y muerte. Un círculo que se cierra, una cifra que se pierde, una división que se anula: el cero. Cuando el narrador quiere alcanzar el objeto no puede: “Me da miedo su contacto y cualquier otro contacto. Estoy replegado en mí mismo, un feto preparado para explorar otro mundo, nuevamente listo para un laborioso parto”. Parto es aquí *partir* (morir) y retorno (nacer): “Entonces me mueve un impulso más fuerte que yo mismo y es el de siempre: partir”.

Nuestro viaje será *retroactivo* puesto que iremos hacia el primer texto del libro: *Un día menos*. Allí nos encontramos con un hermano muerto que es *huesudo* y *colorado* (así como en *Estación terminal* el narrador se encuentra con alguien —“quizá plomero o criminal”— que es *colorado* y con rostro de *calavera*. Si en *Estación terminal* hubo una época remota en que el objeto pareció encontrarse, en *Un día menos* el narrador hace un viaje al más allá, hacia el “ámbito de un mundo perdido y al fin recuperado”, donde se encuentra con su hermano: “De pronto recordé que mi hermano había fallecido. En consecuencia yo también estaba muerto, puesto que transitaba por su mundo. Hace años que mi hermano murió, y ahora me dejaba conducir por él. Tuve entonces la revelación de que mi muerte era reciente”. El narrador de *Estación terminal* está muriendo y espera la revelación sobre el objeto perdido, el narrador de *Un*

día menos habla de la muerte del otro (hermano) y recibe la revelación de su muerte. Luego será otra revelación donde hay horror y alegría.

Murió el hermano y en *consecuencia* el narrador está muerto: “¿Pero fue sólo un sueño? Me dominó la duda. Metí los dedos en el bolsillito delantero del pantalón y allí encontré una cédula de identidad. Lentamente la llevé ante mis ojos y vi el nombre de mi hermano y su foto. Entonces sí; la revelación me llenó el pecho de una esperanza infinita. Contuve un grito de horror y alegría al comprobar que había vuelto con un testimonio del más allá”. El narrador debe guardar el secreto: “Lo juré de mil modos, sabiendo que la menor flaqueza rompería el sortilegio. Lo importante era aguantar ese grito que crecía en mi pecho. Apreté los dientes, pero todo resultó inútil: finalmente grité el secreto y entonces desperté por segunda vez”.

Hay un primer sueño del que se puede salir provisto de un secreto, pero cuando éste es revelado se despierta por segunda vez y aparece lo *real*: un día menos. ¿Por qué se accede a lo real por la revelación de un secreto? Un sueño que permite descansar en lo real para seguir soñando, un segundo sueño y el retorno de lo real como certidumbre de la muerte del otro. Quienes piensan que Kordon es un espejo dedicado a *reflejar* los paisajes urbanos, un grabador que reproduce el tejido de palabras que escucha por ahí, no encuentran nada extraño en esto. Pero el *texto* dice que lo real aparece cuando se grita el *oxímoron* —el horror y la alegría— de un deseo imposible de realizar e imposible de soportar. ¿No es un deseo así el que produce ese goce del discurso, ese hablar de todo y de nada que se llama literatura? Ráfagas de alegría sacuden el cuerpo, luego el narrador se viste y corre junto a su hermano, cuando está por llegar al agua tiene que “endurecer los músculos” y despierta por primera vez: “Ráfagas de alegría me sacudían el cuerpo desnudo como golpes de viento que hinchaban el velamen de una fragata”. Y al final: “Solamente un día menos de vida, y ningún golpe de viento para henchir la vela de una esperanza”. Los músculos

se han endurecido, el deseo que pudo henchir el cuerpo se transformará en la imposibilidad de henchir una esperanza: la identificación con el hermano muerto y el secreto de ese deseo se convierte en metáfora, en el acto de la escritura donde se pierde y se recupera al otro.

Del estremecimiento del cuerpo se pasa al goce del discurso, pero el cuerpo resiste ese goce donde el nombre (bk) es el destinatario y donde su destino es la muerte: “Muero rodeado de libros —leemos en *Estación terminal*— y no recuerdo ninguno. Seguramente mientras leía, mis sentidos seguían explorando el mundo (como en mi primer día), pero no por la lectura sino por los sonidos que llegaban de la calle (...) estoy resignado, pero mis sentidos no quieren morir”. Si el lenguaje cuenta (con) la muerte, la vida (de los sentidos) se deseuenta en esa operación. El cuerpo convierte al sujeto en “gallina” (cobarde) porque lo anuda a un “absurdo amor a la vida”. Es por eso que *Estación terminal* pasa de la Codorniz de marfil a un animal de tan poca prestancia heráldica como es una gallina: “Quise acariciarle el plumaje, sentirle el calor, y no pude. Me miró con ese ojo duro y reluciente”. Aún en la gallina aparece esa dura mirada persecutoria que había en la codorniz. La mirada las identifica, mientras que el marfil se opone al calor del plumaje. Por otro lado, los dos animales se convierten en otra diferencia: China-Villa Caraza. Este juego de conjunción y disyunción es lo que organiza el texto, donde se pasa de una intimidad exótica a una minuciosa descripción de colectivos y paisajes ciudadanos. Cuando el narrador dice buscar un fetiche de *materia corriente* que lo represente y exista para siempre, habla de la escritura que se metaforiza escribiendo. La escritura es ese fetiche de materia corriente (esa moneda gastada —decía Mallarmé—) que circula de mano en mano y existe para siempre. La oposición y la relación entre la codorniz y la gallina funciona como esa relación entre dos significantes cuyas permutaciones constituyen al sujeto dividido: “*Mi Codorniz sobrevivió al genial y seguramente miserable artista...*”. Aquí, miserable no remite sólo a la pobreza, sino a la culpa por

el *vicio solitario* de la escritura, por el goce fálico del discurso: “Los refinados buscaban los objetos para acariciar de acuerdo con su sensibilidad personal: algunos preferían palpar una nuez tallada, o hacer girar entre los dedos varios cilindros de piedras pulidas o bien apretar en la mano un escamoso pez tallado en jade. La Codorniz me costó unos pocos yuanes y me alejé del bazar con la idea de haber hurtado algo maravilloso, un objeto evidentemente mágico del viejo Pekín. Ahora descubro que de cualquier posición la mirada de la Codorniz me sigue y me quema con la chispa negra de sus ojos”. Marcar el bajo precio del objeto intenta disculpar este goce del tacto, pero la culpa aparece en la mirada persecutoria. La articulación de una temática “testimonial” donde el goce de la codorniz se opone y se relaciona con la ternura barrial de una gallina, así como la relación y oposición entre un exótico mercado Chino y Villa Caraza, parecen remitir a la misma oscilación entre el goce y la culpa. Villa Caraza remite a la dureza de una coraza, pero también hace aparecer una oposición de *raza* que se niega: “...un negro es igual a un blanco”. ¿Cómo no recordar que los negros fueron *iguales* que blancos, cuando se hacía puntería sobre sus cabezas? La agresividad aparece en la suerte del negro: boxeador primero, luego idiota por los golpes (se anota con ironía que “por suerte” no llegó a campeón, así puede seguir con el barrio). Si Villa Caraza se relaciona con el tema del coraje, de la raza y de la coraza, también se encuentra la gallina en su trayecto (es decir, el miedo y la culpa por el objeto degradado). La *voz* que narra hará de la escritura el lugar donde se pierde el mismo y se recupera el otro, donde se pierde la madre y se recupera su lengua, donde se pierde el cuerpo y se encuentra el nombre. Fetiche al fin, mensajero de la muerte (del cuerpo) y garante de la inmortalidad (de la palabra) produce el horror y la alegría de ese “deleite del tacto”.

¿Será necesario decir que en *Codorniz* se encuentra el anagrama de Kordon, la última letra del abecedario y el resto de una “i” que interroga el deseo mismo de

escribir? Esa "I" que en ga(lli)na ironiza que el que gana (boxeador) en verdad pierde (negro idiota) y el que pierde (gallina) en verdad gana (Codorniz) un *lugar* en esa necesidad que no deja de escribirse y que sobrevive "a todos los mandarines que creyeron poseerla". Si Kordon es "realista" hay que anotar que lo real se *repite* en sus textos, lo que prueba bastante bien que su escritura es (lógicamente) imposible porque las palabras producen al sujeto como "referente" cada vez que el cuerpo libidinal metaforiza el objeto que causa su deseo y condiciona —limita y recorta— el horror de su goce.

Germán L. García

UN BORGES ANTIGUO

Conocido en los años '50, Borges venía a ser:

— Con respecto a lo ya ubicado en las bibliotecas de familia, un nombre de libros nuevos; como Lin Yutang.

(Después advertiría que en ambos buscaba ajenidades y edificios; y que la opción posterior por Borges se debió a que en él había extraños, aun fuera de un viaje; casas, más allá de aquello que las habita; y que esto contaba mucho en la elección. Más aún que la opción en el eje inteligencia-tontería.)

— Con respecto al léxico —en un pobre imaginario cultural, o en el imaginario de una pobre cultura, el lenguaje puede no ser más que eso—, algo porteño, algo nuestro.

(Después pensaría que, percibida la infinitud de luces poéticas del barroco hispanoamericano, y ubicado el observador en la isla conceptista del Río de la Plata, es natural que se reserve al menos, a Buenos Aires, la propiedad de todo metalenguaje que se apasiona; sea o no de Borges,

— Con respecto a las ideas sobre el organismo social: un antiperonista, un desgraciado antiperonista.

(Después de la creencia, por esos años del '50, en la posibilidad de que eso fundase también un parecido, devino la peronización de la clase media; y Borges, por no alejarse demasiado de su público, encontró también la manera de inscribirse cada tanto como letra estúpida, haciéndose definitivamente conservador. Un referente supo anularse así a sí mismo, para bien de lo que en cada uno fuese Borges.)

— Con respecto a sus relatos, a sus dramas: el problema de esos personajes parecía ser el de no encontrarse, vea usted, a la altura de sus discursos; salvo para morir, o para perderse en el relato de otro.

(Ahora es de creer que puede establecerse, siguiendo con las oposiciones de ese fantasmal barroco latinoamericano, un eje Borges de entonces/Carpentier: salvo en "Concierto Barroco", cada producción de este polo ahonda (extiende) la tragedia de unos personajes a los que no dejan vivir sus discursos; los discursos que los rodean desde libros, música, edificios. Contrariamente, los que así padecían en Borges eran los discursos mismos, atrapados por la vocalización de unos peregrinos: dolidos habladores que nunca acertaban con el momento preciso de enmudecer salvo cuando, elipsis ya definitivas de un discurso que será siempre más que ellos mismos, enmudecían del todo.)

— Con respecto a la búsqueda del maestro: suave, permisivamente, las citas de Borges se presentaban como arbitrarias, aun en el sentido de caóticas. Una arbitrariedad es sustituible por otra arbitrariedad, y si unas citas pueden dejar paso a otras citas es porque un laberinto se ha dejado invocar, entrelazar, cubrir por otro.

(Aquí viene el odio, aquí viene el amor. Borges, qué milongas tan infladas tienes. Como algunas de sus reflexiones, capaces de enfermar a Nabokov. Su perpetua remisión al lenguaje podría ser, finalmente, eso: perpetua. Y como tal, fragmentable; y como tal, resumible. Esos tangos racinianos son el afiche desvergonzado de una metafísica; y cuando Foucault sucumbe a la fascinación de una clasificación de los animales ciega un sentido posible ya que Borges, a través de ella, no traslada, solamente, una secuencia de significación, no despliega únicamente una enunciación o una mirada; además poetiza una distancia. Y se ríe de ella, como un anciano incomprensivo.)

(Aun en mi imaginario, me demuestro, Borges no soy yo; aunque lo que me cause dolor es no poder crear, otra vez, que al nombrarlo me nombro.)

— Con respecto a lo escrito ahora sobre esos años: un personaje, unos personajes que resisten. Los hermanos que asesinan a la amante común no sucumben, no hacen sucumbir a la intrusa a ningún lenguaje exterior a sus gestos. La oposición Borges/Carpentier no existe, y Borges es tan novelista como (esos) otros.

(Sucede que Borges ha logrado que esos personajes mismos sean lenguaje; que la sorpresa poética consista en el empobrecimiento súbito de un azar. Cada acto aparecerá como una anagnórisis, sus cuentos “de personajes” se desplegarán sobre el espacio de la Tragedia; desde esos cuentos —estas estructuras— o aquellos comentarios —estos recorridos— Borges verá a Quevedo equivocarse, “al creer que el lenguaje es un instrumento lógico”. Lo corregirá desde su mismo centro, indicando en el lenguaje literario una lógica que nunca fue *instrumento* de escritor.)

Oscar Steinberg

**INSISTENCIAS PARA LEER AQUI
JUEGO DE EXCLUSIONES**

1973/1975/1977: sólo tres ejemplares de la revista y una danza de textos y de nombres en la discontinuidad, una serie de enunciados que desplazan los sujetos de enunciación. Hay un goce de lo real que se sustrae a la palabra, pero hay la realidad de un goce —la de la escritura— que constituye lo real por su articulación.

Horacio Romeu se quitó la vida, la misma determinación hizo desaparecer —en forma imprevista— a Marcelo Guerra. ¿Qué hay que quitarle a un sujeto para que se quite la vida? El suicidio es exclusión radical de la palabra, abominación del cuerpo. Horacio Romeu y Marcelo Guerra mantenían una relación lateral con la escritura: el primero fascinado por el ocultismo, el segundo atrapado en la malla de una venganza familiar. Los dos publicaron en *Literal*, pero ninguno de los dos acompañó las letras con entusiasmo: el acto de quitarse la vida fue la palabra que desde hacía tiempo les permitía desdeñar la escritura. Esa palabra no-dicha prosigue su camino, es el pavor de los espacios infinitos, es el amor que prosigue en el Otro lo que la desesperación urde con la muerte. El juego es matemático y el azar expone lo que la determinación pone en el acto. Porque la frontera delimita un espacio tabulado por el incesto. La lengua es *materna* y si alguno debe excluirse de ella es porque el Nombre-del-Padre no ha llegado a tiempo para conjurar el horror de la *convivencia*. Hablar el castellano y leer aquí es una relación con toda la cultura, relación atravesada por el goce de unas transformaciones: “*La Rodogue* de Corneille —informa Navarro Tomás— está escrita en alejandrinos monótonos que se ven sustituidos por la polimétrica traducción del peruano Peralta Barnuevo, lo mismo ocurre con el *Saúl* de Alfieri en la versión de Sánchez Barbero”.

En ningún poeta francés —parnasiano o simbolista— se registra el repertorio métrico de Rubén Darío que, al leerlos *para* y *desde* el castellano, produce las transformaciones inconscientes que su lengua materna le dicte. Que Borges hable ahora mal de nuestra lengua dice lo necesario sobre el horror (final, producido por el goce que atravesó su vida: “Mi mente / Se aplicó a las simétricas porfías / Del arte, que entreteje naderías / Me legaron valor. No fui valiente”. Si valiente es quien *transporta* valores en la cadena de las generaciones, el tejedor de naderías que corta la descendencia en el goce del discurso terminara por horrarizarse de esta infinitud: “Que los glaciares del olvido / Me arrastren y me pierdan, despiadados.”

¿Cómo borrar ahora las huellas, la inscripción de ese goce en la historia, los múltiples efectos ya producidos por su lectura? También Sade expresó el anhelo de que su nombre se borrara para siempre, a la vez que deseaba que su texto fuese *real*. Borges quiere desaparecer para que las páginas logradas sean de la tradición, borrar el autor para que el discurso no cese de escribirse en todos los deseos y vuelva inscribirse siempre en cualquier cuerpo. ¿Se borraron nuestros amigos para que sus palabras no se borren en el Otro? “Me imagino la cara de mi madre cuando lea la noticia de mi muerte en el diario” —afirmó uno acariciando sus palabras

¿Qué acariciaba en esas caricias?: “Mis padres me engendraron para el juego humano de las noches y los días” —escribe Borges.

“Como rasgo de permanente filiación entre el verso y la fonología de la lengua —escribe Navarro Tomás— destaca el hecho de que dentro del cuadro de la versificación española el metro que predomina por la frecuencia y la extensión de su cultivo es el octasílabo, cuya medida coincide precisamente con la de la unidad melódica o grupo fónico más corriente en la común elocución del idioma. Se puede, en efecto, decir que el octasílabo del romancero, del teatro, de las coplas populares y de la mayor parte de los refranes y proverbios no es propio reflejo del dímeter trocaico de los antiguos himnos li-

túrgicos, sino refundición de este verso en el peculiar molde fonológico del español”. ¿Cuál es el goce de esta *insistencia*? La creencia romántica en la espontaneidad de las *formas* (populares o no) sólo se explica por la ignorancia de las determinaciones inconscientes —significantes— que determinan la fijación de cualquier efecto de sentido en quién nos habla. No hacemos aquí una reducción del discurso a las componendas de la psicología: si el lenguaje es condición del inconsciente, el inconsciente es la condición de la lingüística. En las formas “populares” no hay lugar para la ilusión del origen, necesaria para sostener la creencia de un progreso (sea que lo piense en la forma negativa de una decadencia, sea que se lo espere en la forma positiva de un nuevo nacimiento —de un rito de iniciación— provocado por la partera de la historia).

¿Qué decir de los blasones del bien escribir, de la heráldica del equilibrio, del narcisismo de la destreza estética? Nuestro blablaba es el protocolo de unos textos —es, por lo mismo un texto— que puede sospecharse “aplicación” de una teoría. ¡La inocencia es astuta! No existe aplicación ni siquiera en las matemáticas y cada uno suele encontrar lo que pone (un texto publicado en Literal, producto del hundimiento esquizofrénico de un sujeto, fue leído como estructuralista: el sujeto atrapado por este texto sólo había leído algunas novelas y se encontraba lejos de la vocación de la literatura) y no hacemos apología de la locura, dado que es ella quien suele tomar como apólogo a cualquier distraído que se encuentra —de pronto— llevado a los lugares más insólitos de su cuerpo libidinal y traído de vuelta a palabras que le resultan *extrañas*.

Importa menos lo que la literatura *debe* ser, que el acto mismo de su ser en la trama de los discursos de la cultura. Hay hombres de letras, así como hay migas de pan. Todos los sujetos hacen letras, aunque no puedan gozar del misterio de sus cifras: “Porque no deseo que la atención se centre en el hombre de genio —escribe T. S. Elliot en 1942—, he utilizado la expresión *hombre de letras*. Abarca a hombres de segunda y tercera fila e

incluso a los de categorías inferiores, así como a las máximas figuras; porque esos escritos secundarios, colectivamente y en diversos grados individualmente, forman una parte importante del medio ambiente en que se mueve el gran escritor, como lo forman también sus primeros lectores, los primeros que le valoraron, los que formularon los primeros reparos y también quizás sus primeros detractores. La continuidad de una literatura es esencial para su grandeza; en muy gran medida es función de los escritores secundarios preservar esa continuidad y fomar cuerpo de obra escrita que, aunque no haya de leer necesariamente la posteridad, desempeña un gran papel como eslabón entre los escritores a los que se sigue leyendo. *Esta continuidad es en gran parte inconsciente.*"

Quien lee determina a quien escribe, de manera que aún en aquello que le molesta leer puede demostrar sus palabras perdidas.

THE MIRROR STUFF AUT TRIMALTIONIS ORATIO

Le voyage... je disais
 Schwob speculum nulus (mihi)
 Schwob espejo viaje
 Shuopspejo viaje
 Schwopspaje
 Shuobspaje aje je sprache
 Schwache sprache
 Schwatze sprache?
 Shuapspaje asbaje aje anaje?
 aneja ananké ahá Le voyage...
 Je dis bien... le voyage

Schwob que escribe viaje
 a Polinesia
 Schwob en Samoa Stevenson viaje
 Schwob que perece en Polinesia con un paje...
 negro de viaje imaginario

Las olas
 olas ¡hola, ola!
 toujoursle voyage
 voy (age)ONS

sic trimaltionis oratio ab alto toro
 et descendens
 et grediens in elephantinam sellam

y Trimalción descendiendo del triclinio

los enanos
 les nains de Nain

v Caín
 caín nain efrain ¡Emaús
 los enanos de Emaús

no te vayas señor y nos dejes
 se apaga la luz

que la noche
 tatarí tatará
 y te puedes perder
 los enanos
 one of us, one of us

Trimaltio descendens
 fertur
 sic narratum est
 venio non iam

... aut

y Trimalción, apoyándose en el copero nubio que escanciaba su copa, se deslizó fuera del triclinio y fue a sentarse en la silla elefantina que presidía la sala, ante la mirada perpleja de los comensales: Pensaréis tal vez, comenzó a decir, que me comporto como un mal anfitrión, abandonando vuestra compañía en el triclinio para presidir el festín a la manera de los monarcas partos.

Tened por seguro que si mis intenciones fueran las del bárbaro no estaríais tranquilos en vuestros lechos. O bien habríais pasado ya al ergástulo, o a los estómagos de mis murenas, o tal vez, atados en la molicie del triclinio, os aprestaríais conmigo a correr la suerte de Sardanápalo y los suyos.

