

SALAGRUMO 12



ÍNDICE

CRONICA

Horizonte Brasil, por Jorge Omar Viera

ENSAYO

Cómo soñar despiertos. Narraciones del presente, por Luciana Sastre

RESEÑA

Sobre *Telquelismos Latinoamericanos*, de Joca Wolff, por Nancy Fernández

POESÍA

Atardecer en los suburbios, por Minerva Reynosa

CRONICA

Horizonte Brasil

Jorge Omar Viera

Hubo un tiempo en que me gustaba Brasil. Creía que Brasil era un grito de color subido; un polvillo dorado que flotaba sobre la orla de la playa; una fruta abierta de un tajo sangriento; un olor a fragante podredumbre vegetal. En esa época, cuanto me gustaba Brasil, creía que el país entero me hablaba con una voz gangosa que pronunciaba mi nombre por primera vez. Creía, tal vez, que Brasil me hablaba sólo a mí.

En esa época Brasil se resumía en la imagen de un chico que llevaba apenas unos shorts-bolsa y comía un helado de palito bajo la arcada de una panadería; Brasil era entonces un traje de fantasía y lentejuelas esgrimido con gracia por una travestí vagabunda; era un chorro de agua de coco en la boca afiebrada; era los muslos interminables de un muchacho mulato, su sexo como un racimo frutal de Carmen Miranda envuelto en la lycra de una tanga roja.

Hubo un tiempo, sí, cuando me gustaba Brasil. Pero ahora ya no. Ahora preguntarme si me gusta Brasil sería como preguntarme si me gusta mi mano izquierda. ¿Y acaso me gusta mi mano izquierda? Me gusta porque me sirve. Y porque puede ser siniestra, y a la vez mágica, e imprescindible cuando menos se lo espera, y a veces incluso me parece bonita, pero me gusta sobre todo porque forma parte de mí. Como Brasil.

Llegué a Río con veinte años y con los bolsillos llenos de dólares juntados gracias a la malhadada administración Martínez de Hoz, un plan económico que permitía a un empleaducho bilingüe extraer suficientes divisas del tesoro público para hacer el mismo tipo de viaje exótico que se permite un jubilado americano o europeo de clase media al final de su vida. No se ha visto nada similar hasta la paridad 1:1 de Domingo Cavallo durante los años noventa, y todos tan contentos en ambas ocasiones.

Yo era uno más entre la avalancha de carne con ojos que ingresaba en esos años al inmenso país tropical a través del portal de una ciudad que ya había respirado todo el poder, el dinero y el glamour que le cabe esgrimir a una ciudad. No sabía mucho qué esperar de Río y menos qué era lo que deseaba de la ciudad, pero sabía que lo deseaba, y que lo deseaba ya.

Fue entonces cuando vi por primera vez el polvillo dorado que flotaba sobre la orla de la playa de Copacabana y me enamoré de ese espejismo, como de tantos otros que Brasil proyecta y que uno ansía ver.

En Río, en aquel tiempo, todos eran signos y señales y todos me estaban dirigidos, pero todos eran confusos, contradictorios, ininteligibles. Los colores, las luces, los cuerpos, las sonrisas, los gestos, las palabras, las velas votivas encendidas en rincones y esquinas. Toda la ciudad, sinuosa como una nereida recostada entre el mar y la montaña, me hablaba, me encantaba, me verseaba. En lo alto de los morros las lucecitas de las favelas al anochecer me parecían guiños secretos que la ciudad me hacía y me quedé con la idea de que en Río hasta la miseria brillaba.

En mi confusión, pensé que Río era joven y promisoría, y que me prometía cosas a mí y sólo a mí. Y cosas inmensas, maravillosas. Pero Río era vieja, puta y escaldada, y no prometía nada a nadie, mientras que yo era joven e ingenuo, y dispuesto a prometerme el mundo. Al evaluar con semejante desatino a una vieja y hermosa puta, cometí el mismo error que Sartre definió para su generación: “creíamos que el mundo era joven, porque nosotros éramos jóvenes en el mundo”. Y yo creí que Río era joven, porque yo era joven en Río.

Todos eran signos y señales y todos me estaban dirigidos, puse. Si me emborrachaba con cachaça al caer la tarde, creía que el país era mi morriña, mi *saudade* de atardecer mojada en aguardiente; si me paraba en avenida Atlántica a escuchar una batucada; creía que era un ritmo interno que me sacudía las vísceras; si veía una guayaba en una fuente, tan solitaria y tan perfumada, creía que el país entero olía a ella; si me inquietaba el anochecer tropical, creía que Brasil era una luna febril; si salía desprevenido por las mañanas, antes de frotarme los ojos, Brasil se había convertido en una luz tan cristalina que me resultaba incomprensible.

Si andaba de noche por las proximidades de la Galería Alaska, no faltaban hombres que me interpelaran para reprocharme un ignoto partido de fútbol o para invitarme a un sauna, o a comer *pipoca* –pochoclo– en alguna sudorosa sala de cine, o a tomar cerveza en un *botequim*, un barcito, o los que me miraban con la cabeza ladeada y un aire de sopesar mercadería a ojo de buen cubero, y las travecás que me convidaban en susurros gangosos a *fazer o amor*.

Si me colaba en una murga de las que por cualquier motivo surgían de día en día, e intentaba trabar conversación con chicas de mi edad en una media lengua que las dejaría tan atónitas como mis pasos erráticos de samba, ellas me citaban a la tardecita en plazas cuyos nombres no recuerdo para decirme cosas enigmáticas y hacerme *jeitinhos* –mohines, muequitas, caídas de ojos, risitas– bajo un cielo añil y un follaje enloquecido de verdor.

En las playas de Leme y Copacabana estaban de moda entre los varones las tangas “de hilo dental” y si yo caminaba por la orilla veía de reojo grupos de muchachos arracimados bajo sombrillas que se relamían al mirarme pasar con mi recién adquirida *sunga* brasilera, un slip de baño que no llegaba a ser una tanga, pero era mucho más decente que el entonces reglamentario pantaloncito argentino hasta la mitad del muslo que yo había traído en mi valija. Esas caminatas por la orilla fueron lo más parecido en mi vida a sentirme una Garota de Ipanema.

Andando el tiempo o *fast forward* hasta el momento en que escribo estas líneas, he vuelto tal vez más de veinte veces a Brasil en estas últimas dos décadas; he pasado meses en ocasiones. En el camino he evolucionado de la media lengua retardada y del portuñol acelerado al verdadero portugués que hablo a toda velocidad pero con un *sotaque*, un cierto acento de difícil procedencia y una tonelada de argot o como dicen los brasileros, *gíria*. En alguna torcedura del camino también he traicionado a la bella y violenta Río con su prima hermana São Paulo, una ciudad que en la primera visita me pareció horrenda y que sin embargo aprendí a amar a través de los años.

¿Qué me gusta de Brasil, que no sea ya parte de mí?

En la época en que me gustaba Brasil yo deseaba, como en la canción *Menino do Rio*, no tanto a Brasil mismo como a lo que fuese que deseaba Brasil. Brasil me producía cierto deseo del deseo. Y yo me aplicaba alegremente los versos de la música de Caetano como quien se aplica un ungüento para la quemadura del sol: “*Pois quando eu te vejo / Eu desejo o teu desejo*”.