Tampoco quiero que creáis que me separo de vosotros para sostener un discurso. Ved que ni dispongo de estrado, ni expongo oración alguna. Retor, más que orador, sentado en esta silla, sin nada que enseñar.

Todos, estoy seguro, habéis pensado al recibir mis tablillas: he aquí un nuevo banquete del buen Cayo, que paga nuestro festejo llenándonos el buche. Y

ciertamente os lo he llenado una vez más. La última de seguro. Pero, no tengáis miedo, porque aún seguiréis hartándoos a mi costa, sin tener que pagarme con halagos.

Si os he llamado y discurro ahora ante vosotros, deteniendo en vuestras gargantas los manjares que tan plácidamente devorábais hace un instante, es para anunciaros algo que, estoy seguro os dejará indiferentes, aunque vuestros ojos se llenen de falsas lágrimas y vuestros pechos de gemidos, pero que considero necesario, para dar cumplimiento a los pasos que yo mismo me he trazado.

Sin tener rectores en mi infancia, ni maestros de lógica y jurisprudencia en la edad púber, he escuchado atentamente cuanto podía ilustrarme, y téngome por sabio a más de cuerdo, aunque mi sabiduría, sin medida con la de los sabios, sea por esto mismo de distinta natura.

Cuando mi casa se abrió a banquetes y regocijos, la casa de un liberto sin historia ni apellidos patricios, y que sin embargo contaba en el censo como equus y sevirus, hubo quien pensó: éste, como el héroe de Plauto, ha encontrado una olla de oro. Bien sabéis que no es verdad, que fueron mis amos, por los favores de cuerpo, hoy bastante ajado como a los ojos resulta, los que me abrieron las puertas de la fortuna, y después mi propia astucia en el comercio y la usura, y la ayuda de mi esposa Fortunata, cuya sombra vaga ahora a orillas del leteo.

and so on quomodo
o bien:

dum dum dum dadum... loco corporis... ayer... hoy... nunca... adverbio... adverbio... allí... allí está la marca de la muerte... allí donde el viaje es ilusión... perdida... allí... de recuperar algo que no existe... allí... loco phantasmatis... fantasmático loco... adverbio...

aut etiam

res resnullius nemisnisprietas abutendi loco
phantasmatis thesaurum usucapionem nullam
cum farreo consortium maris et feminae inae-
ternum usque ad mortem

prosequitur schwob pavitans, et ficto pectore fatur:
dicen que cuando hubo concluido los dieciséis libros de
su invención, hizo venir a Siro para leérselos, y que el
esclavo reía y gritaba dando voces y aplaudiendo. En
aquel momento concibieron el proyecto de realizar las
aventuras compuestas por Petronio. Tácito es falaz al
referir que Petronio fue árbitro de la elegancia en la
corte de Nerón y que Tigelino, celoso, obtuvo que se
dictara contra él la orden de muerte. Petronio no expiró
delicadamente en una bañera de mármol, murmurando
poemitas lascivos. Huyó con Siro y terminó su vida re-
corriendo caminos.

freaks and dwarfs:

one of us, one of us!
Le voyage...

Alberto Cardín
(Barcelona - España)

LA ASUNCION

1)

La sangre de una mujer. Luego la sangre de otra mujer. Luego la mía, pero un poco más tarde. La primera yace bajo tierra; libre y forzada, en atisbo.

Aguardo al borde del mundo a la que no vendrá, a la aún no nacida. Veo a la que no alimenté girar sin voluntad por un cielo austero, en la noche sin interci-cios. Descarnados y bellos, varones de huesos blancos bajo la rugosidad de las vestiduras tálares, pasan junto a las grandes rampas sin la inquietud de ser los rechazados. ¿Dónde hallar el donante que supla los gestos de la nieta en su liturgia? El hará fluir los humores dormidos, alertará las válvulas y, por simpatía, restituirá el tránsito y la economía de los fermentos. El cielo y las aguas en el intercambio apenas sereno de dos cántaros.

Has retenido un candente cerebro olvidado y lo has echado a andar: pequeñas compuertas artificiales, una sangre incolora que sabe de sus funciones.

Volverá el lenguaje y, sentada a la mesa, tu mano temblará sobre los herrumbrados utensilios. (Una tela delgada se ha formado en el hueco de la axila; perlada de humedad la caja, del tórax anida un insecto).

Yo que turbo el reposo de los muertos, yo que restituyo a la inolvidable y recojo sus plumas y sus gusanos; les digo que busquen más tranquila morada, que abandonen el germinar en esta carne que apenas se ha enfriado y cuya herencia reclaman.

La que abrió los ojos no esperaba el goce de un nuevo dolor. "Se ha alzado, se ha repuesto". Ahora duerme ignorante. Tu cabellera trepa como una hiedra loca

al cabezal del féretro. ¡Tu cabellera! ¿Es un animal tu cabellera?

“Mira esa regurgitación de la vida que es tu abuela; María ella como yo y como tú y como las que, a través de nosotras, hablan del regreso.”

Te buscan todavía. Muéstrate para que podamos verte en tu fugitiva transición. Sé ignorante, sé idiota en tu saco de carne martirizada: Apóyate en el lugar de la docilidad.

2)

Día perfectamente bello, luminoso, límpido y radiante. Innumerables sensaciones dulces y graves, solemnes y pacificadoras en la “Ciudad de los muertos”. Esplendor del paisaje circundante. Misterio del follaje. Rosas abiertas, mariposas, murmullos de pájaros. La nota lúgubre (los pájaros negros y el murciélago). “Buenos días a todos los muertos, a los afortunados, a los infelices, a los cuerpos nupciales y a los solitarios”. Nieta en un funeral: malicia y dinero. Debo bajar los ojos; debo olvidar las cintas y sus metálicos reflejos, la arruga burlona tras paños y botones. Rostros lívidos de deseo sin la cernida maravilla de un conocimiento que penetre en la opacidad y en el recuerdo. Delicada consola- ción: gozos a nuestra señora.

Allí la maleza ausente habla de mi afecto, aquí el gracioso número repetido. (Yo amé la paz de las matemáticas, ese templo ignorante a todo deseo. Yo combiné sin sangrar, yo resolví sin deshacerme). Tu tumba, abuela, el pequeño mapa cortés que me conduce hasta ella, sensibiliza un universo imantado por la asepsia. Ahora mi mirada flota en otra parte. Una palabra. Se trata de un nombre, tal vez de tu nombre. Un sentido se arquea pero sin anunciarse. Las letras se leen sin continuidad, como en la infancia. La sílaba no acopla sonidos, es la espasmódica articulación de un sordomudo. “Estaba abrazada al suelo diciendo un nombre. Creí que me había muerto y que la muerte era decir un nombre sin cesar”.

3)

Yo cavo. Pero no cabes en tu tumba y vuelves nuevamente a tu centro de asfixia. Esa vela encendida ha retomado su ritmo. Es un sueño en donde nunca se arriba, en donde sólo se acude para saber que alguien ha partido. Chirridos, murmullos sordos de las uñas al romperse contra los dorsos del féretro. Desde el fondo de la tierra un latido asciende con el ritmo de mis golpes de pala (llegar a la dureza, hallar resistencia). Te resucito. Te resucito. ...

Doblé la cabeza hacia adelante para dejar rodar a mis pies la cabellera y secar el sudor que me cubría la nuca. Un viento helado entre la piel y la camisa, al deslizarme al suelo en pose de suplicante, evoca el efecto de una vela henchida. Sol más cortante que benéfico bajo un cielo intacto. Huelo en mi sudor una suciedad mayor aún que la de la muerte. Insectos. Busco la sombra y el recogimiento. El borde de la pala en el borde de la tierra. Ruido de huesecitos. ¿Escuchas? ¿No escuchas esa licuefacción que se abre paso a través de la pequeña ahorra marchita? Sin embargo es audible. Es sedante. Es fresco, agiliza. Esa evanescencia que se levante de mi piel te disgustaría como no disgusta al deseoso empeñado en bendecir mis marcas. La bala de madera de tu ascunción en la trenza del moho.

Yo aparto pesados cortinajes, yo deshago con la pasión de quien frota su casa de arriba abajo.

Yo cavo, tejo la malla de mi alivio con la onda de tu respiración.

4)

Pentecostés de tirso rosa en el gramo de un solsticio de verano. Pentecostés, nacida de la hipertrofia de las otras Pentecostés malsanas y fúnebres.

Orchis laftolia, orchis de hojas anchas, extinguida y resucitada en el deseo de un insecto emisario. ¿De quién eres tú sino de tu madre en tí, que te repara y encarece?

En los campos de Pentecostés: vasta cinta de mal agujero bajo el sol que divide su gótico de oro, luego nauseabundo olor en botellones de perfumería. Obscenidad de una taza de óleo que atrapa patas velludas en la codicia de su maternidad. Lujoso olisqueo por la astuta que guarda tras su delantal festoneado la sangre de enfermedades salpicaduras, el aliento de un dragón chino. Desdén de la pentecostés porque hay otras orquídeas aplebeyadas en la suntuosa unidad del ramo. Envidiosa trivial de la vallisneria que se hunde bajo una balsa de príncipes muertos para amamantar una mota de polvo. No estás al acecho sino como la espada de una gorgona muerta en cuyo torso trazan los líquenes y las algas diálogos de Lady Macbeth sobre el agua que se abre y se cierra bajo tu sedicia, sobre las ondas en donde el cuello de un cisne se inclina melancólico entre tu escuálida princesa y la Bella de los cabellos de Venus. Gran Cuscuta prolongada hasta el hartazgo para fijar su estrangulamiento en la azada caída, el cochecito de niño, la escoba de la dueña entre las balaustradas y el césped húmedo. Ruda eclipsada en potes de alacena, candorosa en la corte de un San Cristóbal de yeso que compartes el sueño de un olivo marchito, sudando malamente la enfermedad de una creencia. Nigela de Damasco, histérica muerta conservando en su hollejo el estridente maquillaje de un pasado desdén. Tártago de falsos hornamentos para la tristeza de las tierras baldías, hayas triboladas que esconden la fealdad de una pistola de dama; el eco de una vellosidad conocida en las corolas de la ingrata flor sin espíritu. Pie de Loro-gloso, oculto pederasta tras el bárbaro artificio de una barba de resortes, flor de Cromagnon, madrasta de berugas sanguinolentas. *Corianthes macrantha*, cazadora de machos insustanciales, coronados luego en la taza de su corazón. Victoria regia que desgarras tú elefantiásica garganta para asemillar desvestida en el lodo de un estanque de invernadero. Tú la elegida, tú la lábil, sopórtala en su incesante crecer. Queridísima reina, ordena que muy pronto la visión dibuje la mancha de ese póstumo misterio y que los utensilios domésticos, de

invisibles cuerdas, sepan festejar en las femeninas impresiones dejadas sobre ellos, el soplo malicioso de la herencia.

5)

La sangre golpeaba sin interrupción, trepidaba en el interior de su cuerpo y ella se incomodaba en su mortaja pegada a su transpiración seca y caliente. Todavía clausurada, podía oír el chasquido de la pala a través del manto de tierra que la cubría y, a medida que su cuerpo era habitado nuevamente por las aguas, sentía un incesante y agradable hormigueo y ya no podía, como antes, dejar en blanco sus pensamientos y abandonarse a su no existencia. Pensé en las miles de vidas que habían cavado en ella una complicada red de galerías subterráneas y luego almacenado, en una suerte de represa levantada con sus cabellos y algunos hilos rosados extraídos al raso que acolchaba el interior del féretro, unas partículas de esa carne que tanto la había mortificado en vida y que, en su grado extremo de descomposición, aún podía percibirse como apetitosa y deseable.

Un insecto cruzó la superficie de la tumba, penetró en el radio de los sentidos que volvían de su breve letargo. Hizo parpadear en el aire sus alas translúcidas, labradas con extraños ideogramas. La intermitencia de su zumbido era un deseo de recién nacido succionante.

Ahora escuchaba más cerca el golpeteo de algo contra la tierra. Imposible reptar, imposible emitir una pequeña señal de reconocimiento. Unas duras membranas le unían los dedos unos con los otros como si ella perteneciera a una torpe especie desconocida. El humus había desarrollado su cabellera y sus uñas. Una sutil escamación protegía su piel como cuando encogida entre las aguas esperaba el instante de su nacimiento. Luego, algo así como la rotura de una compuerta, un rechinar de las papilas y su graciosa lengua seca comenzó a hincharse con un espasmódico y doloroso ritmo. Algo marchaba dentro de ella y en el tenue despertar de las válvulas, de los ligámenes, de los tegumentos que hacían

reflotar su vida, acudía un nuevo y monstruoso sufrimiento que, aunque ella permaneciera yerta e inmóvil, casi la hacía gritar de estupor y ensancharse, ensancharse como su corazón hasta lastimar con su diabólica expansión los contornos húmedos y musgosos del féretro.

Cuando abrió los ojos las cosas emergían lentas de aguas oscuras y se despabilaban silenciosas por encima de una consciencia todavía vacilante.

Ella atisbó desde sus cuencas vacías, tal vez con un sentido que hasta ahora le era extraño, los desbordes de una naturaleza elefantiásica, la misma que, en su exceso, la regresara a la vida. Las flores barrenaban, inciendaban, gemían: una suntuosidad del instante que era el instante mismo y no su vaina. Y ese antiguo sonido. ¿No era la manifestación sin respuesta de un movimiento única en esa quietud, y en ese silencio, que todo lo abarcaba aparentemente, los acordes de un crecimiento?

La uña de la enfermedad nuevamente detrás de nuestros párpados: un gastado animal que reinicia su trabajo. Porque vienes, sin duda vienes. Los pulgares sobre los ojos (“¿jugamos a ver ángeles?”) y tu cuerpo cubierto por un lodo verdoso, milagrosamente intacto. “¿Vienes?” “¿Es preciso?”

Sí, vienes, los miembros maravillosamente intactos, flexibles, se diría que dóciles. Una exhudación rosada brota de tu costado, tal vez una floración. Todo el tiempo. Y con el solo y único abordaje de las aguas, el óleo que el calor comienza a derretir sobre los pétalos a fin de asegurar la impregnación de los paños, de las prendas que acercamos. Las plantas de tus pies, lentamente van tocando la tierra, cuarteadas y pálidas, con la dura imperfección de las que los veraneantes envuelven en zonas tórridas en un calzado liviano. La Emanación, la Esencia, un vaho pantanoso y sin embargo Natural en el interior de un frasco facetado. El óleo ha cesado su rapiña, ha hecho fluir sin glotonería sin ardor. Envuelta en tus cabellos de medusa ofreces a la luz tu larga silueta mística. La palidez de tu carne, lechosa, azulina, evoca la estaticidad de la sangre. Olor a violetas corta-

das demasiado jóvenes, a fétido del poroto cuando echa sus hojas bajo la presión de un papel secante, al fósforo que se apaga en la humedad de un vino derramado.

Comprendo el sentido funerario de las flores: ovarios curvados de semillas, estambres que se trizan ante un misterioso mandato natural para preservar la vida de los pétalos, duelos, restauraciones.

Y tú, dime dónde descansarás de ti, dime en dónde encontrarás paz fuera de ti, tú que jamás desvarías o desatinas. Y eres... ¿Cómo eres tú?

¿De quién sino de tu madre en ti, que te repara y encarece?

6)

...Y vi un punto del que irradiaba un penetrante fulgor, tanto, que fue preciso cerrar los ojos ante la ceguera que provocaban sus destellos. En torno a él se encontraba un círculo de fuego. Tú estabas en él como si se tratara de un sol; yo no podía mirarte a la cara. El encordaje de las alas, de los acerados rostros, formaban un círculo de tenues formas y la cruz que había en su extremo era trazada por tu cuerpo de brazos tendidos que señalaban la dirección de tu ascenso. Y aquel círculo estaba formado por otro y éste por un tercero y el tercero por un cuarto, como el cuarto por el quinto y este último por el sexto.... Y aquellas cabezas, hechas de no sé qué especie de sustancia flamígera, que reverberaban e nuna nauseabunda multiplicación eran, sin duda partículas, huellas apenas tangibles de un saciado deseo. Calcula esa mirada extraviada que gira sobre sí misma, esa retracción blanda de la barbilla para que los labios —hinchidos, cubiertos de un tinte violáceo que sólo puede proceder del movimiento de la succión o del contacto irritante y repetido de otros labios contra ellos— queden ligeramente entreabiertos). ¿Y no hay en la mano una delicada forma que el pintor no ha ocultado pero que tiene el vigor exacto, apenas nítido, para que una mirada puesta sobre aviso la atrape? ¿La sombra de una vellosidad conocida que bien puede ser

la discreta materialidad de un símbolo? ¿O se trata nada más que de la línea profunda que cava en la mano el pecado de concupiscencia?

Contempla esa trama vacua sobre la que la figura se yergue. Lo nuboso, lo ocre blancuzco es sustancia de mácula y no de eternidad como se pretende. Observa ese rictus de extravío y los pliegues del sayal en torno a la intersección de los muslos, allí donde el niño permanece ausente. No se abandona la tela con la comodidad de la escasa carne que cubre.

Presta atención: trázase el séptimo círculo encima de los otros y es muy amplio su grosor; lo mismo sucede con los que le siguen y todos resplandecen con una llama tan ardiente que ellos no se distancian de la erigida en el centro, con la que, seguramente, desean confundirse. De idéntico modo se abate el sexó en el primer anillo de su hueco y el furor de su satisfacción no requiere de menor fuerza que la de estallar en el centro que alcanza.

Mira ese sol del que tan poco hablabas: cae del otro lado del mundo por devoción al secreto del dogma.

Cubrirás tu escritura sin hacer manchas puesto que lo que mancha es un exceso de materia. Silencio del dogma. Silencio de las Escrituras. Al fin tenías más de un rostro y sólo yo sé cuál de ellos ríe del otro.

Cristina Forero.

PERDON DE LA PALABRA

— Fragmento de una novela en curso —

¿Volvería a empezar? Aunque el azar puso el lugar, con el tiempo se digitaban los signos de un destino. Unos nacen con estrellas y otros nacen estrellados, fue el comentario. Bandas dispersas y bandoneones estirados, por la noche, en ese lugar de la ciudad. Amigos que ya no son y esa lluvia que persite hasta el amanecer, cuando el cuerpo dice basta y un tejido impreciso de palabras se precipita en el sueño.

Entonces una imagen se dispara en la oscuridad y es el cuerpo perdido en medio de los espacios infinitos, mientras el deseo urde imprecisas constelaciones. El lugar, sin embargo, está sujeto a variaciones que no pueden ser previstas por el punto, el plano y la línea. Embudo de gelatina, cono de sábanas con densidad de carne. Lugar que la fiebre dibujó en los primeros años y donde el tacto alucinado intenta en vano encontrar las consistencias amadas. Aquellas bandas de amigos puestas en ese lugar para evitar la caída de la madrugada se dispersaron cuando la edad ingrata concluyó —para nosotros— en el ritmo de aquellos bandoneones. Una orquesta de barrio en (pleno) centro y el ajeteo de los tangos, del otro lado del puente. Porque alguna vez el lugar pasaba por calles desoladas, por vías de ferrocarriles que se llaman muertas, por estaciones de colectivos en la provincia y bares donde los mozos tienen el color de las paredes.

Oscuro frenesí de muchedumbres coreando por las calles estribillos infantiles y portando anuncios donde se realizan los sueños. Trucos de la palabra que enar-

dece los cuerpos anónimos enhebrados por el rosario de algunos anhelos comunes. Excluidos de esta felicidad solíamos visitar una casa donde se venden sorpresas de otras magias. Por lo menos, una vez a la semana encontrar en ese lugar dedos de goma ensangrentados, máscaras chinas y paños de las proezas. Un comercio oscuro en la calle Libertad donde el misterio es una bagatela y los deseos juegan una fragmentación de cuerpos en los espejos ilusorios. Magia barata, casi familiar. El pretexto pueden ser los chicos, los almohadones de goma que producen ruidos abominables, los potes de crema donde un payaso salta al estirarse un resorte multicolor.

Las máscaras de goma que se adhieren a la cara sirven para mirar el pasaje de una manifestación que se deforma en un espejo convexo puesto en la puerta del negocio.

Después, con un retrovisor cóncavo ver la muchedumbre que se aleja cantando mientras algunos cabecean con prudencia en la vereda, ya que nadie sabe que anda cabeceando quien lo mira a la espera de una palabra que revele sus inclinaciones más secretas.

Por el espejo los que se alejan se funden con las figuras de cera del museo de Lavalle (un Drácula de sangre polvorienta en los colmillos, una princesa con tela de araña en el escote, una figura de frac y torso desnudo con moño sobre el cuello amarillento).

Expectante, el espectador sueña con ser actor. Incluso desde la escena hay quienes lo invitan a participar en la pesadilla de la historia, quienes le proponen invertir su cuerpo en la salvación de su alma.

Una lancha para los naufragos —dice el ingenio juvenil que suele olvidar sus palabras. Cuando el sueño parece entregar su último deseo la realidad se encuentra en el descanso y se puede seguir soñando.

La loca del rubí —dicen también, como si nadie conociese la pasión que despierta en ellos las piedras de colores. Palidecen cuando se les habla de esto y nadie se sorprende de las arañas y murciélagos de goma que se venden hasta en los quioscos.