Camino del Brasil real, pasé por muchos lugares interesantes, algunos idílicos, otros espantosos, pero siempre conmovedores. Y esa tal vez sea la clave. Para Brasil yo tal vez sea algo así como la cuerda del *berimbau* que escande los movimientos de la capoeira, o el parche del famoso tambor *surdo* que es el alma del samba, porque siempre me hace vibrar con una mezcla simultánea de felicidad y *saudade* por algo perdido y a la vez recuperado en el presente. Algo precioso, algo intenso. Brasil, me parece, dispondrá siempre de imágenes y vivencias que le arrancarán sonidos extraños a mi nervio de *berimbau*; Brasil siempre me aporreará como si yo fuera un tambor *surdo*.

¿Pero cuál es el Brasil real?

Los oasis y los países son más bellos de lejos. Mal se le puede reprochar a la Argentina que Brasil haya sido su territorio del deseo, su África del norte, su frontera más exótica, su sexo. Un país que ha exterminado a sus indios y que ha mandado a sus negros a matarse en la guerra del Paraguay, que ha agrupado a sus descendientes mestizos bajo el seudónimo de “cabecitas negras” mientras mantenía un romance apasionado con Europa y emblanquecía su población mediante una legislación eugénica, tenía por necesidad que

fascinarse con la idea de Brasil, un lugar donde todo lo que había perdido resultaba visible sin llegar a ser amenazador. Un espejismo.

A todo país se llega en etapas, y después de muchos viajes, y ni aún así llega ese país a ser del todo real. Yo atesoro paisajes, amigos, memorias de Brasil que forman un palimpsesto, un coágulo, una conflagración.

Algunas imágenes son dignas de postal, y otras son postales violentas, ésas que no tienen nada que ver con el folleto de Buzios o los buceos encantados en las aguas coralinas de Fernando de Noronha o los mundialmente cotizados tragos de caipirinha.

Bajando en ómnibus desde São Paulo hacia el puerto de Santos –una pendiente de montaña con vistas embriagantes– me voy comiendo el paisaje con los ojos.

De pronto las luces de los faros se atorán en un banco de niebla, se zambullen en una nube sucia. La luz se vuelve granulosa y el aire tan áspero como si a uno le frotaran una lija sobre las córneas. Desde la ventanilla del ómnibus diviso las fantasmales bujías de unas lamparitas que recortan triángulos de luz en el interior de casas de cartón y lata que se amontonan a lo lejos como un hojaldre. La única nota de color en la bruma que envuelve al pueblo es la llama perenne de una refinería, que se eleva como una vela votiva de necrosis industrial.

El amigo brasileiro con el que viajo me codea y señala a la distancia: “Cubatão”.

Cubatão está en el fondo del valle, al pie del escarpado que antiguamente imponía un muro entre Santos y São Paulo, y su atmósfera, una masa de aire espesada por la diarrea del guano fabril, difícilmente se renueva.

Veo unas siluetas de personas al contraluz. Están paradas contra marcos de puertas, de brazos o piernas cruzados mirando pasar el flujo del río automotor. El olor a gasolina no se percibe, tapado por el aliento industrial que emanan fábricas, gasoductos, refinerías de petróleo. Sus monumentales depósitos cilíndricos, sus tanques, se alternan con los mazos de casuchas en el horizonte arenoso. Aquellas personas, con la piel desnuda de brazos, piernas, caras, torsos y espaldas expuestas a la polución, continúan indiferentemente sus vidas mientras, en las entretelas de sus tejidos (unos laberintos de los que sólo sale la tos, la alergia o el esputo) se les produce un destino de ceniza. Algunos miran pasar este ómnibus donde voy; otros se concentran en sus juegos de billar; otros están enfrascados en conversaciones o tareas culinarias, completamente ajenos a las combustiones del aire o la autopista.

Cubatão es la zona más contaminada de la Tierra y su imagen feroz se queda conmigo. Parece, me digo, una postal londinense de la revolución industrial del siglo diecinueve.

Postales violentas: mientras escribo estas líneas, un vicegobernador carioca baraja la idea, kafkiana si las hay, de construir una muralla china o berlinesa para aislar las favelas

Rocinha y Vidigal, las mayores de Río de Janeiro, como una manera de convertirlas en una Disneylandia del narcotráfico, y a Río en una Cisjordania latinoamericana. Quizá no ocurra nunca, pero la sola noción de que la idea haya sido concebida constituye en sí una postal violenta. Los Sin Tierra invaden tierras, como resulta esperable en un país que necesita desde hace siglos una reforma agraria cada vez más parecida a un oasis de agua soñada. El desempleo aumenta al 19%; los parapoliciales continúan matando niños destituidos por deporte y la renta per cápita de uno de los países con mayores recursos del globo continúa siendo la más injusta del mundo; hay 20 millones de brasileros que no saben leer y escribir y ese sólo dato hace creíble a la personaje protagonista de *Central do Brasil*, que escribe cartas para los analfabetos. El 54% de los trabajadores se desloman sin contrato de trabajo alguno y sin gozar de derechos sindicales. Los planes de la administración Lula, como el Hambre Cero, se disipan como tantos otros espejismos políticos.

A veces me duele mi mano izquierda, la mano del corazón, y temo que sea artritis. Y a veces los viajes son un mal viaje alucinógeno.

De todos los viajes recordamos los paisajes, las vivencias y los periplos, pero sobre todo recordamos al guía. Y cuando digo guía no me refiero a nadie necesariamente contratado por una agencia. Puede incluso tratarse de alguien aborrecible, a quien detestamos o ignoramos o de quien queremos deshacernos, pero que en un momento dado nos señala queriendo o sin querer un lugar, una comida, una costumbre, un gesto.

Yo recuerdo al primer amigo que me llevó a escuchar samba en un galpón de Paranapiacaba; al francés renegado, ya afincado a Brasil como una ladilla, que me llevó a ver los barcos al puerto de Recife; a la muchacha pernambucana con la que nos colamos en la caja de un camión para ir a la playa de las rocas; al anciano que me ayudó a encontrar la rua do Comércio en el laberíntico centro de Río; al bodeguero que me sirvió el primer vaso de cachaça 51 con jugo de lima; al primer muchacho brasilerero que me dijo *safadinho* y con esa palabra y su sonrisa frutal me abrió el mundo del lenguaje secreto que circula paralelo a la lengua portuguesa, un argot callejero y chulo, cómico y bello que no se consigue estudiar en las academias. Y a tantos otros, que me iniciaron en sabores y esencias, en fórmulas verbales y filtros espirituales, en vistas y callejuelas, en dolores placenteros, tragos fuertes y misas paganas.

Hubo un tiempo, sí, cuando me gustaba Brasil. Pero ahora ya no. Ahora Brasil es mi mano izquierda, o mi pierna derecha, o mi plexo solar, o mi sexo, y por cierto algún lóbulo de mi cerebro repleto de memorias. Y no vivo preguntándome si me gustan mis miembros o mis órganos o mis memorias.

Me gustan, acaso, porque me sirven. Y porque pueden ser siniestros y a la vez mágicos, e imprescindibles cuando menos se lo espera, y a veces incluso me parecen bonitos, pero me gustan sobre todo porque forman parte de mí.

En Brasil, lo he observado muchas veces, hay momentos en que los brasileros, pese a su fama de dicharacheros y alegres y danzantes, se quedan sentados en cualquier parte mirando a lo lejos, hacia una distancia insondable, callados e imbuidos de una calma que no parece de este mundo. Con el tiempo he llegado a mirar también así. Puede ocurrir frente al mar, o ante el paisaje ondulado de la sierra o el follaje del mato, frente a la inmensidad estéril del sertón o la molicie rizada de las dunas nordestinas, o ante la mole de concreto de una ciudad hosca e industrial como São Paulo. Entonces comprendo. Que Brasil no ha sido nunca un país a conocer, a explorar, a conquistar. Brasil es una época de mi vida, es una serie de sabores y sinsabores inexplicables, es parte de mi presente y como tal, no ha sido nunca otra cosa que mi horizonte.

Jorge Viera es escritor y nació en Buenos Aires, ciudad a la que dejó en 1989 para entregarse a una suerte de nomadismo accidental. Estudió Letras en la Universidad de Buenos Aires y en la Universidad de Virginia. Algunos de sus relatos, crónicas y ensayos han aparecido en revistas y publicaciones independientes de Europa y Latinoamérica. Ha editado la novela *Mientras gira el viento* por Editorial Grumo (2005)

ENSAYO

Cómo soñar despiertos. Narraciones del presente

Luciana Sastre

Breve biografía del objeto

El objeto de mi investigación surge cuando una estudiante extranjera me dejó algunos libros que no cabían en su maleta. La antología titulada *La joven guardia* era uno de esos restos de un viaje. Yo empecé a leerlo por la curiosidad algo infantil –según mi infancia– que despierta una antología generacional, cuya portada colecciona una serie de chocolatines Jack, en suspenso, ordenados con si estuvieran en estantes.

Un tiempo después, aparecieron otras antologías, en otras editoriales. Se anunciaban como una colección pues prometían varios números más y adelantaban sus temas en entrevistas y blogs. Tuve la sensación de lectora de folletín o televidente de novelas, esperando al otro día, a la misma hora, para ver el beso de los protagonistas o para saber si la sirvienta es descubierta dejando la carta al joven y apuesto hijo de los patrones.

Algo similar me había pasado en los últimos años de la escuela secundaria cuando el periódico Página/12 publicó unos libritos económicos de novelas breves o selecciones de cuentos. Se entregaban con la edición del domingo como colección Biblioteca, a principios de los '90. Los grandes nombres de la literatura universal se convertían en una saga inevitable, como todo para lo que hay que esperar.

De un modo inesperado –u otra forma de lo inevitable–, la proliferación rápida de antologías excedió mi plan inicial de trabajar con narrativa argentina reciente, pues mi investigación se hizo casi en simultáneo a las apariciones de cada selección de cuentos.

Reunirse, juntarse

Creo que mi anhelo es lo que Hal Foster sintetiza en estas palabras:

Puede que la discursividad y la sociabilidad estén en primer plano en el arte de hoy porque escasean en otra parte. Lo mismo podría decirse de la ética y de la vida cotidiana; basta pensar en la voracidad de nuestros políticos y en el vértigo diario. Ni siquiera puede darse por sentado que existe un público de arte sino que hay que

convocarlo cada vez, y quizás sea esa la razón por la cual las muestras contemporáneas se presentan a menudo como una forma paliativa de la socialización: vengan y jueguen, conversen, aprendan conmigo.

Cada antología consta de un prólogo en el que, el encargado[1] de la selección declara su posición en relación a lo nuevo, lo joven, la generación. Nueva Narrativa Argentina, es el subtítulo de *La joven guardia*, en cambio la colección de Mondadori[2], asegura que “los mejores narradores de la nueva generación escriben sobre...”.

La marca generacional en lo que se refiere a la emergencia de un grupo de nuevos narradores aparece en *La joven guardia*, y es hacer del vacío de una década signada por la falta de debate literario como fueron los años 90, una apertura. En el Prólogo a *La joven guardia*, Maximiliano Tomas (2005) señala:

Los escritores que en la actualidad están creando su obra no lo hacen a la sombra de ningún padrino determinante. Han leído, gustan y reniegan de los nombres más difundidos de la literatura argentina del siglo XX, y son capaces de establecer sus referencias y herencias literarias. (17)

Esta concurrencia de filiaciones que se hace programa estético le permite a Tomas definir al grupo como “la generación creadora literariamente más libre que haya existido hasta hoy” (18), pero observando las preocupaciones que declaran, cabe preguntarse por el alcance de esta reunión; y creo que se hace evidente que hay un intento de dar sentido a ese exceso para que no sea un vacío, otra vez. Y si como dice Foster “el solo hecho de reunirse parece a veces suficiente”, la continuidad del proyecto, observable en la cantidad de propuestas, parece indicar algo más, algo que intento esbozar en el análisis de algunos cuentos más adelante.

Por cierto, no puedo alejarme de ese entusiasmo. La idea de una antología y mi posición de lectura, cercanas a esta idea festiva de Foster en relación a manifestaciones artísticas contemporáneas pero también en cuanto a cuáles son los materiales del arte reciente[3], me llevan a buscar respuestas en el ámbito de la crítica literaria.

Materiales

Josefina Ludmer, en una entrevista para la revista *Ñ*, comienza hablando de cómo lee. El texto es “tarot”, “borra de café”. Y el enigma es la realidad. Ludmer dice que lee para “ver algo, algún punto del mundo en que vivimos”.

Mucho antes que Foster y Ludmer, Gustave Courbet decía:

He querido simplemente extraer del conocimiento completo de la tradición, el sentimiento razonado e independiente de mi propia individualidad. Saber para hacer, tal fue mi pensamiento. Estar capacitado para traducir las costumbres, las ideas, el aspecto de mi época, según mi apreciación; ser, no solo un pintor, sino también un hombre; en una palabra, hacer arte vivo, tal es mi objetivo.

El fundador del realismo francés, en 1855, abrió su exposición tras haber sido rechazado por el Salón de París. Famoso por sus exabruptos, especialmente en discusiones políticas, recibe al público asegurando que busca pintar su época *según su apreciación*. El folleto, hoy leído como el Manifiesto del movimiento, comienza con la aclaración de que el rótulo de realista le ha sido atribuido, y termina con la revelación de su proyecto estético: arte vivo.

Una diferencia se hace crucial: Courbet podía llevar a su atelier a los modelos de sus cuadros o trasladar su caballete hasta el lugar donde montaba la escena.

¿Cuál es la escena del artista literario hoy? Ludmer responde:

La realidad cotidiana no es la realidad histórica referencial y verosímil del pensamiento realista y de su historia política y social [la realidad separada de la ficción], sino una realidad producida y construida por los medios, las tecnologías y las ciencias. Es una realidad que no quiere ser representada porque ya es pura representación: un tejido de palabras e imágenes de diferentes velocidades, grados y densidades, interiores-exteriores a un sujeto, que incluye el acontecimiento pero también lo virtual, lo potencial, lo mágico y lo fantasmático.

Esa dimensión entendida como “pura representación”, haciendo de la realidad el registro de hechos como reales, implica para Ludmer que las escrituras se constituyan para “fabricar presente”. Pero el presente es esa dimensión múltiple, cuya característica parece asentarse a lo largo de la definición de la categoría, en la condición de fluente. Cada binomio que la autora presenta -dentro y fuera, realidad y ficción, cultural y económico serían los centrales-, están conectados por un ida y vuelta^[4] que no se resuelve sino que se densifica en un presente ambivalente^[5]. Tan es así que la categoría, para lo específicamente literario, se resuelve como “realidadficción”. Esa densidad del presente, observado en su espesor, conlleva la pregunta por las estrategias narrativas que permiten elaborarlo^[6].

El estudio de estas operaciones significa un recorte que, en cierto aspecto, contradice la categoría de Ludmer en tanto las leo como escrituras literarias, si observo los

recursos narrativos propios de la ficción como la construcción del narrador. Sin embargo, indago en cómo esa noción de realidad ficción atraviesa las narraciones en tanto se traban las preguntas que las constituyen por separado de tal modo que se vuelven inseparables.