Es verdad que el ojo del amo engorda el ganado y que muchos animales van de madrugada al matadero hipnotizados por el fulgor de esa mirada, aunque las profecías insisten tratando de provocar sus enunciados.

En el ajeteo hay unos peones de la provincia de Buenos Aires, peones de un ajedrez antiguo. No hay que verlos, sino escucharlos. En especial por la noche, cuando la *faena* les facilita el boliche. Esas palabras sin bandoneones, algunas veces acompañadas por guitarras y otras por flautas, golpean las orejas. Son dichas al pasar y tramadas con refranes y sentencias. Palabras cogitantes del deseo, de la vida y hasta del porvenir y el universo. Palabras cariñosas, incluso, cuando el paseante es de la ciudad y llega como al descuido difrazando la infautación de respetuoso alerta. Peones que quedan y se quedan mirando al desconocido, improvisando para su presencia. Los hay industriales y manuales, seguros de que el sentido es tan abundante como las cosechas. Cuando el mal de ojo les sugiere la envidia (neid) organizan complejas maquinaciones vengativas donde los cuerpos reproducidos en cera armonizan con fotos enterradas debajo de un sapo vivo. Los hay de ahora, confiados en que toda la actividad del mundo encuentra su coronación en una camioneta *Ford* con amortiguación independiente y tracción en las cuatro ruedas. Los hay estudiosos, que hacen caso del doctor y del patrón. Los hay malignos, que buscan en el vino la potencia de Dios. Los hay melancólicos, que se abisman en la tarde hasta encontrar el ser para la muerte. Los hay barrocos, que se alhajan el cuerpo con monedas extrañas y charoles y sedas que brillan al sol. Los hay, en fin, los que Molina Campos.

Forman un conjunto en torno al desconocido que ha llegado de la ciudad con una valija llena de trucos, con unos espejos cóncavos y otros convexos, con el recuerdo de una muchedumbre cantando y una banda de amigos que suspira bandoneones a la espera de la esperanza de que el deseo no se extinga en los fuegos de la juventud que desaparece.

El paseante retrocede en una esgrima de sonrisas y sale de la penumbra del boliche al sol que tribula la siesta. Un higo cae de maduro, se desprende de una higuera en el terreno baldío. El paseante por azar, lo caza en el aire. Revienta en la mano, rojo a la mirada y caliente al tacto. El paseante corre hasta una bomba, lava el higo y se lo come. Sigue y encuentra una vieja moneda argentina, una moneda de cobre con la fecha y el número borrado. Cruza entre unas ortigas que le ronchan las piernas y se tira debajo de unos árboles a desolar la tarde. Palidece en un recuerdo y el color le vuelve al ver un pájaro rondando por el zumbido de una aveja. Un camino de hormigas es obstruido por el zapato inmóvil y las insistentes cruzan un borde de cordones y prosiguen su laboriosa certidumbre. Una hora después insola el camino de arena que conduce al río, entra desnudo al agua y cruza hacia los árboles de la otra orilla con la ropa y los zapatos enarbolados en la mano izquierda.

Le bastaría saber de dónde viene para recordar por qué se encuentra entre los árboles cortando ortigas por el tallo mediante el silbido de una varilla de mimbre. Escucha el roce de una víbora, de pronto erguida frente a sus ojos. Lenta, la respiración desaparece. Acto seguido la varilla corta el vibrante nudo verde que se anilla en dos mitades incesantes. La respiración, triunfante, aspira el frescor de los árboles.

Camina bordeando el alambre de una estancia con patrones ausentes y peones que se dirigen a sí mismos, guiados por la fuerza del destino.

Se levantan de noche, se acuestan al atardecer. Curten la pálida resaca de unos cueros con sal y el 25 de mayo doman caballos y visten con los cuchillos hasta que alguno se lastima.

El paseante es capturado por el sortilegio de la mirada vacía de una vaca. Suelta la varilla de mimbre y extrae de la valija una máscara de goma que cubrirá su rostro, proponiendo el horror de unos colmillos y unas ojeras de película gótica. La vaca, pétrea, parpadea. Luego se mueve y la sigue. Le gustaría dormir junto a

la vaca, comer gramilla con ella y lavarse en la lluvia. La vaca se mezcla con otras. Si no vuelve a mirarlo nunca sabrá cuál era. Queda la tarde y el pasto. Debajo de unos árboles se stremece sobre la gramilla fresca. La tierra es tibia. Distraído hace un agujero con un palo. Apoyado en los codos se corre hasta introducir su excitada desesperanza en el lugar abierto. La cara contra el pasto, la ondulación del cuerpo: la mejilla arde sobre el pasto fresco y palidece hasta que el sueño lo esfuma en lo absoluto.

Germán L. García

LAS CARTAS

Hoy recibí carta de Mario, en ella me cuenta todas las novedades y contesta algo alusivamente, tal es su estilo, a mis preguntas. Al terminar de leerla me quedé sentado un largo tiempo en el bergère, frente al ventanal. Oía voces alrededor mío pero estaba absorto y complacido viendo la garúa y el día gris. Casi sin darme cuenta y sin proponérmelo comencé a recordar el verano de dos o tres años atrás.

Era mediados de enero, yo volvía del correo; había ido a despachar cartas para amigos que estaban en el extranjero o en el interior. Acababa de sobrellevar una afección hepática de difícil diagnóstico y faltaba muy poco tiempo para mi casamiento. Recuerdo que pensaba en la importancia que había cobrado para mí el enviar y recibir cartas. Siempre había tenido dificultad para expresar aquellos sentimientos que vulgarmente se consideran más profundos y todo aquel intercambio epistolar me daba la posibilidad de hacerlo con más soltura. También leía con alegre asombro todo aquello que los demás me escribían sobre ellos mismos.

Me acordé, entonces, de un fajo de cartas atado con una cinta color violeta que estaba en el cajón de la cómoda, en el dormitorio de mis padres.

Mis padres tenían un dormitorio en estilo provenzal. Tanto a mis tres hermanos como a mí nos gustaba ir a la cama de ellos los domingos a la mañana cuando éramos chicos. Nos divertíamos saltando en la cama grande y tirándonos almohadones entre nosotros. Cuando Mario, y después yo, comenzamos la escuela primaria, todos abandonamos esa costumbre. Incluso era raro que entráramos a esa habitación.

Cuando yo llegué a la pubertad, tomé la costumbre de hurgar en cuanto rincón de la casa yo consideraba escondido o extraño. Lo hacía a la hora de la siesta porque era el momento más propicio para que nadie me sorprendiera. Me atraían los fondos de los cajones, los papeles intercalados en los libros, los bolsillos de las ropas viejas, el contenido de los potiches. Sé que llevaba la intención de descubrir secretos y que toda esa actividad me producía una excitación novedosa.

Así fue como un día vi el fajo de cartas atadas con una cinta color violeta en la cómoda de mis padres. No me animé a desatar el nudo y leerlas por temor a ser sorprendido; tampoco me atreví a llevarlas conmigo y leerlas lejos del alcance de todos por temor a que fuera descubierta la falta. Solamente las miré.

Después me las ingení para estar con mi madre en un momento en que ella debía abrir ese cajón y le pregunté por las cartas. Me contestó que eran de mi padre y de ella. A mi me pareció que estaba turbada. Días posteriores volví a buscarlas pero ya no estaban.

No sé si por oírlo en el curso de una conversación escuchada o porque lo pregunté y me lo dijeron, lo que sé de esa desaparición es que las cartas fueron quemadas por mi madre. En aquel momento, supuse que lo había hecho para preservarlas de nuestra curiosidad.

Todo el recuerdo de mi descubrimiento de las cartas de amor de mis padres produjo en mi un estado extraño y indefinible. Intenté darme explicaciones pero ninguna me resultaba satisfactoria. Más tarde me sorprendí pensando que quizás esas cartas no tuvieran el contenido que yo les suponía: en principio, nadie quema cartas de amor, sobre todo si sigue estando con la persona que ama, y si se podrían quemar aquellas que contuvieran secretos irrevelables o comprometedores.

Temí que mi origen fuera distinto al que había creído hasta entonces y que toda mi creencia sobre mi fuera una ficción edificada sobre una ignorancia. Decidí hacer algo: decidí visitar a cada uno de mis hermanos y preguntarles por las cartas. Sentía con toda nitidez las

mismas sensaciones que me ganaban cuando andaba curioseando en los rincones oscuros a la hora de la siesta.

A la primera que visité fue a Celia. Ella era la hermana menor y la única mujer. Vivía muy cerca de la que había sido nuestra casa familiar y era con quien yo tenía una relación más fluida y fácil. Por aquella época, ella había dejado el Conservatorio y sólo tenía alumnos de música en su casa; el cuidado de la misma y el de sus dos hijos no le permitían otra cosa. Cuando yo llegué, ella y Jorge, su esposo, estaban en el pequeño herbario que él había construido en la terraza.

Casi en seguida les expliqué por qué había ido a verlos.

Celia me contó lo siguiente: cuando ella tenía quince años recibió su primera carta de amor; estaba leyéndola en su pieza cuando mamá entró de improviso y la vio llorar quedamente sobre el papel. Celia le contó que la emocionaba leer eso que le habían escrito y mamá la abrazó. En la conversación que tuvieron después, Celia le preguntó a mamá si papá le había escrito cartas de amor.

“—Sí, estuvieron guardadas en la cómoda durante mucho tiempo.

“—¿Y qué decían?

“—Lo que dicen todas las cartas de amor.

“—¿Me las mostrarías?

“—No podría, las quemé todas hace un tiempo.”

Tal fue el diálogo que mi hermana me transmitió. Su voz, que había comenzado entusiasmada, se ensombreció en el momento en que recordó el gesto que mamá había hecho cuando Celia le preguntó por qué las había quemado.

Luego, Celia recordó algo más: un mediodía —habrían pasado un par de años desde aquella charla— mientras almorzaban se hablaba de un piromaniaco. Celia dijo en chiste que en la familia había una persona que padecía del mismo impulso; ante la pregunta señaló a mamá y recordó lo que ella le había comentado. Dijo que creyó ver una mirada extraña intercambiada por nuestros padres.

Le pregunté si ella había vuelto a pensar alguna vez en esas cartas. Me dijo que no, que si yo no iba esa tarde probablemente ella no hubiera vuelto a pensar jamás en ellas.

Ese fin de semana, tomé el tren para ir a ver a Alberto, mi hermano menor. Vivía en el valle del Río Negro, en aquella época, hacía poco tiempo que se había casado y tenía, en sociedad con algunos amigos, una pequeña empresa empaquetadora de manzanas. Mi hermano era muy reservado y verlo era para mí superponer un misterio a otro misterio: yo no recordaba haber escuchado nada de él que dejara hacerme una idea acerca de las ideas que él tenía acerca de nuestra casa paterna. No sé qué había sentido él durante el tiempo que vivió en ella y me intrigaba saber qué cosas él había visto y callado. Yo tendía a imaginarlo sin memoria y sin voz y por eso me daban escalofríos sus recuerdos y sus palabras.

Después de viajar toda la tarde y toda la noche, llegué a destino a la mañana temprano y me fui directamente a su trabajo. Almorzamos, luego, en su casa; su mujer —a quien yo había visto sólo el día del casamiento—, lo trataba con dulzura. Cuando le pregunté por las cartas, él se sorprendió. Yo temblaba. Oírlo hablar me parecía la resurrección de una mirada que yo había creído inexistente. Me contó esto:

Un día necesitó dinero para pagar algo que había roto en la escuela y que él supuso angustiosamente que debía pagar. No quiso pedirlo para no molestar a nadie con lo que él consideraba imperdonable, así que decidió tomar el dinero de una pequeña caja que él sabía había en un cajón de la cómoda del dormitorio de nuestros padres. Supuso que la falta de la pequeña cantidad que precisaba no iba a ser notada. Al lado de la caja que buscaba vio el hato de cartas. Como creyó oler un perfume, las tomó y las olió; luego recorrió un poco la cinta y vio el nombre de mamá en el sobre de arriba. En ese momento, escuchó un ruido, guardó apresuradamente lo que tenía en las manos, tomó el dinero, cerró el cajón y se fue de la habitación. Se quedó muy in-

quieto y tardó en calmarse. Vivió agobiado por el episodio durante mucho tiempo y la visión de las cartas le impidió confesar el ínfimo robo. No dudaba de que serían indulgentes con éste, pero temía que le preguntaran si había visto algo más.

Interpretó que las cartas habían sido dirigidas a mamá por un novio que ella había tenido. La posesión de ese secreto, que sólo él mismo había creado, lo atormentaba. Sintió resentimiento hacia su madre y un cierto dolor por su padre. Luego pensó que papá sabría del asunto porque las cartas estaban en un lugar al que él tenía acceso. Entonces, comenzó a hacerse preguntas sobre el pasado de nuestros padres.

Pocos días después fue a ver nuevamente las cartas. Desató el lazo y vio el sobre de una por una. Algunos estaban estampillados y otros no. Algunos eran lisos y otros tenían rebordes de colores. Si bien la mayoría estaban dirigidos a mamá, había otros que estaban dirigidos a papá. Unos y otros estaban mezclados.

Al terminar de ver los sobres, los acomodó y les ató la cinta violeta tal como la había encontrado. Dejó las cartas en su lugar y se quedó con la idea de que también su padre había tenido una novia que le había enviado cartas.

Le pregunté si nunca había pensado que esas cartas las habían intercambiado entre ellos.

—Sí, claro —me dijo—. Habrá sido así. No sé por qué yo supuse aquello.

—¿No volviste a ver las cartas?

—No, después de aquella vez olvidé el asunto. Sólo que mucho después, cuando vine a vivir aquí, una vez imaginé que las cartas que yo les enviaba ellos las pondrían junto con aquellas.

—¿No te enteraste que mamá las quemó?

—No, no sabía nada. ¿Las quemó seguro? ¿Por qué?

—No sé.

En ese momento nos quedamos en silencio. En el atardecer del día siguiente volví a mi casa, otras diecisiete horas en tren. Me gustaba mucho ver por la venta-

nilla la cortina de álamos que bordean las chacras. Siempre me preguntaba qué habría detrás de los álamos.

Finalmente fui a ver a Mario. Él era mi hermano mayor y se había ido de la casa paterna en la adolescencia. En ella, se obviaba hablar de él y yo tenía la sensación de no saber nunca con certeza si él estaba vivo o estaba muerto. La última vez que yo lo había visto había sido pocos días después de que se incendiara aquella casa.

Con quien más comunicación tenía era con Alberto y fue él quien me dijo dónde encontrarlo. Mario vivía, por entonces, en una choza construida en lo alto de un pesquero, al sur del Brasil, sobre el Atlántico, muy cerca de un caserío de pescadores.

Después de un viaje en avión y un viaje en ómnibus, llegué a una ciudad colonial donde debía esperar otro ómnibus que me llevaría hasta ese villorio. Recuerdo que crucé una balsa, luego anduve por un largo camino de tierra con pequeñas y pobres poblaciones a los costados hasta que el ómnibus se internó en un camino de arena que terminaba en el lugar donde Mario vivía.

Al bajar me indicaron cuál era la choza y caminé por la playa amplísima mirando la forma cambiante de los médanos libres y el mar azul. Cuando llegué a la casa, me recibió una mujer que hablaba en un dialecto parecido al portugués. Pese a que yo dominaba este idioma, me costaba trabajo entenderla. Me indicó que mi hermano estaba abajo, en una pequeña pileta que el mar formaba entre las rocas.

Eran los primeros días de febrero. Mario estaba tirando flores blancas y estatuillas esculpidas en piedras color turquesa al mar. Cantaba animadamente una melodía y miraba fijamente al mar. Me quedé atrás de él sin interrumpirlo durante mucho tiempo. Cuando se dio vuelta me vio.

Al volver, la mujer había preparado un guiso de camarones, el que tomamos con cerveza. Mario estaba muy feliz; se paraba a cada momento de su silla y le decía a ella que yo era su hermano.

Me contó lo siguiente:

Supo la existencia de las cartas a través de que Alberto le narró el descubrimiento que él había hecho. Mario las fue a buscar y las leyó en la terraza sin miedo y sin arrepentimientos, convencido de que él debía enterarse de todo cuanto le rodeara, persuadido de que ningún misterio debía perpetuarse. Era la época en la que él había abandonado el ferviente catolicismo y ya no se lo veía orar en su pieza.

Había dos grupos de cartas, uno estaba compuesto por sobres lisos, la mayoría sin estampillar —es decir que se los habían entregado personalmente— y que alternaban a papá y a mamá como remitentes. El otro grupo constaba de alrededor de diez sobres enviados por papá a mamá desde otros países de Sudamérica: Brasil, Paraguay y Ecuador, recordó Mario.

El contenido de los sobres lisos era el supuesto: románticas, a veces melosas expresiones de amor, menciones al bienestar que habían sentido la última vez que habían estado juntos, esperanzas acerca del momento en el que pudieran estar juntos para siempre, quejas sobre la incomprensión de los demás y algunas preocupaciones familiares o de las circunstancias que vivían. Ellos se escribían durante la Segunda Guerra Mundial.

El otro grupo de cartas no alcanzó a ser leída por mi hermano mayor porque fue sorprendido por papá cuando iba a comenzar a hacerlo. Tuvieron una discusión fuerte. Mario defendió su derecho de conocer el pasado.

Según cálculos que hicimos, este episodio debió haber ocurrido poco tiempo antes de que mamá quemara las cartas.

—No sabía que papá hubiera estado en el extranjero antes de casarse. Nunca nos contó nada sobre eso —le dije.

—No; yo tampoco sabía.

Pasé varios días con ellos. Mi hermano tenía una pequeña embarcación con la que salía de pesca. Yo lo acompañé en una de esas salidas. El estaba preocupado porque el océano estaba contaminado con petróleo y eso alejaba a los cardúmenes.

Fueron días de sol. Caminando al lado del mar, hablamos mucho. Recuerdo que le dije que sentía haber descubierto un oculto padre errante. El se rió con eso.

A mediados de febrero volvía a Buenos Aires.

Cuando llegué al Aeropuerto, Celia y Jorge me estaban esperando. Ella tenía atado con una cinta lila el largo cabello que llevaba aquel verano. Fuimos a la casa de ellos y les conté cómo había sido el encuentro con nuestro hermano mayor.

Celia tampoco sabía nada acerca de papá.

A la noche llamó por teléfono Alberto desde el Sur, También para enterarse. Contó, además, que había recibido carta de nuestros padres, le decían que todo seguía bien, sin mayores novedades.

Aníbal E. Goldchuk

EL ROSTRO DEL AUSENTE

Ella cubre, piadosamente, su rostro con un pañuelo y unos anteojos oscuros. Sus manos siguen exhibiendo los fulgores de antaño. Presiento que la entrevista ha de ser breve. Su voz tenue, tiembla al musitarme los buenos augurios del encuentro. Pocas palabras bastan para saber que han transcurrido algunos años. Nuestras miradas son ahora oscuras y en la penumbra, enmudecen en sus labios el rezo y la plegaria cuando habla de mi padre.

El rostro del muerto persigue al forastero, ese rostro que reaparece en las pesadillas de alguien —dice— y cierra sus palabras con un amén. Antes, los cabellos de la mujer eran rojos, rojos como el fuego. Un color rojo que conmueve como un sueño.

Hablamos del difunto y le cuento la historia del museo. Siento que con ella no tengo vergüenza. Me escucha en silencio; como toda mujer árabe sus gestos y sus movimientos son sigilosos. Hay un revólver —dice— un revólver que perteneció a tu padre. El me contó el secreto, pero no la promesa que el secreto guardaba. El arma está depositada en la gruta de la virgen, mañana es su fiesta y el santuario se abrirá a los peregrinos y a los extranjeros. Un día acompañé a tu padre y me mostró el lugar en que depositó el arma. El a veces procedía como si ocultara un secreto; no me refiero a la otra mujer, sino a otras cosas; tal vez, a su pasado de jugador. El revólver sirvió quizás para saldar una deuda de juego, aunque él no era un hombre de violencias; no sé, nunca quiso contarme; lo mismo pasaba con esa mujer que dedicaba su vida a los espíritus y aparecía rodeada siempre de imágenes santas.

Al escuchar su voz, mis ojos se empañaron, no estaba ni vivo ni muerto y sólo miraba el silencio en el corazón de la luz. También yo aborrecía la partida. Sin embargo, esa edad estaba aquí y ahora. Abriéndose como ayer desde la oscuridad del deseo. Y los ojos que se tornan opacos ante el centellear de la espuma. Aquí hay vinos ambarinos, lánguidas muertas de aires dulces. Damas altivas coqueteando desde sus balcones con sus bocas recientes, rameras cubiertas de velos. Ella desciende por las gradas rocosas con una sonrisa en el rostro y se aleja lentamente.

Regresé a esta ciudad después de mucho tiempo; nada ha cambiado, sigue flotando en el aire ese polvo rojizo que arrastrado por el viento se adhiere a las ropas y al cuerpo. Ese viento que nunca deja de soplar y ese polvo dificultan la respiración envolviendo los rostros hasta que parecen máscaras.