Reinaldo Laddagga busca respuestas ante la transformación de lo que llama “artes verbales” (2007:21) en tres escritores que condensan, desde su punto de vista, una serie de planteos y prácticas. *Espectáculos del presente*, aborda varios textos de César Aira, de Mario Bellatín y de João Gilberto Noll, confeccionando una red de redes, pues señala el singular encuentro entre ellos en la proliferación. Acerca de *Las noches de Flores*, Laddagga piensa la novela como una “entrega”, “emisión” (10) o “improvisaciones” (21). Sobre *Lecciones para una liebre muerta* de Bellatín, habla de un “archivo que es el texto” (11) incluso refiere al borrado de mayúsculas del nombre del escritor cuando aparece en el texto, “como si de ese modo quisiera reducir todas las figuras que aparecen en el libro al común denominador de la cosa”. Noll ofrece una escena en *Berkeley en Bellagio* que, a su vez, condensa la percepción de Laddagga de estos proyectos: el narrador, un escritor, se imagina expuesto en una caja de vidrio. Esa situación ofrece una inversión en cuanto a quién observa, ya que le proporcionaría al narrador la posibilidad de mirar a los que miran. De aquí surge la idea de escritores que montan “espectáculos de realidad”, al modo de instalaciones –como dice el personaje MB en *Lecciones para una liebre muerta*-, que en lugar de obras se proponen “diseñar experiencias” (9).

De estas lecturas surgen algunas ideas que quiero mencionar a continuación, no sólo por la influencia de esos tres escritores en la literatura latinoamericana actual, sino porque Laddagga se pregunta por el presente. Una primera observación se refiere al libro, diciendo que “por primera vez en mucho tiempo, no está claro que el vehículo principal de la ficción sea lo impreso” (17). Luego habla de una literatura que está “atravesada”, pero aclara, no en el sentido de la “intertextualidad” sino en el de “que todo punto de emisión se vuelve parte de algo así como una vasta *conversación*, sin comienzo ni fin determinados” (20).

Estos planteos no distan de las percepciones de Ludmer en cuanto a la dificultad que presentan las categorías como libro, autor, obra, etc., e incluso a la idea de escrituras “atravesadas”, que ella llama “diaspóricas”, considerando la transformación que operan en la producción, recepción y circulación, la internet, la televisión por cable, etc.

Un trabajo reciente de Luz Rodríguez Carranza ahonda en la historia reciente de los “nuevos realismos”. Su noción de “índice”^[7], con un sentido más déctico que asociado a la marca del recuerdo aunque sin perder este rastro, como “mostrar” o “señalar”, le permite una observación que es fundamental en la perspectiva de mi trabajo:

La estrategia es narrar sin explicar: que el lector crea, como el narrador, reconocer y comprender pero que se desvíe inmediatamente, de sorpresa en sorpresa, y sienta constantemente – lo más importante a mi juicio - que hay algo que se le escapa. No hay explicaciones ni juicios: es “indiferente, como la realidad” (Aira 1987, 75).

Ahora bien, la pregunta inicial se refiere a cómo se elaboran unas escrituras que “fabrican presente”, en términos de Ludmer, o según Laddagga montan un “espectáculo de realidad”, pero “sin explicar” como señala Rodríguez Carranza.

Estrategia

Para responder a esa pregunta, he seleccionado cuatro cuentos de la antología *La joven guardia*, porque coinciden en otra ambivalencia: la hipnosis como tiempo en suspenso, la reciprocidad entre el sueño y la vigilia como modo de construcción de la realidad, la suspensión de la memoria y la detención de la disputa por el sentido. En todos ellos, se construye un estado intermedio al que llamo, partiendo de Gaston Bachelard, ensoñación. Mi hipótesis es que son observables una serie de coincidencias entre las líneas propuestas por los trabajos de Ludmer y Laddagga, y parte de la narrativa argentina reciente escrita por jóvenes[8]. Sin embargo, la ensoñación es la estrategia que se pone en marcha ante un presente en el que algo escapa.

La noción de ensoñación fue abordada por Gaston Bachelard en el año 1960 para analizar “la poética de la ensoñación”. Para ello, utiliza el método fenomenológico que contrapone a los estudios provenientes de la psicología[9] para insistir en que “la intervención de la conciencia en la ensoñación proporciona un signo decisivo” (23). El trabajo indaga en el lenguaje poético y el acto de creación poética. Por ello, es fundamental para Bachelard conjugar la ensoñación, que por sí sola “nos lleva por el mal declive” (16), a la creación poética. El resultado de la síntesis es “una ensoñación que la poesía lleva hacia la buena inclinación” (16-17).

Ahora bien, los cuentos que abordo requieren de una noción de ensoñación que se libera del devenir, una ensoñación cuya toma de conciencia recrudescer su condición, por lo tanto, no tiene inclinación. Así como Bachelard rechaza la noción de ensoñación de la psicología que deriva en sueño, para defender su devenir en creación poética, en los cuentos que analizo, la ensoñación permanece como un estado diurno que no establece relaciones con los restos del sueño nocturno sino con los sucesos de la vigilia.

Tiempo en suspenso

El cuento de Pedro Mairal, titulado *El hipnotizador personal*, trabaja la idea de un tiempo en suspenso creado por la hipnosis. El propósito es anular “el tiempo muerto” (23), es decir, un recurso para rebasar el aburrimiento.

El narrador cuenta su historia de amor con una compañera del taller literario al que asistió un tiempo. Ella es una chica rica que vive sola en un elegante departamento, con seguridad e internet cuando no eran dos servicios frecuentes. Los encuentros consisten en reuniones con amigos en las que conversan de cosas que vendrán. Mientras tanto, en esta permanente situación de espera e impaciencia simultáneas, surge la idea del hipnotizador cuya función sería anular el tiempo en que no pasa nada como por ejemplo, la espera ante un semáforo.

De este modo, se desarrolla la idea de un encadenamiento de experiencias que por la suspensión de conexiones debida a la hipnosis, estaría constituido por la sucesión de momentos “intensos” (25). El problema se presenta cuando la decisión de cuándo es pertinente la hipnosis o la experiencia, depende de la conciliación de perspectivas entre hipnotizador e hipnotizado. Pero este no es un problema para el personaje que desea tener un hipnotizador personal sino para el narrador cuando hace de esta idea el material de un cuento.

La idea de ensueño se elabora en este cuento a través de la construcción de personajes que evitan el contacto con la realidad. Desde la primera constatación del narrador que define a su personaje femenino como alguien que desprecia a las personas que se le parecen, las constantes borracheras a las que asiste el narrador siguiendo a esta chica que quiere seducir, hasta el juego de comprar un libro para no leerlo, es recurrente la negación del orden habitual.

El ensueño es el tiempo que se desenvuelve cuando el presente es siempre la espera, que sintetiza la idea de la hipnosis como estrategia frente al tiempo muerto. Evidentemente, el problema es cómo resolver ese tiempo que se vive como pura representación, en el que se desprecian los otros parecidos a uno, en el que se contradice el hábito de comprar un libro para leerlo, y en el que el desarrollo consiste en la repetición de los preparativos para ir a la próxima fiesta. El presente está siempre constituido por otro tiempo y otro espacio. Más aún, la objetivación de este problema corre por cuenta del narrador, que lo asume como material ficcional de tal modo que la relación entre ambos sería el del trabajo de la literatura con la realidad.