Vine a buscar las cartas del músico muerto. A visitar su casa transformada ahora en museo. En esta ciudad vive mi tía, quien desde la muerte de mi padre se ha vuelto lejana. Recuerdo aún el encuentro en el teatro griego. Ella descendiendo por las gradas; yo, que la he visto venir desde lejos, ya que viste la misma tela amarilla que llevaba en el muelle, la contemplo. Me habló por última vez al ofrecerme sus condolencias mientras ajustaba el lazo negro en mi brazo lustral. Sus uñas eran del violeta de las cintas florales y cubrían sus dedosoros amarillos como pequeñas inscripciones mortuorias. Florecían los jacintos en las ventanas y a los púrpúreos labios del respirante había acudido la plegaria; después cayeron los párpados y a la hora de la muerte, yo, el hijo indigno, estuve ausente en la cámara mortuoria.

He venido a buscar algunos objetos que pertenecieron al difunto, sobre todo algunas fotos. Lentamente penetra la sombra del ausente en el enlutado círculo familiar. No quiero encontrar a mi tío, ya que en su cara, se parece demasiado al muerto. Ya no lo odio, eso era antes cuando él amaba lo que yo amaba.

Le escribí una carta a una casilla de correo donde habitualmente solía escribirle. En ella le pedí que enviara en una pequeña encomienda las fotos y los objetos que fueron propiedad del finado. Estuve merodeando por los alrededores de su casa y no me animé a entrar. Conversé con algunas prostitutas que tienen su lugar de citas frente a la casa y apalabré a una de las mujeres. Solicité una habitación desde donde podía ver la ventana de la que había sido mi amante. La casa de citas estaba mal iluminada y a la antigua moda poseía un farol rojo en la entrada. Supongo que en algún momento divisé en la ventana su frágil figura. Si fue así, seguramente llevaba un vestido azul. Hace unos años, desde esa ventana yo miraba a las prostitutas con deseo en los ojos. En las sombras, ella me contemplaba. En la penumbra del aposento ardían en mi cabeza las lascivias y las mentiras. El crujido de su vestido azul me inmovilizaba como a una estatua. La mujer no entendió cuando en la soledad de la noche comencé a llamarla con otro nombre ni tampoco cuando al apagarse las lámparas de la última ventana iluminada mis carnes palpitaron y mis ojos se anegaron de lágrimas. Sin embargo, el viaje del sobrino estaba justificado por las cartas y los recuerdos familiares. Aunque yo aguardara en la noche, a que volvieran a encenderse las lámparas, inquietante en la declinación de nuestra estirpe, en la hora en que los ojos del contemplador se llenarían con el oro de sus manos. Escapé antes del amanecer, no quería que la luz del día sorprendiera mi carne temblando.

¿Habrá sido la conversación con mi hermanastro lo que me impulsó a realizar el viaje? Vengo a buscar los discos de mi padre —había dicho con serenidad en la voz—. Un día después me decidía a partir. No me había atrevido a mencionar el tema del museo en nuestra conversación. Una habitación entera dedicada al muerto, a guardar y conservar todos sus recuerdos. Poco a poco me había ido posesionando de todos los objetos que permanecieron en la casa; incluso llegué a robarle algunos a los parientes cercanos: Lo que no sabía,

ero cómo iba a hacer para apoderarme de los que había dejado en la otra familia. Pensé en fingirme amigo de mi hermanastro pero me di cuenta que él desconfiaba de todo lo que provenía de mi parte. En el momento de la muerte me había entendido bastante con su otra esposa, sentí cierta vergüenza al comprobar que era más hermosa que mi madre; podía haber ganado sus favores ya que noté que hacía grandes esfuerzos por agradarme, a pesar de que sus hijos la apartaron en cuanto se dieron cuenta de su trato. En el cuello llevaba una fina cadena de oro de la que colgaba un retrato de mi padre con uniforme militar. Sentí deseos de arrebatárselo pero me contuve y pedí que me lo prestara para mirarlo. Era una pequeña foto en colores casi borrosa sacada seguramente en un bosque o en un parque público, traté de reconocer el lugar pero me resultó imposible, me sorprendió encontrar del otro lado del relicario la foto de esa mujer. Se lo devolví rápidamente pero creo que ella percibió mi turbación.

Retiré del correo lo que sabía que ella me habría de enviar. Sólo que con la encomienda había una breve nota en la que me daba una cita para esa misma tarde en un parque cercano.

Mientras esperé a la mujer me ocupé en revisar el pequeño cofre. La mayoría eran fotos tomadas en un lugar de veraneo, seguramente en un lujoso balneario junto al mar. En casi todas las fotos él aparece posando solo o sino hay otras que aparecen recordadas, probablemente en las que está acompañado por esa otra mujer. Reconozco la letra de mi padre al dorso de alguna de las fotos firmando dedicatorias amorosas, algunas un poco inconvenientes, incluso obscenas, otras tienen un tono cariñoso. También aparecen fechadas. Seguramente el haber hecho a su cuñada la depositaria de esos recuerdos, es que él no los podía llevar consigo. Había también objetos de uso personal, un encendedor de oro con iniciales grabadas y que ella le debe haber regalado; una medalla de plata con la imagen de la virgen del huerto del la que él era devoto. No encontré ninguna carta. Me llamó la atención una foto en la que

mi padre aparece acompañado por la otra mujer. Fue tomada en un parque de diversiones y él aparece empuñando un rifle y apuntando a un blanco. El premio por acertar habrá sido esa fotografía que quedó como recuerdo. La mujer era entonces joven y hermosa. Su tez era blanca y sus cabellos negros, tenía cierto aire español en su mirada que no lo noté cuando hablé con ella el día del sepelio. Ambos están sonrientes y se los ve felices. Los ojos de la mujer brillan de admiración y a él se lo ve firme y sereno. La mujer adorna su cabeza con una boina que hace sus rasgos aún más infantiles.

A la mañana siguiente parto para la gruta junto a una caravana de fieles. Una procesión de hermanas pasa fugaz por el muelle. El aire está caliente y toda la ciudad parece muerta. De una calle lejana llega a mis oídos el grito de un hombre. El tránsito se vuelve difícil debido a los peregrinos que deambulan por el camino arenoso. Nos detenemos en el hospital de frontera para que los leprosos se unan a nuestra comitiva. En el patio rectangular se arrastran patéticos los enfermos. Su mirada de cera rememoran tiempos idos. También yo me acuerdo de mi juventud y de mi primer amor. En las ventanas buscan fresco los convalescientes. Otros se miran en las aguas del lago y abren sus vestimentas llorando de alegría frente al balsámico viento que sopla desde las colinas.

Los enfermos mientras marchan derraman incienso sobre sus heridas. Túnicas de oro rojizo se agitan en el aire. Antorchas encendidas, salmodias y muchachas que envuelven un muñeco que es el cuerpo del señor Jesucristo. Envuelta en velos azulados baila la mujer de un anciano. Y los jóvenes... los jóvenes tienen sueños confusos en sus febriles cabezas y sus frentes están excedradas y ásperas por la lepra. La mano blanca de una anciana se posa en las frentes húmedas y es como si un metal frío atravesara la piel.

Dentro de la gruta no se puede respirar debido al olor a cera que gotea de las velas encendidas y por el olor a las flores marchitándose. Resplandecen las

llamas en la noche y es como si el polvo arrastrado por el viento se volviera más rojizo aún. En torno a mí se hablan lenguas confusas, un poco de alemán y un árabe mezclado con palabras en español. Las manos rozan las azuladas aguas del lago en busca de refrescar los labios sedientos. Desde las escalinatas, los extranjeros miran cómo figuras con rigidez de cera marchan, en el crepúsculo, silenciosas hacia el templo.

Entro en el santuario y miro los objetos de culto. La mayor parte son medallas, placas recordatorias y trozos de cabello. También hay numerosas fotografías. En un recinto apartado se hallan las cosas de más valor; sables, cadenas de oro y en un rincón, alejado de las otras ofrendas santas observo el objeto brillante y peligroso; profano en su perfección metálica. Su color es negro y sus cachas marfiladas. El recinto está cerrado por una puerta de hierro a la que cierra un pequeño candado.

Silencioso voy a beber vino a una taberna cercana. Me siento bajo ahumadas vigas de madera. Algo oscuro yace a mis pies, es el cuero de un cordero muerto. Lo aparto con asco y me voy a sentar a otra mesa. Pienso en por qué mi padre abandonó el arma en el santuario; por qué vivió tantos años con una espiritista; se trataría de algún crimen o de algún embrujo. Esas mujeres suelen hacer esos maleficios y mi padre era un ereyente.

Deambulo por el jardín en penumbras y me siento en un banco de piedra. En el instante en que están por cerrar, me oculto en una glorieta poco iluminada y dejo que las horas transcurran lentas. Las luces de los refectorios se han apagado y se oye el murmullo de una oración, es que los benditos rezan antes de cerrar los párpados. Camino sigilosamente hacia el recinto y con un cortaplumas violo el débil candado. Enciendo la pequeña linterna y me deslizo tratando de no pisar los objetos desperdigados por el suelo. Aparto con repugnancia unas muletas que me impiden el paso. Finalmente, llego hasta donde está el arma, la tomo para después envolverla en un pañuelo y guardarla en un bolsillo.

Repentinamente, en la casa se han encendido las lámparas. Apago la linterna y me apoyo contra la pared. Unos peregrinos que han pasado cantando en voz alta trajeron la atención de los moradores santos. Las luces vuelven a apagarse. Trato de reconstruir en mi memoria el camino recorrido. Ahuecando la luz de la linterna en la palma de mi mano ilumino hacia adelante. Me muevo y algo roza mi cara. Cierro los ojos y aparto lo que parece ser un trozo de tela. Vuelvo a abrirlos y dirigo la linterna hacia el costado. Veo entonces un velo de novia que cuelga desde el techo. Seguramente una promesa o carne muerta en la virginidad. El tul se deshace entre mis dedos y los trozos se esparcen por el suelo. Giro la luz hacia mis pies y veo el suelo cubierto por monedas de oro. Brillantes, resplandecen los redondos discos. Miran hacia mí como los ojos de muchos santos dirigidos contra el pecador. Cierro los míos para evitar que esos fulgores me enceguezcan.

Al atardecer, se escuchaba el ruido de un tren que partía mezclándose su sonido con la música de una canción infantil. La danza de los caballos giraba sin cesar y en ella, todos los animales eran idénticos. Briosos corceles negros de crines relucientes que galopaban, galopaban. Y sus jinetes eran niños temerosos que apretaban sus cuerpos contra la madera brillante, mientras asían desesperadamente las riendas entre el profundo mutismo de las bestias.

La dama contemplaba la escena. Su mirada buscaba con los ojos la mirada del niño. Sentada inmóvil en el banco de piedra con su vestido de sedas recamadas con su aspecto extranjero y su fragancia. Sus ojos fijos y dorados esperan a que la música termine para recién después dejar caer su pañuelo de seda morada. Un caballero se acercará a recogerlo. Ella le hablará entonces con palabras extrañas. Por la noche, los caballos se encabritan y los jinetes son aplastados por cascos tumultuosos que no cesan de galopar. Hasta que el jinete fenece con los ojos vueltos hacia el cielo.

Escapo corriendo del recinto sin que me importe pisar los objetos santos. Quiero irme cuanto antes del

lugar; en mi carrera el envoltorio pesa en mi bolsillo. En el jardín me desoriento por un instante, las luces comienzan a encenderse. Escalo el muro de piedra y me deslizo hacia la calle. La música y las antorchas ya se han apagado.

Regreso a la casa paterna. La ciudad duerme. Bajo las arcadas de las calles oscuras los ojos de las prostitutas espían en busca de fornicadores. Descubro bajo las columnas del portal un durmiente, seguramente de regreso de las tristes peregrinaciones.

En las resonantes escaleras de piedra escucho el taconeo hueco de unos tacones altos. Aquí el aire que sopla es invernal. Las velas arden en los candelabros de plata y arrojan su luz sobre la mesa, mientras el brillo de las joyas desborda profusamente los estuches de raso. El roce de aquel raso producía risas ahogadas cuando las manos húmedas acariciaban el raso negro y brillante. Taconeo repiqueteante de la muchacha judía paseándose por las escaleras; aquéllas que conducían a galerías inesperadas, aquéllas que arojaban a la pequeña puerta, aquéllas que descendí por última vez cuando al abrir la puerta sorprendí a mi madre cubriendo con su abrigo de piel su sagrado ultraje.

Sólo se ha conservado aquella sala en la que acostumbábamos a reunirnos para la cena todas las tardes a la siete. Siempre que la familia entraba, las bujías ardían en los pesados candelabros. Y, en demoradas conversaciones, se olvidaba la tarde. Reunidos alrededor de la mesa con manos de cera partíamos el pan y éste sangraba, ¿o acaso eran mis manos las que sangraban?, mientras mi madre restregaba sus manos dolientes. Manos corrompidas, lenguas extranjeras se mezclaban en el frío aposento. Se apagaban entonces las lámparas y a través de las caras purpúreas nos mirábamos a los ojos.

Al entrar, los severos aposentos y los viejos enseres de mis padres oprimen mi pecho. Un perro comienza a correr por los ruinosos corredores. La criada enciende una lámpara y reconoce entonces el rostro del ausente.

Entro en el cuarto del difunto. La criada enciende áureas bujías. Un aroma que lleva rosas hay en el cuarto. Lejos del lecho vacío un cirio apagado esconde un aroma de oros fríos. Los recuerdos del finado resplandecen. Allí las fotografías, allí el reloj de oro, allí los prismáticos, los que para conseguirlos tuve que recorrer toda la ciudad. Junto a una foto en que mi padre aparece de civil, coloco el revólver.

Luis Gusman

HISTORIA DE LA

Con los cruces por un mediodía, por la costumbre de comer a esa hora todos los días, encontré sus ojos voraces que me amenazan en lo más cerca del cruce. Parece que el silencio me va a arrancar los zapatos, pero ella lo desdeña en su vastidad. Definiendo sus mejores límites, rió de los míos: ese miedo a la autoridad de sus pupilas batientes con los colmillos afilados y la saliva en gotas por entre los párpados.

Ella no será de la partida más que un solo momento.

Su virginidad se inclina en el presagio de los ojos con la catarata muda y sin agua, pero fértil.

La llegada es tarde como la hora atrasada, es el desencuentro, hay un hondo misterio por ella entre mí hasta calarme más de la cuenta y es un desafío furioso.

Hasta que este día llegó en pleno a las doce y media de un mismo sol en el alumbrado de las calles.

"Sinceramente no me acuerdo nunca que te escuchó, no se sabe quién habla; habla como si estuvieras diciendo algo en el mismo momento que más cerca nos tuvo la plaza en su diagonal, hay un invierno por la mitad del frío caluroso del mediodía y un secundario de excusas inertes engañando los deseos más implícitos, a nuestras esencias de placer neto. En seguida se pasa el monumento, sin cesar del sol con su calor en la humedad de los cabellos malolientes (blanqueando con las brochas) todo está listo para este momento en que pasamos así y nos cortamos por lo callado del grito afónico.

Todo parece contarse en nuestras miradas al margen y me clavaste las órbitas voraces hasta más no poder en lo más blanco del ojo. Tu amiga parece entender lo que sucede pero la ahuyenta el tremendo vibrar de tu alzada.

En la esquina me desprendo no sé de quién. Camino sin pasos que no aciertan en los ojos porque no llegan con el calzado al infinito desvanecido de celeste y me voy a dormir para casa, tengo sueño pero su mirada surge de adentro de mis ojos con las garras encendidas y sus puntas refulgentes. Era ella y no había nadie en la calle.

Ese largo indicador que no hace más que indicar lo mismo sin cesar, sinuosamente sus perfiles se desprenden densos y siento un peso de cadenas a cada paso. No fue más que una mirada, sin embargo todo estaba echado hasta el embarazo mismo, ese cruce en diagonal de la primera vez estacó el principio común de una contingencia que la luz del sol no tuvo la luz que pudiera llegar hasta nosotros por las inmediaciones de este maldito pozo ciego de AQUI, donde la humedad es la penumbra más joven.

Sin hacer una exagerada remarcación del estío que pareció salirnos de adentro en medio de esa plaza, hasta dilatarse tanto que quedó convertido en una endeble vela amenazada por el viento, la llama le tiembla mientras le sale por los costados de su hilo negro y marca de cera ardida una fila de gotas blancas, los pasos de nuestras direcciones en solo una ya dura como el frío sebo de donde vino la luz rancia de la llama amarilla.

Voy creyendo lo mejor y mi rotación ya se conformaba por mi eje por el ecuador de esa hembrita, aunque ardiera de medidas. Ya me trasladaba también por su aridez que me lanzó más lejos que mi propio futuro. Para nada es saberlo de verdad o no si yo era un planeta aunque no lo sepa.

Entro a casa totalmente inédito, por eso no choco con la frivolidad espiosa de mi madre, lo escondo en la mitad de la escalera, sereno, de una mirada emparejo los pedacitos desparejos y a la par estoy tocándole al

peligro de la llamita de una vela una posibilidad de terremoto si no me cuido de no caérmele encima y apagar ese fueguito endeble para siempre.

Esa mirada se quedó entre yo y LA, sostenida del encuentro por los pasajes milenarios de pasillos recontrales, eso era un norte de lugares terriblemente sólidos como la cordillera bajo el caballo de San Martín y yo hundiendo el pico en el propio peso de mis cartuchos.

De repente está puesta en ese lugar (la piba esa), algo imprevisto por lo visto y lo que no se ve. Justamente a mí me toca disponer de todo ese fenómeno tan escaso en los sucesos y además su número único era para un solo par de manos.

Ya acostumbrado a pasar por alto esas polleras escocesas y así de lejanas, tan sólo el roce imperceptible me conforma una satisfacción última que me parece algo inevitable y estúpido, un sólo titular de los escasos recursos me asegura el miedo bien guardado del dominio y así esperar los pasos siguientes sentado en la mesa más cercana a la ventana del bar el rey y mirar como se mira, como ven que yo soy su gustoso deseo y más exactamente su deseo declarado por la boca de su risa (ahora me ríe y yo río la desgana de mis ganas en el soplido del cortado y ni siquiera saber que es lo que haría con ella). Está rebuena y peligrosa, tené cuidado que es más grande y es mucha mujer para que la atiendas como hay que atender a una de éstas.

Alguna vez yo de lejos por la edad sin cuerpo, atropellado por la misma de ella y como es ahora, salió de abajo del limón con el coso ese. Y el del al lado le rompió el cursilerío cuando tenía doce y cuando se iba la señora de él se la llevaba para su cama.

Todo esto y más pesos contra mi deseo, ante sus ojos pellizcándome el calor de la cara y la risa. No ves como en seguida se la cargan en los autos y se la llevan para los pastos. Le sacuden feo.

Pero era esta vez una de esas mujeres vitalicias y el deseo de un destino en medio de la planicie celeste del poco aire que lo hondo y chato de este pozo resumidero del pueblo de AQUI en donde me eligió y yo

decidiré en contra de los demás por esta hembra hasta la muerte. La piba está ahí y esperaba el llamado de su deseo en medio de un eco mío y eso fue lo irresistible resistiéndose.

El primo paralítico me avisó que le gusto. Ese inválido que sólo puede llevar los deseos a sus destinatarios de un lado para otro y nunca ser el propio destinatario de esos manjares. Parece que su placer consiste en la indiferencia de mujeres desnudas y con las telitas intactas que le dan para que él se las lave y pasible lo cumple con el rigor del polo y devuelve los trozos intactos pero blancos y llenos de brillos sin darle una lamida.

Ahora todo es más que cualquier expresión de antes y viene en caída estrepitosa lo incalculable por parte mía que tenía su deseo en las palmas de mis manos que huelen a mi carne sudorosa y espanto de labios secos. De las campanillas sordas y con la saliva mojóndose la suela de los zapatos.

Muy quieto, parece que todos dormimos, no es necesario cuidar que esto parezca semejante cosa o algo parecido a la perfección tan igual a los demás que duermen.

Es bastante con evitar los posibles imprevistos de donde puedan ser despertados esos dueños de la muerte con olor a dentífrico, pero es inscible si se está quieto como estoy conmigo y entonces me hago el que parezco que estoy dormido y estoy despierto. Hasta que al fin me quedo tan en la profundidad de mi propia fiebre inerte en el vidrio del termómetro que caigo encima de la mesa en los banquetes sin bancos para mí y los retos me pertenecen hasta el último ronquido mal extraído de los bronquios tapados de telarañas.

Inmóvil como mi amor por LA, fijo como me pone de recta la mirada de los vistazos de ella y descubre mi miedo pegado de los párpados por la parte de adentro.

Hasta que pasa de su más exigentes ganas sin barreras y me acorralla en un cuarto de los testigos ahogándose en la mezcla de los moscatos ordinarios en donde flotan ciruelas negras de un pasado seco por el tamiz al

ritmo de las frutas secas y el carozo crecido como un esqueleto cubierto de piel negra y dulce hasta lo más empalagante del embafamiento.

Inevitable y ausente del próximo momento miro los ruidos de la puerta que le ayudo a cerrar, éste es el juego de la importancia sin que me interese al mismo tiempo y saludo al fotográfico al centro de su flash.