En la síntesis del argumento del cuento inspirado en la idea del hipnotizador, se presenta el problema de la decisión sobre los momentos en los que el hipnotizador debe despertar a la hipnotizada. Es allí donde se radica la pregunta por la realidad y el dilema del tiempo, porque aparece el problema del espesor de una realidad ambivalente pues la

hipnotizada se enfurece con el hipnotizador porque no la ha despertado durante un viaje en el momento en que caía granizo, dado que se supone que el ir de un lugar a otro es tiempo muerto.

Reciprocidad entre sueño y vigilia

Germán Maggiori lleva la idea del sueño hacia su inversión. El problema es la necesidad de decidir si lo que transcurre es el sueño o la vigilia, o si el sueño se hará realidad o si la realidad constituirá el sueño en tal. La alternancia no es una estrategia narrativa sino el centro de la acción de los personajes pues la especulación del manejo de ambas dimensiones constituye los sucesos.

El cuento, cuyo título es *El emperador insomne*, aborda los juegos entre sueño y vigilia, en el marco de la temática china. La sucesión del poder dinástico, amenazado por el interés británico en el comercio del opio, se metaforiza en “la charca del Risco del Demonio Oculto, en las Colinas Occidentales” (44) de la que depende el destino del heredero del imperio.

Más allá de la amenaza occidental, es mucho mayor el peligro que representa el insomnio que padece el emperador desde el día en que asumió su cargo. Un primer indicio es la nube que cubre “la Colina Fragante, cercana al Templo del Buda Durmiente”, pero como todo indicio sólo cobra sentido retrospectivamente, cuando más allá del insomnio, sabemos que el emperador “no volvió a soñar” (44). La falta de sueño es un peligro mayor que cualquier otro porque gobernantes anteriores encontraron la solución a terribles padecimientos en los sueños o, más precisamente, en el poder de despertar. Tal fue el caso de la sequía de mil días: una mañana el emperador despertó y dispuso que “la sequía era tan sólo un sueño imperial” (45). Mil días fueron los que pasaron entre aquel despertar hasta la llegada de las lluvias, pero para ello fue necesario que el mensaje llegara al último súbdito. Claro que la lluvia estableció el periodo y la extensión del poder de la palabra imperial.

Así como la certidumbre en cuanto al poder del sueño, es la certidumbre en cuanto a la conspiración. Como si todo estuviera dicho pero en busca del sentido, el emperador corre hacia el final del imperio, ansioso de estar soñando. Cuando llega al último habitante del imperio, no se cumple el sueño sino la conspiración.

La multiplicidad de desenlaces nos indica que el error fue haber huido en lugar de haber declarado el insomnio como sueño imperial.

Maggiori elabora el poder del emperador dependiente de la elaboración retrospectiva del sentido de los relatos. La muerte del emperador se produce por el error en la comprensión de la representación que constituye el espesor de la realidad, a la que sólo debía someter a su poder constitutivo.

Suspensión de la memoria

Florencia Abbate trabaja la cuestión del sueño ramificándola, desde un comienzo que anuncia “acababa de volver y sentía que nada era real” (199). Vuelve a aparecer el sueño en las preferencias de temas de conversación de un personaje como fenómenos “donde nada significa nada” (201), luego en el relato del sueño del narrador, y lentamente todo va adquiriendo una atmósfera onírica en la que se reiteran estados similares como trances, sonambulismo, la sensación del cuerpo como algo ajeno, la biografía olvidada y el irreconocimiento del entorno. La vuelta no implica un retorno, por el contrario, lo que se supone sería reconocible, está enrarecido.

A continuación encuentra la causa de ese desencuentro en el olvido de sí misma antes del viaje. De este modo, la narración cancela el pasado y se sumerge en la experiencia de la vida cotidiana, pero esto sólo conduce a una profundización del extrañamiento.

Las primeras páginas describen brevemente los vecinos y los compañeros de la casa a la que se muda. Todos ellos han pasado por alguna experiencia que los ha paralizado. Acerca del vecino, la narradora cuenta:

Una vez en la puerta me dijo que había entendido, abrazado a los 33 kilos de su amante tumbado en una cama de hospital junto a decenas de pares, que no hay nada que valga la pena alcanzar o ambicionar, que auténtico éxito no existe. (200).

En cuanto a Lucrecia, la retrata diciendo que,

Aseguraba que un par de experiencias muy feas le habían dejado el deseo atrofiado: ningún reproche que hacerse por actos que ya no realizaba, ninguna vanidad por esas obras plásticas que ya no concebía, ninguna preocupación por gente que ya no le importaba. (200)

Sin embargo, Lucrecia anhela revertir ese espacio laxo cuando dice que “una familia [...] algo apretado” podría ayudarla, en una situación de angustia.

Francisca vive en la misma casa. Declara que siempre ha querido “grandes cosas” (206) pero la narración recorre los modos en que ha negado la frustración de sus proyectos argumentando de tal modo que se desborda en un optimismo cruel. El más reciente es la lista de proyectos ganadores de una beca a la que ha aplicado junto a Lucrecia, comenta los proyectos sofisticados que han ganado, pero resuelve que “todos los becarios se vuelven aburridos” (205).

Uno tras otro, los personajes están estáticos, incapaces de afrontar un movimiento, integrados al espesor de la realidad. Notablemente, la sucesión de los personajes no establece entre ellos relaciones establecidas por la acción. La narración se constituye por la circulación de los personajes en el espacio de la casa que comparten.

La narradora persiste a lo largo del texto sumida en su perplejidad, hasta que redobla la quietud:

Francisca me regaló una suerte de consejo multiuso: “Hay que cambiar de perspectiva. No es saludable juzgar lo que ya es un hecho, y menos aún ponerse triste. Deberías limitarte a mirarlo, y pensar que es así como la gente de hoy hace las cosas” (207)

Sin embargo, la prospectiva no resulta. La narradora sintetiza la puesta a prueba del consejo y nuevamente, los resultados insisten en la sensación de extrañeza.

Al final, la reflexión inspirada en el calendario, permite algunas conclusiones como que “esa sucesión ordenada en realidad no existe”, y define al tiempo según la observación de los habitantes de la casa, como un “un tiempo difuso” o un “after” (207).

La detención de la disputa

En *El cavador* Samanta Schweblin elabora lo que llamo ensoñación como lugar entre el sueño y la vigilia a través de la suspensión de la disputa por el sentido de los sucesos. El narrador llega a un lugar en el que se constituye en alguien que no era hasta el momento, por el reconocimiento de otro, un personaje que le adjudica una identidad que no se discute. Esta confusión parece constituirse en el contrato entre un narrador que se instala en ese espacio porque “necesitaba descansar” (241), lo que lo conduce a representar, a actuar como alguien a quien no conoce, aceptando mínimos datos sobre esa identidad. Ni bien llegado al lugar alquilado, el narrador se encuentra con una pregunta:

-¿Es usted?

Retrocedí asustado.

- ¿Es usted, don? (242)

Por toda respuesta, el narrador dice “-Creo que se equivoca” pero la narración continúa sostenida por esa equivocación, que entonces, deja de serlo.

La suspensión de la disputa por la identidad implica un hueco de sentido que se comporta como el centro de la narración. A su vez, los personajes establecen su relación en virtud de un pozo en el que trabaja el cavador a partir de las indicaciones del personaje ausente. Estas indicaciones son anteriores, provienen de un personaje que no ingresa al tiempo del relato pero cuya ausencia indica –en el sentido de índice[10]- el narrador. El cavador confunde al narrador con ese personaje fuera de la escena, no obstante, el narrador suspende toda indagación. Pero este silencio no es inocuo, conlleva el crecimiento del tamaño del pozo cuya finalidad también es desconocida.