Perdonado por pensar que es el padre de la dueña de la fiesta, no, de la casa, cómo sabía mi apellido (?); su apellido es delacasa, no delacaza, y es con zeta, no, con zota no, con qué me dijo (?); con la letra zota y no con una teta. Tomo el agua y nos reímos entre mi torpeza en el suelo, con la ansiedad a la vista, no mira nadie, esto se me estrella con las sillas, luego reboto mi aliento ginebroso y LA me agarra con los dos ojos palmo a palmo. Mis pestañas, yo no sé, yo le debo, la dejo y me pongo ahí quietito.

Por pronto que parece esto es al mismo tiempo, me deslizo con la tiesitud apuesta encima de aberturas supuestas y por la parte más . . .baja de las fuentes sale lalita disfrazada de LA, todo es más rápido que lo demás y parece que no pasara, como si lalita y el tiempo se hicieran una sola aguja, es la verdadera amiga de LA y estamos solamente ahí.

Por eso juego al pudor tuyo y reemplazo la entrega mía en un ramo de risas que no están en las miradas de vernos, pone su cálido cuerpo contra mí y bailo con LA.

Miras como lo mucho que más se sigue en esto que estoy mirándote y me entero de la carne tuya desde ese momento, lo que resta es lo mismo pero en lugar de todo lo demás es lo esperado para cierta vez que alguna será o sino muchas más y varias encimando a LA carne tuya, LA.

Con la promesa casual que se le cae en el lavatorio, este cansado paso de nuevo y se terminó, son los placeres gastados de un espectro infantil de su mano en cada cara que recuerda LA de las muñecas amarradas, sin llamar la atención pero escandalosamente, un exal-

tado desenlace de machos y ella los guarda en el botiquín, esos desatinados estrépitos, sin embargo no me hizo plegar a su lengua inevitablemente de ese saludo que se despidе de uno antes que de nadie y luego me agarro de un pelito suelto, trepo y le muerdo una ceja. La grita otro desatino de tiempo que tengo para los dos, esto es yo y LA.

Todo me parece un capricho mío, mejor que el de antes, entonces me da la sensación del camino cortado y me pongo a imaginar una llegada nueva. A los pocos transcurros le rompo la quietud con el capricho que tengo y empezándonos a enrollar en lo que desapareció con el mudo titubeo despertándonos para un ratito más de siempre, esa hembra que alzó LA en todas partes de sus propios piernas sosteniéndose la carne en la hembra por sobre los machos que cayeron a mis pies convertidos en la humanidad cualquiera de donde vieron los pendientes míos ovalándole las sienes a LA.

“La siento acurrucarse debajo mío hasta que parece su dolor y la huelo penetrando bajo el techo de su casa misma.

Habré de saber que mi muerte está escrita y con su rumbo sigue haciendo el giro exacto al lado de mi planeta y entro y sigo adentro y lo hago hasta que yo mismo decida escupir la muerte entre los juncos secos.

El buen planeta soporta el eclipse y me deja ver el fenómeno de la atractiva curiosidad, aunque el sol sale de mi bragueta y nos facilitamos en las mortíferas solemnidades del goce mejor.

En tanto tiempo me supongo los imposibles de la sala que espera y me admiré en medio de mi propio eclipse.

Al día anterior que fue el siguiente, todo estaba entre los destellos del lucero sin otro recuerdo que mi propio eclipse y tardará en pasar por encima de las campanillas despertadoras del primer segundo en la mentira de la cuerda empeñada y las agujas sin pintar.

Mientras esto ocurra nosotros dos sucedíamos todo (sólo una duda) me susurra desde su matorral, en don-

de todo se espesa con la lava tibia y seguro que anoto en este papel algo de las mejores palabras envueltas en el espacio de su aliento, estaba en el inusual nuevo de su ansiado desflorar y sobre lo mismo, estaba yo con lo cierto y acierto en L.A.

Todo salta por un tremendo vado, nos sorprende un sordo ruido de los ecos enfundando con la espuma el placer entre los dos. Una visión lenta y espesa.

Ricardo Ortola

LA SALA AZUL

Desde hacía varios años, el matrimonio me esperaba como si yo les hubiera anunciado que iba a llegar en cualquier momento. La mujer tenía un apodo ridículo: 'Lacia', sin duda a causa de su pelo. En efecto, éste le caía tan rectamente que ni siquiera se arremolinaba sobre sus hombros. "Tengo su cuarto listo", me decía al darme la mano. Su marido acompañaba la frase de Lacia haciendo movimientos afirmativos con la cabeza. Y a continuación aferraba con fuerza mi bolsa de ropa y la llevaba. Durante unos segundos caminaba junto a Lacia por un pasillo angosto. El pasillo culminaba en la habitación que yo ocupaba siempre. Lacia me preguntaba por algún miembro de mi familia y recién entonces me daba cuenta que no era una extraña a quien veía por primera vez. Me acostaba sin desvestirme y dormía profundamente hasta el otro día. Los recuerdos más próximos antes de dormirme eran imágenes de mi viaje. Rememoraba los paisajes del campo cambiando a cada instante y la suciedad de los baños del tren.

A la mañana siguiente, Lacia golpeaba a mi puerta y entraba con el desayuno servido en una bandeja. El desayuno consistía en una taza de café y un trozo de pan cortado en rebanadas. En seguida abría la ventana y la luz del sol traspasaba la tela de su vestido y le marcaba la forma de las piernas. Desde muy lejos, una imagen semejante volvía a mi memoria. Pero apenas si recobraba la claridad plateada de la luz iluminando otra habitación.

Durante mi permanencia en la casa del matrimonio acudían otras personas y se quedaban a cenar. Casi siempre eran los mismos invitados, hombres silenciosos

que comían sin levantar la cabeza. Lacia se preocupaba por atenderlos con delicadeza. Su marido, sin embargo, parecía ajeno a la cordialidad de su mujer. Se llevaba a los labios su copa de vino y cerraba los ojos. Luego chasqueaba la lengua y murmuraba: "¡Qué maravilla!". Cuando traían el café, los invitados empezaban a hablar entre sí hasta que todos participaban en un mismo tema. Muchas veces yo decía algo sin pensar y mi interlocutor alzaba las cejas y le euclicheaba a otro mis palabras. Al lado de Lacia se sentaba un hombrecito que trataba de cortejarla. Tenía un rostro armonioso y una frente con entradas profundas. Pero su cuerpo era pequeño y hundido. Lacia entrecerraba los ojos a medida que escuchaba las insinuaciones del hombrecito. Finalmente, ella lo interrumpía abriendo los ojos y mirándolo fijo. El resto de la noche el hombrecito buscaba una nueva oportunidad de hablarle. A cada rato se alisaba las solapas del saco y con la yema de los dedos mojadados de saliva se peinaba las cejas. En esa época yo también me había enamorado de Lacia y a lo largo del día nos encontrábamos en cualquier sitio de la casa para besarnos. Una tarde ella había corrido los muebles para limpiar el piso de mi habitación. Aprovechando el espacio entre un ropero y la pared, me pidió que la siguiera hasta allí. Nos abrazamos y mientras yo hurgaba sus ropas para acariciarla, de pronto tuve un sobresalto al oír su voz rogándome que no la abandonara.

Mi habitación tenía una ventana por la cual me asomaba a mirar el patio de la casa. Como la habitación se hallaba en el primer piso, la copa de un paraíso rozaba los postigos de la ventana. En las noches cálidas me acodaba en el antepecho y miraba la oscuridad a través de las ramas. Lacia y su marido caminaban en silencio por el patio durante un largo rato, hasta que él le decía a media voz que iba a acostarse. Ella se quedaba sola y me llamaba. En cierta oportunidad bajé a encontrarla, pero al llegar abajo ya se había marchado. A partir de esa noche, nuestras citas se hicieron menos frecuentes.

El lugar donde se realizaban las cenas era una sala, también del primer piso, con un balcón a la calle. En el centro había una mesa rectangular rodeada de doce sillas y un aparador cuyas puertas eran de un cristal azulado. Todas las mañanas, Lacia y su marido entraban a la sala y limpiaban cada objeto. El hombre se precipitaba casi corriendo hacia un lampadario ubicado en un ángulo de sala. El lampadario semejava una planta con sus ramas sosteniendo las luces. Primero frotaba suavemente cada parte y poco a poco iba aumentando la velocidad de sus movimientos. A veces escupía sobre el paño para darle más brillo al metal, y al cabo de un rato se apartaba para contemplar su tarea cumplida. Entretanto, Lacia barría el polvo del piso y sacudía las cortinas de la ventana. Debajo de una fuente con frutas colocada en el medio de la mesa había una lista de las personas invitadas a la cena. Lacia leía la lista y la dejaba otra vez en el mismo lugar. La luz del sol se reflejaba en las paredes azules de la sala y el aire adquiría un color casi morado.

A menudo, Lacia abandonaba la mesa antes de concluir la cena. Aprovechando su ausencia, algunos invitados se acercaban al balcón para arrojar los restos de comida a otras personas que los recibían en la calle. En una oportunidad, Lacia regresó inesperadamente y sorprendió al hombrecito que la cortejaba lanzando trozos de carne y pan por el balcón. Al advertir que ella había vuelto, el hombrecito ocupó otra vez su silla y bajó la cabeza.

El período de nuestras citas terminó pronto. Tenía la certeza de que nunca iba a reunir todo lo que deseaba saber de mi vida en esa casa. Tal vez unas pocas palabras de ella hubieran bastado. Pero era imposible que las dijera. A medida que transcurría el tiempo, un silencioso desconsuelo me alejaba de las cosas.

En uno de los tantos viajes que me llevaban a la casa del matrimonio me encontré, al bajar del tren, con el hombrecito enamorado de Lacia. Desde la estación hicimos juntos el camino hasta la casa. Estaba dispuesto, según sus palabras, a emplear cualquier medio para

tener a Lacia. "Es la única mujer en el mundo", agregó como si sintiera un gran alivio al decírmelo. Cuando llegamos a la puerta se detuvo un momento y sacó una botellita con perfume. Haciendo un hueco en la mano volcó allí un poco y se humedeció el cuello y la ropa. Respiré en el acto una fragancia a flores muy intensa.

Salió a recibirnos el marido de Lacia y nos ofreció unos sillones de mimbre de la galería para sentarnos. En seguida trajo dos tazones con cerveza helada y un platillo con maníes salados. "Lacia quiere hablar primero con usted, dijo señalándome con el dedo, y después con él." El hombrecito hizo un gesto de desprecio con la boca. "¡Si hubiera sabido!...", exclamó golpeándose una pierna con la mano abierta. Los últimos rayos del sol que se entraba, rozaban nuestros pies. Al hacer esta observación, pensé que mis palabras continuaban perdiéndose como la luz de ese sol. Luego me levanté y subí a la sala del primer piso. Allí aguardaba Lacia mirando a través de la ventana. De la madera del piso brotaba un olor a querosene, y la mesa ya había sido tendida para la cena. Al escuchar mis pasos giró todo su cuerpo y vino hacia mí. Mientras yo destrababa los cierres de su vestido, ella se resistía brutalmente. Las paredes azules de la sala cansaban mis ojos con su brillo. Sus brazos en movimiento parecían relámpagos cada vez que la luz de la ventana llegaba hasta ellos. Más tarde, Lacia encendió todas las luces de la sala y se arregló el cabello frente a un espejo. Yo me sentía avergonzado por haber tratado de imponer mi voluntad. "Usted no entiende bien de esto", me dijo fríamente.

Recogí mi bolsa de la galería y me encerré en mi cuarto a esperar la hora de la cena.

Antonio Oviedo

LA PUERTA DE MADERA

I

Cuando descendía por el cerro aquel me sobrevinía siempre la ilusión de poder llegar hasta el fin del universo. Aún así, ensimismado, trataba de mantener los ojos bien abiertos, procurando evitar aquellos guijarros que se interponían en mi camino.

El desengaño una vez en el fondo del valle, era inmenso. Inesperadamente todo se convertía en algo fútil y perverso.

Toda la inocencia de aquel niño desaparecía para dejar paso a ese otro ser indeciso que era yo en ese tiempo. La vergüenza me cubría el rostro, induciéndome a mirar al suelo. Sabía que, levantando la vista, era muy probable descubrir que alguien me estuviese observando. Que alguien hubiese seguido mi desgarrada carrera, y mirara, con sorna, la expresión, seguramente ridícula, de mi rostro ruborizado.

Quizás en esta actitud me sobrevinía la noche, mientras caminaba rodeando las casas por su parte trasera, para no ser visto por la gente que tomaba el fresco de la tarde sentada en cómodos sillones de madera.

Ni hacia un lado ni hacia otro, mi caminar se perfilaba como seguro. Las piernas recibían cierto temblor. Ese día, era un día muy especial. No había bajado al valle como siempre solía hacer cuando me escapaba de la siesta obligatoria. Había ido con una idea determinada: debía ver a Rosa.

Ella me había dicho que fuera cuando la noche estuviera avanzada. Únicamente debía golpear la puerta

de la casa donde ella vivía sola, desde la muerte de sus padres.

Esas primeras caricias, esas manos rozándome con una simetría perfecta, hacían que mis piernas vibrasen aún más, dispuestas a no obedecerme. Quedaba allí, en el oscuro atardecer tras las casas, estático. Mirando como el polvo del camino de tierra iba tomando cada vez colores más difusos y diluidos.

A veces pensaba en correr, subiendo la ladera del cerro con todas mis fuerzas, hasta alcanzar mi casa. Escaparme de alguna manera. Vencer todos los miedos.

La seguridad del miedo: saber que ella estaría allí, en la penumbra del cuarto.

Entonces yo entraría a tientas, casi adivinando lo que rodeaba su cuerpo. Aspirando aquel perfume que me había impregnado la ropa desde la primer vez que se acercó y me besó en la boca.

Ella había reconocido ante mi reacción que jamás había tocado una mujer. Y ésta, era otra de las cosas que más me atormentaban.

Tan nervioso me había puesto en esos días, que, una mañana, sin darme cuenta de lo que hacía, tomé el jabón, tratando de peinarme con él repetidas veces, hasta darme cuenta de que ese no era el peine, y descubrir mi vista clavada en el espejo, donde, en lugar de mi rostro, veía los labios rojos y húmedos de ella, que me incitaban. Con una sonrisa burlona.

Entonces era en vano volver atrás, ya todas las cartas estaban echadas. Nada podía hacernos retroceder, todo había sido preparado, planeado y estudiado, con una meticulosidad inflexible.

II

Aquella noche el silencio se había cerrado por completo sobre todas las casas del valle.

Ya no sabía dónde dirigir exactamente mis pasos. Deambulaba, indeciso, en las calles pobladas de pe-

rrros. El río, en lo profundo de la oscuridad, se escuchaba apenas con una cadencia sigilosa y susurrante.

Tardé en decidirme a caminar en dirección a la pequeña casa de madera. Una débil luz se entreveía entre las descoloridas cortinas de la ventana que miraba hacia una estrecha callejuela completamente oscura.

Timidamente, con el máximo de los cuidados, me acerqué hasta la puerta: allí quedé observando la casa que me detenía como un profundo abismo.

No recuerdo cuanto tiempo estuve así exactamente, con las piernas rígidas por el esfuerzo terrible a que las había sometido con mi constante deambular. O quizás rígidas por el más puro y sencillo de los miedos.

Levanté lentamente la mano y golpeé, una, dos, tres veces. Con fuerza. Adentro me respondió un roce, como el susurro de un amplio vestido que se arrastrara con dificultad, con delicadeza.

Y su voz me decía: "La puerta está abierta". Voz tranquila y segura que llegaba desde el fondo de la casa.

He guardado esa noche como en un profundo olvido. Sólo conservo el ir y venir de sus manos a través de la oscuridad y el sabor algo indefinido de su perfume cotidiano. Aún hoy, cada vez que trato de recordar algunos de los detalles que ocurrieron en aquel estrecho cuarto, no logro ubicarlos ordenadamente en mi memoria. Cada vez que alguien pronuncia su nombre, o intenta decirme algo que se relacione con aquella ciudad, nuevamente siento como un silencioso caminar a mi lado. Angustia tal vez. Deseo, sin embargo encontrar ese nombre que viene en mi busca. Su casa.

El valle se perfila como algo vivo, presente. Se desanudan las articulaciones que atan los recuerdos.

De nada me sirve tratar de descubrir algún significado a las olvidadas caricias de unas manos pálidas, eterna metamorfosis de mis causados sueños.

Ya no puedo distinguir aquella puerta de madera de todas las demás puertas que he conocido. Ni aquella casa me es distinta a cualquier otra.

Todas las paredes se encuentran vacías. Trato de esquivar ese golpear de mis manos sobre la madera, pero no puedo.

Hoy, una fría y lluviosa noche de invierno, me ocurre lo mismo: camino buscándola. Han pasado, desde aquella primer noche, muchos años.

Nadie parece dormir, aunque ya es muy tarde para los habitantes de una ciudad tan pequeña. Las ventanas se recuadran, con una luz que irradia algo de calor hacia la parte de sombra que alcanza. Las casas parecen pequeñas cajas de cartón madera con una gota de cera amarilla a cada lado de sus paredes.

Vuelvo a caminar con recelo, mas ahora no hay miedo en mis pasos; sólo trato de no ensuciarme los zapatos con el barro que ha comenzado a formarse en la calle.

Quizás no debería volver. Es como tratar de desentrañar un recuerdo sin ningún miramiento. Ya no existe una necesidad impulsada por la soledad y la inexperiencia adolescente. Lo importante para mí es verla. Es imprescindible. Al menos para saludarla. Preguntarle algo de su vida en este tiempo. Tiempo que pasó dejando su huella en nuestros recuerdos. Nada importa, debo verla. Tener así, al menos, el placer de decirle que no la he olvidado.

Ahora la puerta está delante de mis ojos, ha surgido en el camino como solía presentirlo. Apenas puedo levantar la mano para golpear la madera desgastada por la lluvia y el sol.

Las luces están apagadas y es muy probable que ella no esté. Adentro se escucha el suave roce de sus pasos, los cuales reconozco, a pesar del tiempo, inmediatamente. Sin poder contener mis ojos, otra vez surgen las abismadas ensoñaciones que me oprimen.

Ella abre la puerta muy despacio y me mira. "Intentaba dormir" —me dice—, y la voz parece provenir desde una lejanía interminable. Todo está vacío, hasta su rostro, que no demuestra ninguna inquietud, ni la menor excitación, cuando me reconoce.

Resignado pero algo más tranquilo, con el peso del recuerdo que me agobia indiferente a todo, atravieso la puerta, que ella, con una sonrisa algo cansada, termina de abrir por completo.

Una ráfaga de viento, que penetra deslizándose entre las viejas maderas de la casa, hace temblar mi cuerpo por unos instantes.

Quizás ella estuvo así, tratando de aprender a esperar, sin lograrlo. Inventándose aventuras y grandes conquistas a lo largo de estas calles que no cambian nunca. Sin embargo, nada nuevo ha ocurrido, y sé, que, por más que me esfuerze, no podré volver a salir de este cuarto hasta que la noche termine.

José Antonio Palmeiro

ADIOS FIEL LULU

Desde hacía algunos años, hasta entonces, habíamos conseguido engañar a mamá, mostrándonos displicentes al cumplir cualquiera de sus caprichos, cuando en realidad éstos nos obligaban a privarnos, incluso, de lo más elemental. Ella desconocía completamente nuestra situación económica.

Si algo me horrorizaba en el insomnio, era intuir que ya no podríamos seguir con el engaño, y que pronto terminaría por descubrirlo todo.

Ya he dicho que mamá vivía recluida, y que desde hacía muchos años no abandonaba su habitación. Me horrorizaba pensar que un día, ella pudiera llegar a descubrir que la planta baja de nuestra casa se hallaba desmantelada, porque estábamos en bancarrota y habíamos tenido que venderlo todo. Pero, peor aún, que habíamos dado albergue allí a nuestro primo Julio.

Julio había sido expulsado de esa misma casa veinte años atrás. Al morir nuestro padre, mamá creyó que el primo sería una influencia perniciosa para sus hijos y lo echó.

Nuestro primo gozaba de una pequeña pensión de su antiguo oficio de telegrafista, y este dinero constituía nuestro mayor recurso económico.

Según él, treinta años asistiendo al lóbrego espectáculo de ver a la gente empeñada en reducir sus mayores desgracias a pocas palabras, le habían valido esta pensión, y el descanso senil del que se propuso gozar en la casa de la que había sido expulsado en su juventud por pervertido. Mi hermano se había resistido al principio a darle albergue pero, ya entonces, nuestra situación era desesperante. Y, aunque al principio se ne-

gaba a recibir el aporte de la pensión, fue éste el único motivo por el que resolvimos desoír el decreto de mamá, que había jurado que el primo Julio no volvería a poner los pies en nuestra casa.

En la infancia, alguna vez le preguntamos por qué razón nos había privado de su amistad y ella se limitó a respondernos: "Era un perverso". Sabíamos que aquella expulsión coincidía cronológicamente con la muerte de nuestro padre, pero ignorábamos por qué. Tampoco Julio parecía dispuesto a hablarnos al respecto.

Mi hermano, para permitir que nuestro primo colaborara con el sustento de la casa, había forjado en su imaginación la torpe excusa de desestimar las razones que mamá había tenido para expulsarlo. Sostenía que, la pobre, estaría muy perturbada con la muerte de papá para juzgar con claridad ciertas actitudes del primo. Transformó entonces aquellas razones en una confusión, después en un sueño, hasta que por fin las olvidó. Julio se transformó para él en un residente del que no teníamos por qué hablarle a mamá. Un hombre como cualquiera, nuestro primo.