La ausencia de preguntas por parte del narrador persiste a pesar de la amenaza. El pozo crece como contracara del vacío de sentido, pero su elucidación sería el fin de la representación que le permite al narrador descansar.

A diferencia de los cuentos anteriores, Schweblin desarrolla la idea de la representación como descanso, pero esto es posible porque a representación es la de un vacío. Esa identidad desconocida que se representa sin disputas, permite el descanso pero no evita la amenaza del hueco que crece acercándose a la casa que habita el narrador.

Conclusiones

Mi punto de partida fue la pregunta por la estrategia con que trabaja un grupo de escritores argentinos, reunidos en torno a una antología de cuentos. Un acercamiento a la pregunta, abriendo la indagación a las formas de trabajo en las manifestaciones artísticas recientes, permite pensar la motivación de las frecuentes reuniones de escritores.

Luego, cuando se trata de antologías generacionales, la pregunta se dirige más específicamente hacia cómo la narrativa actual elabora su interés por distintos aspectos de la realidad. La noción de “realidadficción” de Josefina Ludmer ofrece una dimensión pensada en virtud de las ambivalencias del mundo actual, en el que, así como difícilmente se puedan deslindar ámbitos como lo cultural y lo económico, se propone pensar los modos en que se “fabrica” el presente.

Si todo comienza en la necesidad de reunirse como marca de artistas preocupados por el sentido de la obra en tanto encuentro con un público, qué más aún las propuestas cuando se hace el trabajo de creación individual. La propuesta ludmeriana atraviesa el problema que enclava la narración en el presente, pero la ambivalencia se asume en una estrategia de percepción que he llamado ensoñación.

Entendida la ensoñación excediendo el concepto de Bachelard como un tiempo sin inclinación, como un estado permanente, los cuentos analizados exacerbaban la condición del presente ya sea por decisión, por error, por la pérdida de la memoria o por necesidad.

La recurrencia de los estados de ensoñación construye una noción de realidad que es un espacio denso pero no tenso. Sin embargo, en los textos analizados algo escapa: el anhelo de algo apretado dice Abbate, la multiplicidad de desenlaces para el cuento chino, el pozo que crece, el dilema del hipnotizador del cuento incluido en la historia de amor, insinúan que el espesor puede resolverse en una inclinación.

Quizás está por venir otro tipo de ensoñación. Quizás la narrativa argentina escrita por jóvenes esté trabajando en el reconocimiento de las capas de la realidad, narrando los modos de la representación para dejarnos la tarea de fabricar realidad, parafraseando a Gustave Courbet, *para extraer el sentimiento razonado e independiente de nuestra propia individualidad*.

Bibliografía:

- Abbate, Florencia. "La intemperie." In: *La joven guardia*. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma, 2005, pp. 199-210.
- Antelo, Raúl. *Crítica acéfala*. Buenos Aires: Editorial Grumo, 2008.
- Bachelard, Gaston. *La poética de la ensoñación*. México: Fondo de Cultura Económica, 1982.
- Courbet, Gustave. "El realismo". *Courbet se expresa*. 2006. Disponible en: <http://www.musee-orsay.fr/es/colecciones/resena-courbet/courbet-se-expresa.html>
- Foster, Hal. "Arte festivo". In: *Otra Parte*, n° 6, 2005. Disponible en <http://www.revistaotraparte.com/node/403>
- Laddaga, Reinaldo. *Espectáculos de realidad. Ensayo sobre la narrativa latinoamericana de las últimas dos décadas*. Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 2007.
- Lardone, Lilia (selección y prólogo). In: *Es lo que hay*. Córdoba: Babel editorial, 2009.
- Los Heraldos. "Manifiesto". In: Néspolo, Jimena y Néspolo, Matias (comp.). *La erótica del relato: escritores de la nueva literatura argentina*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2009, pp. 7-12.
- Ludmer, Josefina (2007). *Literaturas postautónomas..* Disponible en <http://www.lehman.edu/ciberletras/v17/ludmer.htm>
- . Elogio de la literatura mala. *Revista Ñ*, 1-12-2007. Disponible en <http://www.clarin.com/suplementos/cultura/2007/12/01/u-00611.htm>

----- . *Territorios del presente: tonos antinacionales en América Latina*. Grumo n° 4, Octubre, 2005.

Maggioli, Germán. “El emperador insomne”. In: *La joven guardia*.

Buenos Aires: Grupo Editorial Norma, 2005, pp. 43-50.

Mairal, Pedro. “El hipnotizador personal”. In: *La joven guardia*. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma, 2005, pp. 21-26.

Rodríguez Carranza, Luz. “El efecto Duchamp”. In: *Orbis tertius*, Año XIV, n° 15, 2009.

Disponible en: <http://www.orbistertius.unlp.edu.ar/numeros/numero-15/sumario>

----- . “Los sonidos del silencio. Realismos de principio de siglo”. In: *Pasajes del pensamiento contemporáneo*, 29, 2009, pp. 23-32.

Schweblin, Samanta. “El cavador”. In: *La joven guardia*. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma, 2005, pp. 241-246.

Tomas, Maximiliano. “Prólogo”. *La joven guardia*. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma, 2005, pp. 15-20

[1] El prólogo de *La joven guardia* estuvo a cargo de Maximiliano Tomas, para las narradoras la encargada fue Florencia Abbate, en la colección de Mondadori trabajó Diego Grillo Trubba y Juan Terranova se ocupó de la propuesta de Entropía.

[2] GRILLO TRUBBA, Diego (selección y prólogo). *Cuentos 1. En celo. Los mejores narradores de la nueva generación escriben sobre sexo*. Buenos Aires: Mondadori, 2007.

--- *Cuentos 2. In fraganti. Los mejores narradores de la nueva generación escriben sobre casos policiales*. . Buenos Aires: Mondadori, 2007.

--- *Cuentos 3. Uno a uno. Los mejores narradores de la nueva generación escriben sobre los 90*. Buenos Aires: Mondadori, 2008.

--- *Cuentos 4. De puntín. Los mejores narradores de la nueva generación escriben sobre fútbol*. Buenos Aires: Mondadori, 2008.

--- *Cuentos 5. Un grito de corazón. Los mejores narradores de la nueva generación escriben sobre el peronismo*. Buenos Aires: Mondadori, 2009.

[3] Presenté algunas ideas referidas a la actividad crítica que llevamos adelante los investigadores jóvenes en la revista *Árbol de Jítara* n° 3. Se trata de un primer texto, titulado *Crítica joven*, en el que brevemente reflexiono sobre el reactable como metáfora de esa tarea.

[4] Acerca de la transformación del la especificidad literaria, Ludmer dice:

Muchas escrituras del presente atraviesan la frontera de la literatura [los parámetros que definen qué es literatura] y quedan afuera y adentro, como en posición diaspórica: afuera pero atrapadas en su interior.” (2)

Dos postulados centrales para su definición de las literaturas postautónomas son que “todo lo cultural (y literario) es económico y todo lo económico es cultural (y literario)” y que “la realidad (si se la piensa desde los medios, que la constituirían constantemente) es ficción y que la ficción es la realidad.” (3)

[5] Ludmer se refiere a otros binomios, que justamente cancela como tales, por ejemplo cuando dice que las escrituras postautónomas “son y no son literatura al mismo tiempo, son ficción y realidad” (2).

[6] Un análisis similar al que presento a continuación fue expuesto en el II Congreso Internacional “Cuestiones Críticas”, organizado por la Universidad Nacional de Rosario en Octubre de 2009.

[7] Rodríguez Carranza elabora su noción de índice diciendo que:

Tanto Krauss como Contreras y Garramuño utilizan el concepto de *indicio* en su acepción de *huella*, la traza de un contacto que alude a una memoria que no pasa por la comprensión. Sin dejar de lado esta perspectiva, que también es duchampiana - cf. Didi-Huberman 2008) -, me interesa recordar otra acepción del concepto de índice, que no está reñida con la anterior pero que elimina la posibilidad melancólica de una perspectiva basada solamente en el recuerdo, o en el duelo de lo que nunca se tuvo. *Indicar* es también *mostrar, señalar*.

[8] Ajusto la cuestión de quiénes son los jóvenes, específicamente para los intereses de mi trabajo, a los escritores nucleados en torno a las antologías. En los prólogos de estas publicaciones se aclara que fueron convocados escritores nacidos a partir de 1970 y que contarán con, al menos, una publicación realizada o en vías de publicación (Tomas 2005: 17).

[9] Según Bachelard, la psicología constituye su noción de ensoñación en relación al sueño. Cómo se interesa más por este último, desestima la ensoñación tratándola como “un poco de materia nocturna olvidada en la luz del día” (24)

[10] La categoría de índice a la que me refiero proviene del trabajo de Luz Rodríguez Carranza (2009) sobre “lo indicial”.

Luciana Irene Sastre (1975) es egresada de la carrera de Letras de la Universidad Católica de Córdoba. Actualmente, realiza su tesis de doctorado en la Universidad de Leiden, Holanda, acerca de la construcción de la subjetividad juvenil en la narrativa argentina posterior a 2001. También, participa del proyecto de investigación “Transformaciones de

los discursos teóricos en la crítica cultural y literaria hispanoamericana (1985-2005)”, que coordina Roxana Patiño en la U.N.C. En este marco, es docente del Seminario “Nueva narrativa latinoamericana (1970-2005). Literatura, teoría y crítica en debate”.

RESEÑA

Sobre *Telquelismos latinoamericanos*, de Jorge Wolff

Nancy Fernández

Para que un texto se constituya en materia atractiva, tiene que reunir algunos méritos entre los cuales podemos mencionar la acertada elección del objeto a tratar y la elaboración de una escritura eficaz, ocupada en plantear interrogantes y resoluciones y a la vez, en elaborar un estilo, una voz propia. Cuando se ha leído *Telquelismos latinoamericanos*, el estudio que Jorge Wolff publicó a través de la editorial Grumo, se tiene la certeza de esos logros, que no siempre son alcanzados por tesis doctorales sometidas a rigores innecesarios o a presiones convencionales y equivocadamente academicistas. Este no es el caso. Porque se trata de una investigación que nace con los auspicios de una dirección magistral y de un tribunal examinador más que pertinente para abordar el complejo dispositivo histórico y cultural de una relación transnacional. Pero también, ya en el proceso de relectura, corrección y traducción al español (debida a) el tono y el ritmo, la elección personal del recorte realizado, la posición tomada del autor, imprime en la escritura, la marca congruente entre forma e hipótesis: se trata del lenguaje y del texto en tanto objeto. Afortunadamente, no estamos ante la presencia serial del “género tesis” sino ante un libro que exhibe su trayecto discursivo entre el análisis, la narración y la polémica; y aquí habría que atender al uso de modos y tiempos verbales que oscilan entre pretéritos y acontecimientos entrevistados cuyos efectos son señalados en la condicionalidad hipotética del futuro. Wolff nos permite así, fabricar una entrada para entender algo también de nuestro presente. Como si fuera poco, la voz del autor se convierte en interlocutor, no solo de sus lectores sino también de las figuras intelectuales que marcaron un antes y un después de lo que podemos llamar operación de campo. En este sentido, luego de la introducción y los capítulos que integran el libro, las entrevistas que publica al final son el testimonio elocuente de su experiencia integral como investigador y como crítico y, a su vez, son claves para elucidar los síntomas culturales, históricos, políticos e ideológicos que darán cuenta de aquellas contradicciones y momentos críticos que atravesaron la formación de los movimientos, ejes, grupos y también las individualidades que son testigos y rememoradores de esos efervescentes años.

Es así como irán surgiendo disidencias pluralistas frente a la postulación progresiva de un orden político (como sucede con la trayectoria de Los libros), posiciones erráticas y deliberadamente antropofágicas, con el fundamento intelectual de Silviano Santiago, la sistemática trayectoria telqueliana de la paulista Leyla Perrone-Moisés, en tanto discípula directa de Barthes y Haroldo de Campos. En todo caso, Wolff pone de manifiesto dos cuestiones innegables; Héctor Schmucler y Nicolás Rosa dialogan con el autor en Florianópolis y casi treinta años después de la creación de Los libros, admiten allí el cruce corporal que se experimentaba entonces en Brasil y Argentina con la neovanguardia francesa. Las palabras de Rosa son contundentes respecto a los posteriores estudios culturales impuestos en las universidades norteamericanas y el verdadero ascendente que ejercieron los saberes que enlazan la literatura a la antropología y a la historia. Ese enfoque viene de Francia y eso es insoslayable. Sin embargo, tal como lo reconocen Rosa y Schmucler, son ellos quienes tenían que ver con una formación francesa, mientras que Sarlo, a pesar de haber absorbido a Barthes y su inflexión con S/Z, viene de otro lugar. Entre desplazamientos, reconfiguraciones y alianzas, ella define el principio de Los libros como un laboratorio ideológico de movimientos y alianzas, allí donde ni los textos en tanto resultado de un proceso de producción, ni los géneros en tanto convenciones extinguidas o protocolos históricos, según la lectura gradual de Piglia, tienen garantizado un marco unívoco de análisis.

En las entrevistas se marcan, literalmente, los itinerarios de los realizadores de estos debates y del autor del libro, para quien esos diálogos constituyeron una verdadera experiencia, histórica, arqueológica y repositora. Son microbiografías que dan cuenta de un relato de vida y una formación intelectual. Así, cuidando el mínimo detalle, transcribe el primer tono de reserva y el humor que une a Nicolás Rosa y Hector Schmucler recordando sus épocas de militancia juvenil. Esa entrevista resulta de la estereofonía de los amigos hablando a la vez, interrumpiéndose mutuamente con risas y algunos sarcasmos también permite ver la lectura que Rosa hace de la línea de revistas culturales argentinas. De este modo y aunque resalte su filiación directa con Barthes, al principio en una línea nacional, ubica Los libros como descendiente de Contorno y anticipo de Punto de Vista. En este sentido, con distancia, marcan el pensamiento “delirante” del PC y sus negociaciones antisoviéticas con el peronismo de entonces. A pesar de los resguardos iniciales, Rosa reconoce los legados: “...Creo que hay algo, ahora estoy pensando hay algo /HS Y hay, hay/. La revista Tel Quel, los cuarenta y dos primeros números de Tel Quel, están en mi biblioteca pero ¡son de él! Nunca se los devolví! Yo me quedé un poco más, después yo me exilio en Europa y me quedé con los libros de Toto. ¡Están allí!”