Yo era el único que conocía las frustradas pasiones que Julio experimentaba desde la ventana de su cuarto, por algunos individuos que solían frecuentar nuestra cuadra. A través de las cortinas, y en los horarios en que estos individuos deambulaban por las calles, alimentaba por sus ojos las pasiones de su corazón.

Vivía frente a nuestra casa una pareja de fruteros ya maduros. El era un hombre alto y delgadísimo, qui-jotesco, de carácter débil, casado con una pequeña y enérgica mujer. Con lo que habían ahorrado en su comercio, aquellos fruteros se habían vuelto prestamistas. La mujer lo decidía todo. Si se le preguntaba algo al marido, éste se inclinaba hasta los labios de su mujer para consultar la respuesta. Y aquéllo los había transformado, a mis ojos, en una pareja de vegetales. De tanto inclinarse para consultar las opiniones de su pequeña y enérgica esposa, al frutero había terminado por doblársele la columna, de modo que andaba de aquí para

allá en esa misma posición a la que lo obligaba la debilidad de su carácter frente al de su mujer.

Muy temprano, se los veía abandonar la frutería. Caminando lentamente, él se inclinaba hacia su esposa, como si estuviera recibiendo constantemente instrucciones. Tenían un hijo, un muchacho joven, encargado del local.

Esperaba ver alejarse a sus padres, para abandonar el mostrador de la frutería, poner una silla en la vereda, y salir a disfrutar del sol de la mañana. Este era el primer amor de Julio. También él esperaba ver partir a los fruteros para espiar al muchacho desde su ventana.

Su oficio de telegrafista lo había acostumbrado a descubrir un mundo detrás de cada signo... Esa mañana, el joven frutero se había rascado la cabeza varias veces, parecía algo preocupado. ¿Habría muerto un familiar, habrían diagnosticado a sus padres una enfermedad incurable? Sonreía... ¿Sería su cumpleaños?

A media mañana, un portero barría la vereda contigua a un conventillo vecino. Julio abandonaba cualquier ocupación que hubiera emprendido, al escuchar el sordido llamado que dirigía a su corazón el estrépito del baldazo de agua con que aquel individuo, grosero y brutal, anunciaba su presencia en la vereda.

Por las tardes, tenía la esperanza de que el cartero, que algunas veces aparecía fugazmente por allí, diera una recorrida por nuestra cuadra. De tanto en tanto, como nadie enviaba cartas a nuestra casa, él mismo se enviaba sobres desde el correo, para que el mensajero apareciera por la cuadra. Cuando lo hacía, temblando de emoción, sin atreverse a atenderlo, me pedía que le abriera yo la puerta y me fijara si, tal como le había parecido, sus ojos eran negros o habían empezado a encanecerse las patillas.

Nada más que en esto, en que vivía a distintas horas diferentes amores, se parecía mi primo a un Don Juan. En lo que hace a su sexo, era tan casto como un santo. Cuanto más brutales eran los individuos que las inspiraban, más sublimes y etéreas eran sus pasiones.

A los ojos de mamá, mi hermano era el responsable de la conducción económica. Ella lo creía al frente de unos campos, desconociendo que aquellos campos habían sido loteados y vendidos a mal precio.

La verdadera ocupación de mi hermano era la de viajante. El pobre realizaba distintos corretajes por los pueblos, valiéndose para ellos de un auto que, junto a la casa, era todo lo que habíamos conseguido rescatar de la avidez de los acreedores.

A mi cargo había quedado atender la casa, y sustentar aquellas fantasías por las que alguna vez mamá preguntaba. La familia del capataz, la vida de tal o cual peón que todavía recordaba. No podía contar con la imaginación de mi primo para alimentar estos ensueños. Los personajes no hubieran hecho otra cosa más que morir, nacer a celebrar aniversarios, cuando no contraer enfermedades gravísimas que hubieran preocupado a mamá por la situación de la estancia.

Y, como una mujer que se encargara de mamá estaba en el terreno de preservar sus fantasías de opulencia, y aquéllo estaba a mi cargo, mi hermano volvió a sus viajes y el asunto quedó en mis manos.

A la mañana siguiente de aquella horrible noche en que mi madre descubrió que su lengua había conseguido liberarse, me dolía todo el cuerpo. El insomnio, interrumpido sólo por algunas pesadillas, me había molido.

Tan pronto amaneció, corrí a su cuarto con mis trapitos y el alcohol, por si aceptaba, al menos, dos o tres días más de mis cuidados. Sin dirigirme la palabra, dejó que acomodara la cama y que me sentara a su lado para refrescarle un poco el cuello y la frente. Del resto, ni hablar.

Salí del cuarto desesperado; tenía que contratar una mujer. Esa misma tarde tendría que conseguir una enfermera, y en la casa no había fondos más que para los alimentos del resto del mes.

Entonces lo descubrí.

Julio había estado espiándome, observando a través de la rendija mis manípulos en la habitación. Trató de esconderse en su cuarto, pero se lo impedí.

—¿Y si ella te hubiera visto? —le dije tan pronto estuvimos lo suficientemente lejos, como para que mamá no escuchara.

—¿Qué sorpresa, verdad? —respondió él.

—Me ha dicho que debo contratar a una mujer —confesé desalentado.

El empezó a reírse.

—Mientras estabas allí adentro, yo te espiaba desde la puerta. Te miraba trajinar con el algodoncito sobre su cara, y de pronto me pareció estar observando al personaje de una novela que leí una vez. Es el único libro que leí en mi vida y por eso lo recuerdo claramente. Una historia hermosa, injustamente olvidada —me dijo.

“La historia transcurre en los Estados Unidos, entre una pareja de maquilladores de Hollywood. Cuando aquéllo empezó a decaer, mucha gente del cine quedó sin trabajo. Los americanos acostumbran a maquillar a sus muertos, y esta pareja fue contratada por una empresa funeraria para retocar cadáveres. Los pobres desdichados no sabían vivir uno sin el otro, pero en esa funeraria inmensa, descubrieron que debían trabajar separados. Ocho horas sin verse era demasiado para ellos. Uno debía encargarse del maquillaje, y desde allí, sin que pudieran verse un solo instante, el cadáver era llevado por un engranaje a otra sala, donde le esperaba el segundo maquillador para peinarlo. Esta separación empezó a resquebrajar la pareja, y un día, después de una terrible pelea, el más joven decidió abandonar a su compañero. Lo hizo, pero siguió trabajando para la misma empresa. Este se encargaba de peinar a los muertos que el otro le enviaba maquillados. Fue así como, al poco tiempo de la ruptura, empezó a descubrir que le enviaban cadáveres con una trágica expresión de tristeza pintada en el rostro. Al poco tiempo, descubrió que era éste el modo que había elegido su compañero para hacerle notar su desdicha. Enviaba a los muertos como mensajeros, para inspirarle piedad. Pero los parientes de

estos muertos empezaron a quejarse en la funeraria, diciendo que no tenían ningún derecho a pintar en sus seres queridos tales expresiones de tristeza. Pagaban para encontrarlos rejuvenecidos. Y esto los obligó a unirse. Habían descubierto, además, que podían trabajar separados diciéndose cosas a través de los cadáveres que se enviaban. Encontraron formas de expresar lo que sentía uno por el otro. Aquellos mensajeros mudos llevaban los recados pintados en sus labios, sus párpados o sus trenzas. Los cadáveres no dejaban de correr por los engranajes, como si los fabricaran allí. En medio del ir y venir de los clientes, uno descubría entre sus manos las mejillas de una americana vieja, gorda y suicida. Se ponía a contemplarla, recordando a su amado, y de pronto se lanzaba sobre ella a garabatear alguno de sus mensajes. Estaba tan contento de que hubieran conseguido superar sus momentos difíciles, que le pintaba una boca redonda y roja como un beso, si sus labios eran carnosos, o le daba una expresión de serena felicidad, al mismo tiempo que deslizaba entre las manos de la muerta una nota que decía: 'Esta noche comeremos a las nueve. ¡Pavo a la York!' Porque, además, con la ola de suicidios y asesinatos habían empezado a enriquecerse."

Julio estuvo contemplándome un rato en silencio después de contarme esta historia con la que, sin duda, intentaría sugerirme algo que no conseguí descubrir.

—Eran mensajes que sólo ellos sabían interpretar, y allí estaba su secreto —agregó suspirando porque, en todo lo referente al afecto, Julio era enormemente cursi. Se le encarnaban las mejillas y no podía disimular cierto aire soñador ni reprimir algún suspiro cuando el amor quedaba al descubierto.

—¿Estabas allí espiándome, y de pronto imaginaste que yo estaría tratando de dibujar con mi algodoncito un mensaje de amor...?

—Esperando que alguien supiera interpretarlo —sugirió.

Pero allí terminó nuestra charla. Mamá acababa de llamarme.

Estuve en su habitación un rato, escuchándola hablar de las garantías que debería exigir en la agencia de contratación, y de cómo tendría que asegurarme para que la mujer contratada no fuese una ladrona o una intrusa dispuesta a hurgar en la intimidad de la casa. Ella detestaba el mundo de los extraños, tanto como que los extraños llegaran a entrometerse en el suyo.

Cuando bajé, el salón estaba en penumbra. Había alguien moviéndose nerviosamente de un lado para otro. Prendí la luz y entonces pude verlo.

El primo Julio tenía puesto uno de aquellos vestidos antiguos de mamá que conservábamos en el desván de la casa, junto a otros objetos que no habíamos sido capaces de vender.

Quise saltar sobre él y arrebatárselo pero, como si esa visión horrenda me hubiera hechizado, terminé de bajar lentamente la escalera, observando el destello anhelante de sus ojos, sus brazos, que colgaban a ambos lados de su cintura, y el esfuerzo que hacía por parecer seguro de sus encantos.

—¿De dónde sacaste ese vestido? ¿Cómo te atreviste a tocarlo? —fue todo lo que atiné a reprocharle.

—Estaba en el desván. Nadie había tomado las precauciones necesarias para que no se apollillara y yo me ocupé de él —respondió.

Entonces, el miserable usaba los vestidos de mamá para espiar desde la ventana a aquellos individuos horrendos. Usaba las reliquias que nosotros no nos habíamos atrevido a vender, para forjar las morbosas fantasías que le inspiraban el portero, el frutero, y cuanto individuo grosero deambulaba por la cuadra.

—Esos vestidos, con los que ella me tuvo en sus brazos —me lamenté sin dejar de acercármele. Pero entonces vi algo que me horrorizó todavía más—. ¡Y también sus zapatos! —exclamé.

Tontamente, él levantó uno de sus pies: —Tu madre tenía pie grande —reflexionó.

Recordé, al verlos, que eran aquellos zapatos que, las noches en que mamá salía, yo esperaba oír taconear

desde mi ventana, mientras aguardaba despierto su regreso pensando que ya no volvería.

—Yo esperaba escucharla taconear. . . —fue todo lo que alcancé a decir.

—¿Así. . .? —Preguntó él, empezando a girar lentamente a mi alrededor, taconeando.

—Sí. . . es como si ella regresara. . . —Y entonces, sin que pudiera impedirlo, su vieja imagen olvidada, aquella que yo esperaba despierto, temeroso de no volver a ver, los reconoció como propios. Se agitó un instante en mi memoria, pronta a reencarnarse, creyendo que volvían para acoplarla nuevamente a su andar.

A todo esto, mi primo no dejaba de girar a mi alrededor, mirándome, envolviéndome con aquellos tacones.

—¡Estás loco! —exclamé enfrentándome a aquellos emocionados espectadores, compungidos por mi destino—. Además, ella te reconocería.

—Imposible —dijo él—. Hace más de veinte años que me echó de aquí.

¿Esa era su venganza, entonces? Había vuelto para mostrarse en sus narices, haciendo gala de la condición por la que ella lo echó. . .

—Aunque yo aceptara, mi hermano no estaría dispuesto a permitírselo.

—Sabiendo que no hay otra solución, se esforzaría en creer que lo hago por caridad —dijo más seguro, recobrando su aplomo.

Aquella alusión a los recursos de mi hermano me hirió tanto, que hablé sólo por evitar que esa herida empezara a sangrarme allí mismo, por esconder el color de mi sangre, el de mi alma bondadosa, que iba a escaparse por allí si no la retenía con mis manos.

—No quiero que tenga que esforzarse en creer ninguna cosa —exclamé.

Y eso era todo lo que él esperaba. Yo había aceptado pronunciando esas palabras.

—Claro que no tiene que convencerse de nada —explicó afablemente—. Lo haremos a sus espaldas.

Me desesperaba tanto no encontrar otra solución más que aquella monstruosa que Julio me proponía, que

hubiera querido recostarme en la cama de mamá y confesarle mi mentira. Como de chico, algunas veces, hacer que ella sostuviera mi cabeza recostada contra su pecho, escuchándome llorar. Pero eso era imposible, ahora, porque sus brazos estaban paralizados.

Una hora después, introduje a mi primo Julio en la habitación de mamá.

Había luchado tontamente para evitar que se pintara los labios, para impedir que se soltara el cabello, o que se empolvara. Regateé horquillas, cosméticos... Por un lado temía que mi madre llegara a descubrirlo, por otro, me angustiaba que el miserable aprovechara mi situación para satisfacer sus vicios. Me sentía mezcquino, culpable y confundido.

Lo obligué a deshacer un moño que se había atado en la cabeza, intuyendo que no hacía nada al disimulo, y que lo había puesto allí sólo por coquetería. Pero entonces pensé: "Que sea lo que Dios quiera". Golpeé la puerta y empujé a Julio dentro del cuarto de mamá.

Pablo Torre

DIPSALMO

Me he concedido una especie de intermedio en el que puedo iniciar un diálogo siempre confinado a una ausencia. Después de varios rituales cerrados por el tedio concluí por esbozar un gesto de renuncia. Volví a insistir... me parecía estar apostando en las sombras, sin el socorro de unos ojos, que en el secreto de sus reflejadas equivoquidades nos sostienen. Una mala jugada (de cuyo acontecer ignoro la cronología), propició una bondad inesperada. Descubrí que llevaba en mí los acordes de una guerra cuya ley secreta permanecía en las sombras. Temeroso y encantado vacilaba en medio de unas llamas (siempre tendiendo hacia lo invisible), que sugerían el encadenamiento. Eran ciertas voces que en el escenario artificial del intermezzo asomaron como un reflujo leve y ese sobrenadar una superficie astillada, hasta entonces bajo una sombra interdicta, despertó una extraña avidez.

No era yo propiamente un artista para sacar partido de esta confabulación. Me hallaba más cercano a los antiguos, donde lo estético está en función de lo edificante. Los caracteres en los que esa pasión se hallaba impresa desplegaron las algaradas que excesivamente vertidas a su propio hábito se conceden el derecho de tornarse melódicas. Tenía miedo de convertirme en una Babel despojada en el seno de un dominio equívoco. Entonces, cambié de procedimiento y mediante una suerte de sacrificio a ese caos de voces —movimiento que eclipsa toda dimensión—, hallé y separé dos identidades del conjunto. Si estaban allí, precediéndome, o si fueron obra de un cierto desvío por el que debía soportarlas, como su creador era algo demasiado inasible y ape-

nas rozaba el dominio intenso. El procedimiento parecía como un tanto sectario, era fruto de una ejecución mezquina y arrebatada. No obstante, necesitaba dominar ese juego de reflejos menguantes y diseminadas, que amenazaban con su dinastía de criaturas averiadas mi permanencia. Ahora podía escucharme y concederme a través de una selección promovida por una ley arbitraria. Había elegido dos actores, personificando las voces, que se hablaban a través mío, y como asistente gustaba de un espectáculo cuyas proporciones debían sostener un equilibrio. Como demiurgo que era, tenía un ilustre precursor en el griego que inicia el teatro con la introducción de dos voces. Llamaba a esos dos actores: Yago a uno; Casandra a otro, para guardar fidelidad a la tradición. Tenían conmigo una relación de semejanza y de diferencia. Repetían ecos que a veces podía reconocer como propios, bajo ciertas condiciones. Otras, deseaba imponerles mis rasgos y al fracasar quería terminar con esas existencias frágiles. Lo que me había llevado a suprimir la guerra inicial era que las voces se oponían de manera excluyente. Ahora se trataba de un logrado contrapunto; un rodeo de matices se había conformado y podía acceder a mi fondo anónimo mediante esa sutil operación. A la noche, cuando lograba fusionarme a su consonancia, resonaba con ellas: "Nuestra muerte es lo posible respecto a tu muerte. Nuestras voces como un coro encantan tus noches. Pero algo te arrastra hacia lo irremediable".

Además, la cercanía de la voz de Casandra había creado dos perspectivas que eran las de expandir mis dialectos "femeninos" como avivar un desvío hacia su cuerpo tomado en lo evanescente. Pero para eso debía cambiarme en voz; lo que resultaba imposible. Miraba a Yago con asombro: qué tramas había de iniciar con Casandra, quien según la leyenda es amante del porvenir y posibilidad de anuncio de su propia muerte.

Estas criaturas nacidas de un sacrificio —ser portadoras de mis propias pasiones; poros de un cuerpo que sobrenadaba, flotante, las grandes necrópolis donde los hombres habían soñado, amado, escrito— alcanzaban

a encegüerme, aguzando una orfandad irrisoria: había algo en sus voces algo resistente a mi voz. “No debes acercarte demasiado”, “te quemaremos”, clamaban en el centro de un festejo y me adormecía como un profano ante un juego de reglas desconocidas. Me disponía a concentrarme y encontrar, en el mutuo desliz de sus modulaciones, un designio obscuro que me permitiera abrirme a los días. Debía apresurarme antes que esos cofres incandescentes en sus mejores tonos se deslucieran. Por un instante, desbordado por una devoción casi fatídica, imaginé que el espacio propicio debía parecerse a una iglesia cuyas naves y ábsides, expansivas, favorecerían la ondulación de los tonos.

Las ocupaciones del día y las pocas personas que habitualmente me rodean van perdiendo sus perfiles. Resultan ajenos a un reino todavía por fundarse. Es el sigilo, son los primeros pasos. Descubro la necesidad de lo continuo, de comunión con ellas, y llego a disponer de tres días para dar forma a esta partida.

“Puedes apreciar la exactitud de cada grieta. Un día sesga esta ilimitada espera.” Hablaban de un modo bello como pasando las palabras por una cocción antes de entregarlas, hacían arder mi piel... reproducía con dificultad cada consumación dócil, cada corte de un movimiento que crece al punto que la desaparición lo amenaza y en el cual temía verme arrojado al otro lado (aunque ignorase de qué lugar se trataba), objeto de un sacrificio que no ocurrirá pero que basta para sustraernos, definitivamente, al orden de los seres y de las cosas.

“Debes afinar tus tonos, abandonarte a nuestra suerte; tú mismo eres la melodía y el oficiante.” Y esos impactos casi aterradores, emergían, lo recuerdo, como un llamado envolvente y fascinante. Me entregaba a unas criaturas que eran más inmensas que yo; sentía un vago recelo respecto a ellas. Si eran un resabio mío; un detritus en virtud del azar, no podía concederles derecho de ciudad. Demasiado confusas para apreciarlas como formas artísticas o demasiado reales para hacer de ellas víctimas de una ensoñación, no sabía qué hacer

con esas disecciones de mi propio dominio. Decidí en medio de una risa malsana propiciar su muerte. De noche, la pieza coronada por los reflejos de la luna, me entregué a la apacible empresa de ir minando sus contornos. Debía cuidarme que esa violencia dosificada no fuera contra mí, y diera de lleno en sus identidades.

Soñaba entonces en los bordes de ese fondo primigenio. Justifiqué esto diciéndome que estos seres se habían vuelto estériles, pues se dirigían a mí y no a un lugar anónimo que me permitiese un respiro. Planeaba hacerlas retornar al caos desde el cual habían emergido. La guerra, ahora, entraba en una nueva fase; las voces se negaban o se impedían el diálogo entre ellas y perdiendo mucho de estético sólo exigían ser conservadas. ¿Acaso intercambiaban, ajenas a mí, una lucha silenciosa que hacía peligrar los cuidadosos acentos que les atribuía? Esa gama ya calcinada no debilitaba esas invasiones; era yo el que sufría las consecuencias del combate. Identificar otros personajes, complicar la fábula a costa de acumulaciones fue un nuevo error; aquellas existencias se habían poco a poco afirmado como un organismo que posee sus propios canales y vías, y ya no lograría tajarlas con facilidad.

Me había dirigido a una de las ciudades de interior ofrecidas al viajero como un conjunto profuso de formas y destellos. Este ritmo universal —en el que cada cosa encuentra su lugar exacto— contrastaba con mi apoteosis. En el parque, conocí una mujer que sería según lo indicaban esos ojos sustraídos a una luminosidad distinta a la ciudad, un remedio para tantos dominios estallados. Líquida, musgosa y fiebrada, descubrí en sus tintes oscuros el pasaje hacia una tierra cuyos murmullos apacibles enunciaban un repliegue y un bálsamo. Pasábamos caminando por calles ramificadas que ascienden y descienden, dejando una estela —un resplandor— entre tierra y cielo; hablando de vaguedades... pequeñas destrezas ensayadas que me revelaban en una risa o en un abrazo una zona ligera sobre un fondo desmesurado... las lomas, un jadeo, pájaros en llamas, los rescucios en los troncos de los árboles que obligaban a

pensar en estirpes extinguidas y las luces descolgándose en medio de las esferas celestes que por un momento cedían... errábamos en nuestras apreciaciones y estábamos satisfechos de ese error. Pero he de decir —devuelto a la discontinuidad que me permite hablar, morir— que si su cuerpo era arqueable, frágil, de substancias de caudales inéditos y que se deslizaban como pequeños bloques que aprendía a contraer, a disolver, su proximidad fue volviéndose peligrosa, pues buscaba algo en mí. Y eso yo lo identificaba a las voces. Jamás pensé comunicarle mi comunidad con las criaturas porque la consideraba débil para soportar esa lógica. Sin embargo, le gustaban las excavaciones forzadas. “Debes proteger tus grutas”, habrían dicho mis amigos. Ella me miraba como si vacilase entre lo compasivo y lo apasionado. Volví a mis amadas creaciones (había decidido aceptar esa paternidad inasible), apartándome en lo posible de la mujer de tintes negros y soberanos labios. Me admiré: desfallecían; iban hacia la muerte y la creciente incontrolable que flexionaba mi cuerpo me decía que yo no sucumbiría con ellas. Les atribuía figuras humanas y veía, casi en las lágrimas, el perfil monacal de Yago; los ojos afectados de Casandra, ambos dispuestos a ese momento justo, al tiempo siempre prometido y en espera de su cumplimiento donde todo se suspende y se entreabre (semejante a eso que los antiguos llamaban el Kairos). Volví a encontrar a la mujer y pensé que en aquellas riveras saqueadas, donde los arenales falsos de agua se cuajaban, ella se había dado bajo las formas de una “muchacha”, nombre que me llegaba con posterioridad, cuando las raíces ya descifradas remontan una deriva convertida en su propia ley, y traté, cambiando las señales, de que participase en mi alegría. Le dije que salía de un teatro en ruinas, de ese diálogo confinado a una ausencia que, sin embargo, no me atreví o no pude nombrar. Traté, en cambio, para consolidar una comunidad, de significarle que retornaba a la realidad como encadenado al peso de una fatalidad terrestre. No comprendió; y parecía desear que semejante enfermedad no se extinguiese, aunque fuera desconocida para ella.

Hubiera deseado hacerla sacerdotisa de un culto que emergiendo de un fondo anónimo retornara a un abismo, en el cual ese juego de sombras podría perpetuarse. Yago y Casandra, a pesar del afecto que les había tomado me decepcionaban un tanto en sus últimas apariciones: resultaban demasiado sinceros, como si su muerte inminente los hubiera obligado a confesar y con ello morir doblemente. Aprendí la lección y cuando la mujer intentó —en el momento de pérdida donde todo es reclamado— poseer mi ley secreta, nada dije, pues en primer término era ajena a mí mismo. Pero insistía, quería saber, su dramaticidad se imponía... sé que en ese momento preciso mi tiempo fue otro tiempo, la sangre otra sangre, definitivamente sustraídos al ritmo de la ciudad y a los lazos invisibles que eslabonan los unos a los otros, devastando las siluetas por las que franqueo un borde, una línea... entonces puedo decir que tomé su mano, ella lívida y volcada a esa pasión y la conduje a mi habitación que reflejaba los claroscuros de la tarde encallada. Quedamos como flotando en el espacio, perdimos cierta compacidad, nuestros alientos se rozaron y comunicaron en un ritmo idéntico. Creí ver en los costados de la habitación los despojos de Casandra y de Yago, distintos a lo que yo consideraba horroroso, ya que parecían reclinarsse en una cámara en la que soñaban lejanos a indiferentes a mí que sostenía una paternidad como una reliquia vana.

Ella no vio nada y esa diferencia fue suficiente para suspender las nacientes comuniones. Yo debía retornar, la separación se consumó y la belleza de ella había crecido desmesuradamente, algo nos enlazaba en la distancia, un mutuo callar en el adiós que nos volvía y volcaba a la inmensidad de aquel secreto.

Esa visión de los cuerpos de Yago y Casandra, restos de una eclosión insalvable, alejó las zozobras, me entregó a mis antiguos demonios... mis mejillas cambiaron ciertas tonalidades, mi voz, afectada hasta el balbuceo había adquirido una fuerza interna, una duración propia que podía girar y retornar sobre su eje... una retracción que hará que algunos me llamen fata-

lista cuando recibe, sin mostrar esta escisión, la noticia de una muerte.

Ahora, devuelto al día, ya no puedo concederme esos intermedios donde podía holgarme mediante una suave inclinación hacia aquellas voces. ¡No, yo estoy concedido y cedido... es demasiado! He preparado una fiesta, de la que no oso dar detalles, pero donde seguramente los ecos serán otros, donde alguien bailará cabeza abajo ante los nacientes invitados.

Luis Thonis

SOÑADO EL 18 DE ENERO DE 1969

Cuando la escena se abre —es decir, cuando se abre ese ojo en cuyo interior transcurre una escena— la enfermera ha recibido, de parte del soñante, una explicación. También una orden: cerrar las ventanas, dejar de mirar los árboles del patio, no inquirir más sobre la vida de los enfermos. El soñante quiere borrar ciertas imágenes, no volver nunca más sobre la carne de las liebres (una carne morada, algunos nudos de nervios vueltos opacos por los perdigones). Una liebre había dejado el cuero entre los dedos, había huido con el cuerpo descarnado. La enfermera, sentada al borde de la cama, juega con el cabo de aluminio de una navaja cerrada: su cuerpo alerta espera los acontecimientos. Antes, el soñante lo sabe, ha discutido con su marido, ha gritado la desilusión de su matrimonio y en las agitaciones de su cuerpo, en el temblor de sus labios, algo que nadie podrá satisfacer se estremece.

Luego —así lo ve el soñante— ella cruza con el niño envuelto en una sábana, corre por el puente y desaparece entre los árboles. Por alegre que los demás se encuentren, por triunfantes que sean sus declamaciones, el presentimiento de un futuro mortal se anuda en la garganta del soñante. Detrás de la enfermera corren varias liebres sin cuero, liebres de carne morada y relámpagos en los dientes.

Al día siguiente ella no habló del niño que hizo desaparecer por la noche. Habla del porvenir, lee para los enfermos algunos horóscopos y se mueve nerviosa entre las fatalidades. Las mujeres desobedecen la orden, se toman de la mano y miran por la ventana hacia los ár-

boles donde noche tras noche la enfermera fuga con el niño —siempre el mismo, siempre otro— que nunca volverá. Ellas esperan, sin embargo, que ese destino sea reversible.

Por la noche la enfermera entierra la navaja de cabo de aluminio y los cueros de liebre que tiene bajo su cama. Quiere ocultar un crimen e ignora que el soñante ha visto una liebre sin cuero que entra en su cuarto, saltando la ventana.

Este espectáculo fue también visto por otros que después murieron o que intentando escapar fueron desgarrados por los perros que duermen en el patio y juegan en el parque que rodea el hospital. En la boca de la enfermera se mueve una lengua descarnada, un tendón de liebre que nunca deja de proponerle nuevas palabras hirientes. El marido aconseja que se cuide de la esposa como si fuese una niña, que ella puede salvar a todos por la certeza ineludible del amor. El soñante sabe que ella, cuando está sola, acaricia con ojos asesinos alguna navaja, sabe que ella espera la destrucción de aquellos hombres y se complace en reducir a esas mujeres a una desolada esterilidad. El soñante sabe que descansará un poco en lo real para seguir soñando, que despertará años después —en otra cama— y muchos de los que entonces lo acompañan estarán muertos. Pero el soñante sabe también —en el propio sueño— que esas liebres escurridizas que el deseo le propone argumentan la función de aquello que nunca podrá ser predicado por sus palabras, de aquellas ausencias. En los ojos cerrados de su madre ninguna imagen propia lo llama hacia la vida.

JUEGO DE EXCLUSIONES

Hablar un lenguaje —sentencia Wittgenstein— es compartir una forma de vida. Se aplaude a quien dice Bien lo que sus lectores dicen Mal, pero siempre sobre el supuesto de un *mismo sentido*. Lo que habla fuera de este *sentido común* (quizá sea el único) se convierte en *insentido*. Por eso existe una literatura que responde a una lectura (un sentido) ya constituido y otra que afronta el sentido (actual) para producir en algún lugar virtual nuevas formas de leer.

El sentido circula por un *juego de lenguaje* (de nuevo Wittgenstein) y lo que se *excluye* de ese juego es lo que (¡Oh, hipócrita lector!) mal-digo. Pero cuando las exclusiones se multiplican pueden llegar a constituir otro juego de lenguaje, un verdadero juego de exclusiones donde se dibuja la topología de una elipsis. ¿No fue ésta la apuesta del barroco? Esa literatura que dice el Bien sabe con certeza donde está el Mal. *Pero* una nueva ética del lenguaje surge de la poética de Lacan cuando afirma que el *biendecir* no dice donde se encuentra el Bien y que cuando digo donde se encuentra el Bien es porque *maldigo* el goce (inmanente) del discurso en la exigencia de perfección de una trascendencia cualquiera.

Los textos evocados por los comentarios siguientes fueron excluidos. Se puede encontrar una explicación en *cada caso*, pero importa subrayar el juego de lenguaje que ellos producen por el denominador común de la exclusión. ¿Qué forma de vida imposible de compartir habla en ellos?

KINCON

de Miguel Briante.
Editorial Monte Avila.

El relato se inicia en la figura red-tórica del duelo. Sitio de encuentro, pero también de entrecruzamiento, juego decisivo, juego de amor y de odio; espacio congelado en que los contendientes capturados en sus miradas quedan enfrentados para dar paso a parlamentos extensos donde se juega el nombre y el cuerpo y se puede perder uno u otro, o ambos; nombre que en este texto no quiere decir solamente aquello por lo que los personajes se nombran, ni tampoco su reputación o su prestigio; sino nombre del padre, es decir que en el deseo de una madre o de una *tierra madre*, un nombre deberá ser inscripto en el cuerpo para que se mantenga. El duelo comenzará con una apelación al nombre y a la posesión de una *franja* de tierra. "Yo, Miranda, me llamo Bentos Marques Sesmeao y estoy acostumbrado a morir... Porque no es mi culpa que la parte mía caiga justo donde estaba la tranquera, Miranda. Así me gusta cebesé el último solito, ahí en su puesto y no insista en arrimarse porque esta franja es mía, según consta en el testamento del mismo don Tomás y yo bien que le voy hacer respetar a la memoria del. Algún día vas a tener un lugar para morirte. Así me dijo una vez. Cumplió y estoy aquí y yo voy hacer respetar su memoria, la memoria del que fue su patrón". Don Tomás ha de ser el que rescate a Kincón de la selva horrorosa, del Matto Grosso, y su *memoria* aparecerá netamente diferenciada en el relato bajo la forma de un diario, que al aparecer fechado y al dar cuenta del origen de Kincón

ha de inscribirse por la temporalidad y por el nombre en el orden diacrónico de las generaciones.

El duelo en la literatura se ha precipitado desde siempre en la figura del doble, basta que evoquemos aquí los nombres de Conrad y Poe; En *Kincón*, los argumentos y las argumentaciones que *esgrimen* los personajes, los contrincantes habría que decir, se vuelven irrisorios. Lo que importa es sostener y sostenerse en el discurso en el transcurrir del duelo donde la muerte aparece como la única posibilidad de articular la diferencia. Discurso de muerte pero también suspensión de muerte del discurso jugando su temporalidad en una trama congelada donde imperan las simetrías aconteciendo las diferencias en esas franjas textuales en que súbitas eclosiones fragmentan el texto.

Trama que no podrá no ser sino trama textual; donde entre las distintas versiones de los personajes no habrá diferencias de escrituras —las voces del texto se perderán para confundirse en una sola voz—, quedando al margen solamente el discurso de don Tomás y la escritura de índole judicial, escritura de partes que en el diálogo entre Kincón y don Tomás estallara la grafía dislocando el texto bajo en lo que en un primer instante aparece como un efecto de vanguardia que rompe la linealidad gráfica del discurso. Dicha diferencia se desplazará hacia aquellos lugares en que hacen su entrada en el enunciado los enunciados de la palabra de la ley, versiones jurídicas de las actas del comisario Clavijo. Retórica de la autoridad en que la economía del lenguaje y la distancia, entre el que narra y lo narrado hacen posible la ilusión de que en ese lenguaje aparece una objetividad.

En *Kincón*, la novela, la muerte se articulará en la mirada de Miranda, mirada de muerte que en unas de las versiones de la historia preanunciara la muerte de Kincón pero sólo a través de las palabras de los otros, ya que su lugar en el decurso del relato será el de aquél que por soportar el sitio del silencio hace que sean los demás los sujetos que hablan.

Las situaciones simétricas se reproducirán en el texto a través de ciertas equivalencias como mirar –ser mirado, morir–, ser muerto, culminando en una metáfora excremental donde Kincón en sus meditaciones de tocador y bajo la virtual mirada de Miranda, nos recordará en su monólogo al personaje Joyceano.

Si el narrador en el discurrir del relato se fascina por su héroe Kincón y se convierte en su apólogo en un estilo donde resuena lo mejor de la épica Borgiana, esta misma fascinación concluirá en un acto de degradación –instante en que Kincón realiza un *strep-tease público*– conduciendo el relato hacia una vertiente femenina. Escena ésta, la del *strep-tease*, que comienza con un baile que viene anunciándose desde el comienzo del relato, donde don Tomás hace bailar a Kincón, el narrador baila y hace bailar a Kincón con la sola diferencia que estas relaciones bastardas están incluidas en el texto como bastardillas.

Kincón –el personaje– se halla fascinado a su vez por don Tomás, nombre en torno al cual se articulará la diferencia (diferencia que nunca podrá llegar a zanjar con Miranda al que nunca podrá mirar y el cual nunca podrá mirar sino desde la especularidad de la muerte. "...*mire Miranda*" invocará Kincón. "*Ese que está ahí*, Miranda, ese que usted ve a unos cien metros..." dirá el narrador) a través del *Matto* que al perder la *t* se hará *mato*, con el yo tácito del *yo mato*; y en esas letras que quedan bailando danza el nombre de don Tomás que perdiendo la *s* será anafonía en *mato*. Don Tomás será en el relato aquél que tiene el *don* de la palabra y el que rescate a Kincón de esa selva horrorosa que es el *Matto Grosso*. Pero a costa de que, sino de esa fragmentación de ese despedazamiento que se hará textual, de ese abrir los ojos que en la voz de Kincón se transformará en súplica. "*Abrir los ojos pero y entonces...*" Los gritos Bentos, si don Tomás la pieza tan ordenada y los *dibu*. *El mato*. *Jos*. apilados... corro. Corrias dos años antes, corria el negro de la ciudad, me contaron. Abrir los ojos los ojos los *o*". Esa *o* que cue como resto de esos *o-jos*, ese agujero reaparecerá siempre como con-

El narrador intervendrá entonces para poner las cosas en su lugar. "...también me tomé algunas libertades entre otras, la de planear un final simétrico en que la historia de Marcos Bentos Sesmeao, *el negro ese*, coincide con la historia, con la historia de nuestro Marcos Bentos Sesmeao". En ese final, Kincón en su último acto de arrojo y esplendor no podrá hacer otra cosa que dar muerte a Miranda. Sin embargo, *el negro ese* que aparece como exceso como blanco de una diferencia, junto con el vértigo de la dispersión, la superficie estallante del relato, el desplazamiento de esos ojos hasta hacerse cifra, en fin, ese O son más que suficiente para devolver —con este libro— a la literatura aquel lugar que nunca debió abandonar: el de la incertidumbre.

TERRAZAJAULA

de Diana Machiavello.
Ed. Sunda, 1967.

Alguien dijo entre nosotros —ahora que no se trata de nombres— que los textos que no conocen la publicación no por eso dejan de ser menos actuantes, pues ese orden discontinuo llamado literatura se dice menos en lo que la actualidad señala y da a leer como literatura que lo que una virtualidad sin entrega esboza en sus retornos. *Terrazajaula* conoce las dichas del día y de la publicación; en cambio, la palabra pública no la ha señalado o consignado (es decir apropiado, según la figura invariante de un saber que busca reconocerse en lo otro, reducir la diferencia o los relieves de su semejanza), esta gran memoria diurna que homogeiniza y encadena (bajo las dinastías de la realidad y la fantasía, de la norma y la desviación) todo lo que se pronuncia en la dispersión: (¿a partir de qué operaciones hablar —es decir comparar— *Terrazajaula* al orden de lo leído —es decir, remitirla a la norma de nuestro código—, cuando el relato, antes bien, se marca como desvío de un desvío, imposibilidad de retorno a lo actual, al saber que lee su semejanza, avenida de un retorno de la separación en la separación?). Relato exterior a toda inteligibilidad (aunque ésta se presente como naturaleza) que quisiera apropiarlo mediante las formas del relato, la historia, incluso de un "material" apto para servir a una causa, ya que su dificultad de forma —acaso un diario despedazado, unas siluetas cesantes en un fondo sin auscultación, un relato de índices vacíos a través de un soplo siempre cortado— es ausencia de sen-

tido para esa mirada ya configurada que busca reconocer para mejor encontrarse, simula un habla para imponer la mejor modalidad de su escucha, para perpetuarse en una legibilidad que no lee y donde el enlace natural de las formas y los sentidos clausura aquello mismo que se dispone como sin cierre. Hablar esa voz, es ante todo, abandonar las luminosidades de la recuperación y la redención; aprender el pase de las filiaciones rotas y la fragmentación de lo idéntico: “Estoy en el tren y yo sé que este tren va a San Isidro pero me recuerda el tren de Nueva York en que me puso Cri mi amiga para mandarme a Ricardo porque no estaba bien — a Ricardo y al padre de Cri doctor Howard para que me vieran porque yo no estaba bien y cuando yo estaba en ese tren tuve alegría primero porque creí que ese tren iba al campamento a reunirme con Jaime ese pequeño niño salvaje como regalo enfermado y quería curarme pero de pronto tuve miedo, pensé que me llevaban a las montañas para matarme, me levanté y llorando les dije a los pasajeros verdugos que yo necesitaba ver al doctor Howard entonces pararon al tren y el conductor me dijo que lo habían llamado, que íbamos a verlo; le creí, lo seguí me senté en el lugar donde se maneja un tren y le contaba al conductor que me llamaba Diana, que era argentina pensando que estaban grabando y transmitiendo lo que yo decía para que la gente supiese que no era peligrosa...”). Los encadenamientos sin puntuación, el asirse del sujeto a través del caso objeto (el valor neutro de los “me” en español: me levanté, me llevaban, me senté) o en el juego entre lo directo y lo indirecto, entre lo femenino y lo neutro; (les dije, lo habían llamado, lo seguí, etc.), donde la reversibilidad y mutación infinita hasta la monotonía que ahueca el lenguaje, alterna en el plano de las marcas sincategoremáticas, los pronombres dejan lugar a la operación con los nombres de persona: “El tren paró, bajé y estaba Ricardo, me gritó y me retó porque le hice una mueca al conductor capitán del tren que había sido tan bondadoso conmigo”, donde un nombre personal es reconocido, por la narración, como concentración de otros

nombres (muy marcados por toda una mitología): “Ricardo me hablaba así para hacer creer a la gente que él era mi jefe, mi capitán, luego me dejaron sola...”, donde el nombre de persona (Ricardo) se impersonaliza pero también se marca en un código fabulatorio (mi jefe, mi capitán), que desplaza el orden del nombre a un orden marcado arbitrariamente por la lengua en esa relación entre el posesivo (mí) y la fabulación del nombre. Este arbitrario no es el desvío de una norma sino el propio desvío que se da la ley de su casa y su permanencia, si acudimos a estas metáforas hebraicas: “Hoy me entregué al espacio mío”. Espacio que no es el del posesivo, espacio que remite lo posesivo a la desposesión: “Tev me quitó a Jaime mi niño furioso, mi dulce niño loco y creí que Tev era mi capitán porque dirigía el campamento donde aprendí a curar a Jaime y donde supe del terror”. Saber de un terror, no idéntico al terror que el saber sabe ejercer, visible en el destino que *Terrazajaula* tendrá para una difusión que no tolera la deflación, para una historia que sólo escucha su propio eco (el texto aparece en 1967, su exterioridad respecto a esa historia es, por paradoja, la verdad de esa historia, lo que ella no podía leer, esos oídos bien provistos y tapados, no soportaban el sesgo de este estilo sin espera). La construcción de este espacio no es, sin embargo, un catálogo de destrezas de estilo; hay el tiempo bueno del participio presente, la comunidad donde la construcción cree asir la ley de su casa y reclinarse sobre los demonios astillados: “—y este tren va a San Isidro y no tengo miedo, llevo la guitarra porque estoy cantando por dentro la felicidad de ser mi capitán y saber lo que hago con mis propios fantasmas...”; ley de un escribir que pronto anuda la muerte y la zozobra: “Esta noche escribo en plena oscuridad”, y donde escribir es decirse sin asidero el saber de una muerte: “...supe que se ha muerto mi tío Humberto y estoy llorando tanto que no puedo escribir”, donde la muerte va a mudarse —a través de todo el espacio de *Terrazajaula*— a la puerilidad: “...pero es demasiado por favor no veo nada casi no puedo numerar las páginas para saber que

viene antes y que sigue después”, construcción que promueve el juego del olvido, para retornar a la dislocación de los nombres propios mediante el encadenamiento a la red mitológica de la construcción: “... porque era tan buen navegante y a veces me llevaba a navegar y me llenaba de sol y de sol y de río y de barco...” Lo propio de esta red es separar cada nombre propio, cada identidad consagrada, en ejes derivados donde la voz narradora, analítica menos que “loca”, separa e incluye en un orden que no es el de los nombres propios que la lengua (no la realidad) le entrega, sino el orden de un estilo separado, donde todo lo que aparece y se da, es encadenado a una gramática que vacila entre lo riguroso de su lógica y la puerilidad devastadora de sus temas: “...mi amigo me abraza con los brazos y el silencio y con las manos en mi pelo yo quiero ver a mi tío Humberto padre hermano navegante con trofeos llegando de noche a decirme sola y enseñándome a manejar un timón y en medio del río evitar que me golpearan las velas y el viento...” Esta puerilidad es un no saber tratar con la “naturaleza” del nombre propio, desplazarlo a la lógica de un estilo que marca y desliga aquello que la lengua ofrece: “...una vieja carta de Horacio donde me pregunta si recordaba que sólo quien ama vuela y yo quise que supiera que estoy volando muy alto, entonces le dije al chofer capitán del taxi que me llevara a Azcuénaga 1020 para dejarle palabras escritas...”, donde el chofer es el capitán, o donde en una disputa, la agresividad pasa a través de esta particular retórica: “...le tiré el dinero al hombre y el hombre empezó a gritarme e insultarme tanto ya en la calle que tuve que pegarle con lo que tuviera a mano y tenía una mano y le pegué una cachetada”, donde el juego de los tiempos (tuviera/tenía) significa la dificultad de una posesión de sí misma, a la vez que se reactiva el juego entre las partículas (“le”) indirectas y las “me” y “le” enclíticas. Este haz de relaciones entre los pronombres personales y posesivos, entre los nombres y las derivaciones de una fabulación dejarán, en estas líneas temblantes, la lógica de una repetición que ame-

naza la constitución propia, abriéndose al ritmo: “Cuando decidí retirarme a mi pieza (a mí) se apagaron las luces de la casa...”, ritmo que la lengua marca como personal pero que esta escritura complot (así lo llama la autora en la portada) inscribe en la fabulación: “...yo quería mi propio tiempo y no uno impuesto” (estilo indirecto, frecuente en *Terrazajaula*, por el cual se toman también las palabras de otro). Tiempo propio, ritmo propio a la construcción triunfante, *triunfo que no es sobre o contra otro sino en la derivación de lo otro (un nombre propio, un pronombre) en la deriva impersonal de ese complot que es su fábula*, de esa fragilidad o puerilidad que es su fuerza: “...ahora me llaman, pero no salgo de mí, no es el tiempo todavía”. Paisaje de una pérdida, salida de la Memoria, leteo que hay que fundar extinguiendo el nombre en la marea flotante de las marcas separadas; en la oblicuidad de un estilo que festeja sus desesperaciones: “Pasa la noche y voy olvidando mi nombre, quisiera hacer una fiesta de despedida para mi nombre o una fiesta de luces y música, para Jaime a quien abandoné por una locura cualquiera, invitaría a Tev a la fiesta y sí que Tev me traería a Orestes gato y a Gumba (quién será Gumba) y llegaría Ricardo, le enseñaría a bailar, me explicarían la ausencia de Humberto, tu tío, está en el mar manejando en el viento, Humberto está en el mar manejando su timón, yo diría caramba con los tíos que no vienen a la fiesta y se van al mar...” La proliferación de estos restos de identidades, donde la sintaxis parece danzar en el desliz vertical que afecta tiempos y lugares, lleva a éstas a la coronación vacante —festividad— de las llamas “... a la fiesta de mirar la hoguera de luces y grandes flores amarillas para Jaime pequeño niño mudo aplaudiendo los colores de las chispas que iluminan la noche de fiesta a la ausencia de un nombre que se acaba cuando cansado de bailar Ricardo se sienta con Cri a ver cómo vuelven al fuego Humberto Jaime Orestes gato llevando mi nombre al centro de estar dentro muy dentro de las llamas”. De ahí que nombres atravesados por la fábula y la muerte, efectos de construcción, conduzcan a la voz

narradora, como en una procesión de cedazos fosforescentes a ese espacio que la nominación de *Terrazajaula* consolida sin reunión, despliega en la discontinuidad de pliegues, donde el arriba (la terraza) y el abajo (la jaula), lugares recibidos que hablan de un centro oculto, se incluyen en los tiempos y modalidades de una voz narradora y como en llamas: "...mirando hacia abajo todos los autos son blancos no me estrello en la calle cuando las luces rojas giran me salvan la vida, no escucho a Odetta, se silenció en la terraza enrejada de luces mojadas...". Voz que mima sus propios retornos, estilo que expande, altera, repite el paradigma de los pronombres en la red de su fábula; encadenamiento de la consistencia de los nombres propios a un orden configurado por restos de novelas infantiles, derivación de estas filiaciones rotas a la regulación de una fábula donde la propia voz se pierde para dar lugar a eso que no tiene lugar, murmullo dividido y siempre recommenzado, *Terrazajaula* permanece exterior a un movimiento que identifica la historia con la transparencia, historia que relevaba la retirada de los dioses con una Realidad a la que, medida de todas las cosas, todo símbolo debía someterse: desmesura de una hibris, desvío de un desvío, espacio donde la muerte juega con otros dados, no exigimos para esta obra pronta inclusión de lo que precisamente excede —ella se resguarda sola— sino el mantenimiento de la exclusión en su propio borde; no una apología que la "llene" y la entregue a la vida del sentido (a la filiación) sino un pensamiento —lo nuestro ha sido el límite de una aproximación— que corone esa vacancia, sin cederla al día, sosteniéndola en esa media-noche en que se dice y afirma.

TIRAPIEDRAS

de Daniel Ortiz

Edit. Siglo XXI, 1973.

“Pruebo palabras a menudo, a veces ubican con alguna semejanza lo que quiero decir pero la mayoría no encaja, pienso rápido, digo desamparo...” *Lugares comunes*, es el nombre del capítulo de *Tirapiedras* donde puede leerse lo anterior. Esos lugares comunes, lugares de reunión con el semejante, proponen el sentido y los límites del sentido que un sujeto puede habitar. Por algo el capítulo se abre con la siguiente cita de Jacques Lacan: “Se habitúa uno a lo real. A la verdad, se la reprime”. Es indudable que en 1973 no era un lugar común citar a Lacan y menos para decir que la realidad enmascara a la verdad. Es cierto que un cierto estribillo sobre la realidad y la verdad se coreaba, pero todavía decía algo muy diferente. ¿Será todo esto ajeno al destino sufrido por esta novela singular? Responder *no* es un deber, si es que la literatura es una *cosa* que habla.

Como esta novela carece de pudor, explicita sus amores y abre su lectura otorgando (se) una *cita* con Macedonio Fernández: “cual es en el Sol la vereda de la sombra”.

Esta proliferación de nombres célebres y objetos de pocas celebraciones se relaciona con la *prueba de palabras* y el vacío que deja para que la palabra del Otro se instale. Un estilo es el estilo de *Uno* que se reúne con sus restos en la *dispersión* de los referentes. En este sentido *Tirapiedras* es y no es una lectura de Macedonio Fernández. Su escritura soporta y es el soporte de la ausencia constructiva de lo real. Ortiz, que no ignora a

Freud, sabe que la memoria es la farsa de los creyentes y que la operación de recordar produce. Uno con los hielos flotantes de los objetos perdidos. Que el lenguaje sea una piedra que se arroja —cristal de lengua, más que clamor de justicia— hasta disolverse en el hielo de una falta, muestra hasta qué punto produce estalactitas cuyas concreciones calcáreas forman una caverna de pasado por un filtrado de agua donde el carbonato de cal del deseo produce en su disolución el goce de un precipitado de palabras que se anudan en constelaciones.

Del *Conocer* (cap. 1) al *Punto muerto* (cap. final), de la abertura de la caverna hasta el final sin salida, una cierta metáfora intestinal se construye. El recorrido de las palabras es por *dentro*, porque es imposible un cuerpo *exterior* a las palabras.

Si el texto se interroga por el deseo de *una* mujer (multiplicada en el movimiento) y si la sintaxis quiere plegarse a los caprichos de ese deseo, es porque una alteridad radical se evoca en esa diferencia (la de los sexos). Pero, además, es esa diferencia la que no puede ser escrita: "...una pierna cortada que se exhibe olvidada y nadie se acuerda de los por qué, de las viejas manías experimentadas al pasar por una ventana donde una mujer paciente mezcla recetas y orgasmos en partes iguales..."

Podemos atrapar esa pierna y compararla con otra —quizá la misma— que aparece en Gombrowicz. Una pierna que (por esas cosas que cuelgan y se remiten conduce a un crimen, mientras que esta pierna —quizá la misma— conduce a recetas y los orgasmos remiten a una equivalencia entre la boca y la vagina (que permite, en otro lugar del texto, fundir la fellatio y el coito).

Una mujer doblada sobre sí, con la boca y la vagina pegadas como los dos extremos de un tubo, dejará disponible un solo borde libidinal del cuerpo. Ese altar tan cerca del trono es el lugar donde la diferencial sexual queda abolida y donde todos los agujeros del cuerpo giran en torno a una equivalencia. Por eso se puede hablar en este texto de "sonrisas flatulentas" y besar ese otro borde en lugar de la boca: "...ojalá te mueras y

te besaría el culito pero a los muertos no se los besa en ninguna parte por eso no me dejaron acercar a Gran Muerto por la tarde...”

Una sintaxis que resiste toda puntuación hace del texto un espacio teatral donde el héroe, que intenta ser puntual con su deseo, hace del juego de máscaras un ejercicio deliberado, sistemático, y donde el lenguaje se confunde con la danza al probar su suerte y apostar todo al movimiento —al ritmo— que lo constituye.

MIRADO

*libro de Albo Valletta,
Ed. de la Flor, 1971.*

Este libro trata del espacio, del lenguaje y de la muerte; trata de la mirada. Mirado es un texto escrito contra una profecía: la falta de mirada materna provocaría la desexistencia, la anomia y finalmente la muerte del sujeto que narra. En la red del deseo familiar tendida antes que el narrador nazca hay otro mirado: el padre. "Por lo demás, para los a veces imprescindibles relevos, mi madre contó con Sebastiana, la dulce chaqueña que ya había sido mirante de mi padre".

¿Cuál es el lugar que ocupa este padre en la escena familiar en que aparece como *el transmisor de un mal incurable*; un padre que no puede mirar a su hijo porque a su vez ese padre no es deseable ante la mirada de la madre de ese mismo hijo, mirada materna que ha sido transferida al niño? Padre que no puede ser *mirante* porque también él ha sido *mirado*. En ese mal que se deslizará después hacia una figura femenina para terminar el acto del crimen, se articula un goce del que habrá que defenderse aún a costa de la muerte del otro que preservará al sujeto de su propia muerte y de la muerte de su desco. Sufrimiento que en la novela familiar lo atraviesa desde una cadena anterior.

"Mi padre que con fantasiosos pretextos se había negado a hacerlo siquiera una vez, *físicamente incapaz* de soroptar esa total transferencia de mirada decidida por mi madre la abandonó poco después". Traslación del deseo desde un padre incapacitado físicamente de mirar, desear, a un niño cuya vida es *pendiente* de la mi-

rada de la madre. Pendiente, en el sentido de pequeño adorno usado por la mujer, aro signifiante que *cuelga* de su oreja y sobre el cual se posa la mirada.

¿Pero con qué ojos mira esa madre a ese hijo?, madre que *sólo ve* por los *ojos de su hijo*. ¿Y con qué ojos mira ese niño a su madre?, hijo que *no ve* sino por la mirada de la madre a la que no puede mirar capturado como está por su propia mirada en la mirada de la madre. Y no solamente todo aquello que permanece bajo su campo visual, la mirada no es nunca una "realidad visual", sino bajo su esfera libidinal organizando los juegos, el espacio y el tiempo. "Normalmente eran *tres*, para que el placer del juego duplicara la impaciencia de la contemplación, y aunque pueda sorprender cumplían los relevos con leal puntualidad. 'Ahora te toca a vos', se decían cada media hora, atentos al reloj que nos dejaba mi madre".

Sujeto sujetado de la mirada materna, o de cualquier otra que ella controle; mirada que al reconocerlo como objeto absoluto del deseo, del Otro, logra abolirlo como sujeto apto para el deseo y lo precipita en la angustia o en la proximidad de la muerte. Por eso será necesario buscar que el espejo le devuelva, aunque sea en la fugacidad del instante, la imagen de la completud. "Ese día descubrí que aunque no pueda prolongar el breve lapso de integridad con que cuento todo ojo ajeno me abandona, ni de impedir el angustiante y minucioso drenaje de pulsiones e intenciones que sucede a los quince minutos iniciales de soledad. La catatónica mirada del espejo sirve al menos para impedir las atroces alternativas finales y el desvanecimiento en que, de otro modo, culminaría ese puntual proceso por el que des-
existo."

Cómo escapar entonces a una madre que propicia, en el instante mismo de su muerte, *la bienhechora propiedad de los espejos* que reflejan la extraordinaria belleza de los *rasgos* del hijo. *Mirado*, es sin duda la escritura de ese corte. Esos rasgos, esas miradas furtivas, esos rodeos son el resto, *el pendiente*, en que se juega el corte ese adentro y ese afuera que es toda relación

con la madre. *Toda escritura es un juego de efectos y de afectos donde se juega la necesidad y la imposibilidad del corte.*

Cómo pasar de mirado a mirante, cuál es el camino a recorrer para pasar de una pasividad espectacular, a una actividad que, según la palabra materna, está cargada de presagios: "Fijó y después dibujó mapas, un itinerario laberíntico que yo debía recorrer fuera de su vista... y por el que me seguiría a no más de tres cuadras."

Este rito de pasaje concluirá donde comenzó, es decir en el desco de la madre. El relato inicia una situación en que el personaje es expulsado por los ojos de un hombre indignado (alusión a la escena primaria). "Un jadeo y una voz que negaba tras una puerta entornada me llamaron la atención. Me detuve y golpeé. Hubo un grito contenido, un carraspeo y después los ojos de un hombre indignado." A ésta le seguirá una situación de riesgo, llamada así por el personaje, que cuando va en busca de ayuda se encuentra con un ciego (escena primaria, diferencia de los sexos, castración). "Entonces mi aventura conoció los desgarrantes *bordes* de la desesperación —cuando advertí que, asomado a la frescura nocturna, el impávido rostro al que había acudido era ciego..." Finalmente es salvado por alguien que, como él, tiene cierta *mancha* en la mirada. "...hasta obtener la ronca respuesta de un borracho y su turbia pero salvadora mirada." El divagar sin rumbo por un laberinto conoce un solo final, la mirada de su madre en el espejo, lo salvará definitivamente.

Pero si la falta de mirada nunca faltó por parte de la madre, si esa mirada colmó siempre el lugar de una carencia, será el *exceso* de mirada lo que convocará a la destrucción y a la muerte. "...el efecto de convergencia de muchas miradas sobre el paciente, es equivalente al que provoca *la ausencia de toda mirada*, una especie de vértigo en el que la fascinación y el temor a la muerte se identifican."

El texto prosigue con la muerte de la madre del personaje. "Con patética vocación maternal, al morir

mantuvo sus ojos enteramente abiertos, como un *ahogado* cara al cielo". Esta mirada que persiste más allá de la muerte, que como el deseo no tiene sexo, se transformará entonces en la muerte de un *ahogado*, como al final la muerte de Rosa se convertirá en la muerte de un muerto. Inmediatamente el personaje ante la ausencia de mirada, toma un espejo para verse, no vaya a ser que él haya muerto al morir su madre. Los parientes, comparsas de la novela familiar, serán ahora los encargados de *no perderlo de vista*.

Finalmente, el personaje encuentra en el amor de Rosa *los ojos de la madre*. "La devoción de Sebastiana, la mirada perfecta de Luis Bermúdez (compañeros de juegos de la infancia)." Después de unos meses de matrimonio el personaje se da cuenta que se casó para no carecer de mirada. "Casándome sólo había querido asegurarme la continuidad de mirada"; pero ese mirar/me en ese espejo en el cual se miraba y por el cual era mirado si bien aseguraba la *continuidad* de la mirada no aseguraba la discontinuidad del deseo.

Una escena triangular donde sorprende a Rosa con un amante (al que expulsa): el personaje le pide a Rosa que lo mire. No voy a mirarte más —responde ella— y es esa negación lo que lo condena al desexistir, lo que lo impulsa al crimen y es la muerte del otro lo que lo separa y lo precipita en el saber de que también él es un ser para la muerte. Pero junto con la alteridad de la muerte y otra voz que hace posible esa mutación; voz que se hace mirada del padre en la figura de Dios. "...imaginar presuntamente un milagro —que dios había *puesto sus ojos en mí*—" Es esa mirada que a cambio de la muerte le da un nombre y por fin el personaje puede decir: "yo soy Julián Ozarte". Porque toda referencia al nombre, deberá ser siempre referida al nombre del padre. Rosa, la muerta, se transformará en un muerto en un cuatros de espejos. Espejos que han de ser rotos para poder mirar.
Marzo de 1977.

RETROACTIVA

El cuerpo de la letra es el lecho del sentido, la *littera* donde habitan los seres del lenguaje. Este cuerpo, ya dispuesto y abierto a la copulación de la lectura es una letra de amor. No dice la letra que todo sentido es sexual, sino que inscribe lo sexual como límite del sentido. La relación *sexual* no se inscribe y nunca cesa de no inscribirse: por eso es metaforizada en cualquier lugar donde una remisión marca —formas de lo activo, materia de lo pasivo— esta imposibilidad.

El pudor lingüístico llama *intertextualidad* al trabajo que un texto realiza en otro, a la clandestina *cita* de amor que encuentra cada texto abierto a otro, imposibilitado de cerrarse y excedido en sus resonancias.

Lo dicho antes, el *preliminar*. Lo dicho después, *el verso*. Quién desconoce la sujeción de estas prácticas? Si el preliminar es la historia, el verso es la letra. ¿Se trata de seducir la historia con una carta de amor? El movimiento de este cuerpo de letras, de este juego del sentido, se reconoce en la potencia imaginaria de un nombre: *Literal*. ¿Por qué le hacemos la cama a este sentido, puesto que sólo se habita lo que el semejante permite?

Del *littera* original a la letra de cambio —Italia, siglo xiv— la letra es inseparable del valor. ¿De qué valor se trata, ya que está en juego el goce? Saussure encuentra que alguna remisión engendra —donde todo es diferencia— el valor que determina la significación. La transgresión retórica —como la transgresión sexual— supone algunas leyes que engendra por su propio movi-

miento. El lenguaje es ético porque lo que se articula en la letra tiene fuerza de ley y el exceso que el lenguaje produce es la transgresión de esa ley. El lenguaje se dobla para que uno sea "objeto" y el otro "metalenguaje". Pero el metalenguaje es solo la ley del lenguaje que engendra retroactivamente su objeto como exceso, como resto y como falta.

Exceso, resto y falta: *Literal*. Exceso, resto y falta: goce insuficiente del discurso

La vida va por el río tocando de vez en cuando la costa, parándose un rato aquí y allí sin comprender nada. El principio del análisis es que nadie comprende nada de lo que ocurre.

La idea de la unidad de la vida humana me ha producido siempre el efecto de una mentira escandalosa.

Jacques Lacan

La colección *Reediciones y Antologías* está animada por una mirada que vuelve sobre los textos pasados. Una visita curiosa y cauta que intenta traer al presente un conjunto de escritos capaces de interpelarnos en nuestra existencia común. Trazos sutiles que convocan a despertar la sensibilidad crítica de un lector, desprevenido u ocasional, que encontrará en estos volúmenes buenas razones para repensar nuestra incierta experiencia contemporánea.

Cara oculta de la luna literaria, verdadero Lado B de los 70, *Literal* emerge de las zonas menos exploradas pero no por ello menos traumáticas de aquel período. Si el inescrutable terror de aquellos años –huelga aclararlo– fue proporcional al grado de politización social de los 60, *Literal* delata el doble fondo de las “desapariciones” de aquel período. De ningún modo podría considerarse que algunas de las cosas que se interrumpieron con el paréntesis de la dictadura se reanudaron con la restitución democrática. También las sofisticadas tramas de la cultura fueron desarticuladas por el laborioso ardid de los oscurantistas. En ese contexto de descompensación de relojes *Literal* comporta un valor significativo para comprender aquellos convulsos años. Pero quizá no sea ese fecundo valor documental que atesoran los magazines la más importante tasa que *Literal* venga a cotizar con creces a cuatro décadas de su primer número.