En cierta forma, Germán García también ofrece un testimonio similar, ya según su óptica, la publicación de “Por un discurso crítico de la cultura” marca un retroceso hacia Contorno, en un contexto donde el trabajo de Oscar del Barco sobre Sade en relación a Marx (en materia de capacidad de destrucción de mitos burgueses) ya no tiene demasiada cabida. Entonces, *Literal* fue para García un modo de diferenciarse de la segunda etapa de Los libros “No matar la palabra, no dejarse matar por ella” sintetiza lo que pensaba, acerca de entregar el lenguaje sacrificialmente o “matar lo que podíamos decir, subordinando eso a “discursos codificados en función de estrategias políticas”. Si Los libros comienza polemizando en vez de juzgar obras ajenas, a su criterio, esa segunda etapa mostraba que el contorno del superyó se volvía a desdibujar y que Contorno retornaba en la urgencia de la violencia política y en las esperanzas de las grandes transformaciones”.

El caso de Leyla Perrone Moisés es un claro ejemplo del pasaje del estructuralismo al postestructuralismo, entre las clases que dicta en varios lugares de Brasil, entre los cuales está la Universidad de San Pablo, y su primer estadía en París. Su concepción del estructuralismo es ejemplar dado que entiende a Greimas, a Todorov entre otros como metodologías y modelos de aplicación didáctica que sólo es preparatoria a la crítica literaria y como muestra antifuncional propone analizar Rojo y Negro conforme a este paradigma. Y las mudanzas de Silviano Santiago están para dar crédito a la libertad de itinerarios que nunca abandonaría. Sus orígenes cinéfilos ligados también al comic, convergen en una apreciación de un circuito artístico de cultura masiva que no entra en colisión con su concepción de la vanguardia, con su formación sobre Nietzsche y Derrida. También él, como Piglia, tiene su “entre” con los Black Panthers y la Nueva Izquierda. En su caso se agudiza con los Young Lords (de Puerto Rico) que proclaman todos, universidad abierta para los negros y un lugar para la visión negra. Así, para quien nunca se sintió inhibido en París porque aquello que lo fascinaba le era familiar, también estuvo en el umbral del establishment universitario y las demandas de las minorías.

Tomando como medios centrales el Suplemento Literario del diario *O Estado de Sao Paulo* (1956-1966), y la revista *Los libros* (Buenos Aires, 1969-1976), el autor se propone analizar la trayectoria de algunos protagonistas, desde el modo en que ejercieron la nueva crítica. Si bien la noción rupturista de lo nuevo tiene su anclaje en la vanguardia histórica, Wolff analiza la manera en que dicha concepción se adapta a nuevos contextos históricos, ideológicos y culturales o mejor, se convierte gradualmente en signo de prácticas que responden a demandas sociales y artísticas, acorde a los cambios que afectan al mundo. En el diagnóstico que atañe a una conciencia de época encarnada por el grupo y la revista *Tel Quel*, el modo de leer de los jóvenes escritores, críticos e intelectuales latinoamericanos va a tomar forma, entusiasta, combativa, ambivalente, contradictoria y heterogénea a partir

del “pensamiento del 68”, allí donde la producción intelectual comenzará a responder a las vertientes estructuralistas y sus avatares, en la implosión de acontecimientos teóricos, filosóficos y epistémicos como Lacan, Derrida, Barthes o Althusser; también, por supuesto, son fundamentales las relecturas de Freud, Nietzsche, Sade, Mallarmé y Lautremont. El programa que sintetiza posiciones diversas a lo largo del tiempo, se define como experimentación estética y teórica más revolución política. Desde luego, la ecuación dará resultados dispares relativos a los sucesos específicos en Brasil y Argentina, entre otros factores, por los destiempos entre las crisis políticas e institucionales de cada país. Sin embargo, el planteo tiene la suficiente dimensión para marcar los efectos de los cruces y encuentros entre territorios. Entonces surgen en el estudio de Wolff, los problemas en torno de lo nacional, en procura de insertarse en el debate más amplio dentro del orden mundial. Lo local y lo internacional marcarán experiencias históricas y culturales disímiles para Brasil y Argentina. Así, para Silviano Santiago el persuasivo concepto de entre-lugar define en parte el trayecto coherentemente errático de un autor que ejerce sus facultades en el campo de la esquizofrenia lingüística. Santiago se constituye así, tempranamente, en un intelectual que admite sin prejuicios sus deudas con Derrida y los presupuestos gramatológicos; a su vez revalorizando el modernismo inaugural de Mario de Andrade (por Macunaíma) junto a los experimentos de Helio Oiticica, lee en Borges (71´) la figura emblemática del escritor latinoamericano: Pierre Menard es la metáfora intersticial de quien asimila el modelo extranjero para producir algo propio, paradójico y radicalmente nuevo. Su mirada será antropofágica y caníbal respecto de la cultura central y hegemónica. Mientras tanto, Leyla Perrone-Moisés discute la adjudicación del rótulo de postmodernista a su maestro Roland Barthes argumentando la procedencia norteamericana del concepto que Lyotard lleva a Francia, lo cual desembocaría en el relativismo absoluto del vale todo y peor aún, en la teoría de la disolución del sujeto. En lo que respecta al grupo y la revista de Los libros, los conflictos internos se dirimen sobre instancias artísticas enmarcadas en un entorno político altamente complejo. La energía de jóvenes intelectuales se debate con fervor entre los residuos de la dictadura de Onganía y el suelo clandestino propiciado por la última etapa del peronismo, el malogrado frondizismo y el golpe trágico y final del 76´. Con un inicio ecléctico que se vuelve homogéneo a medida que se plantean renunciaciones (primero Héctor Schmucler, más tarde Ricardo Piglia), luego que afianzan la discusión en tanto práctica dentro y fuera del grupo (dialogando, constantemente en el caso de Piglia, con Germán García, cuestionados por Osvaldo Lamborghini desde Literal), lo que plantea y desarrolla Jorge Wolff es ni más ni menos que la construcción del intelectual como sujeto histórico, ocupado de su presente en la periferia de Latinoamérica. También, hay que detenerse en los distintos enfoques proyectados hacia el fenómeno del boom, revisando las

posturas de los disidentes franceses dentro de la cultura dominante hasta las variables adoptadas en nuestro continente: la reivindicación por parte de Santiago a Cortazar, la dedicación que también le profesa por ejemplo Schmucler (tomando como paradigma a 62' modelo para armar). Sin embargo, la cuestión de fondo parece ser otra: la relación entre modernidad y neovanguardia, los reconocimientos y demandas, hostilidades y rechazos desde la praxis experimental hacia la cultura de masas, el mercado editorial for export, la industria cultural y la fuerte incidencia de los medios de comunicación en la de-formación de las conciencias civiles y el consecuente aplanamiento de la lucha de clases en el sistema capitalista. Por ello, el objetivo central del ensayo de Wolff es reconstruir la historia del escenario neovanguardista que, en el caso argentino y en palabras de Sarlo, la foto de Kristeva, Barthes y Sollers en la Plaza Roja de Pekín, funcionó a la vez como impacto y lugar común. Frente a tardías impugnaciones e invectivas no demasiado fundamentadas, Wolff busca ajustar cuentas entre el contexto de emergencia y el proceso de transformación de las figuras estudiadas acordando con Perrone Moisés en que las posiciones revolucionarias de los intelectuales se consumaron con la manifestación, con el síntoma diríamos, de la revuelta estudiantil, por lo que no se puede reducir la recepción de *Tel Quel* a una mera moda cultural. Por ello, más allá del materialismo histórico que aquí reivindica de manera casi religiosa a Mao Tse Tung (y a su concepción de revolución permanente e infinita), de lo que se trató es de un movimiento por el cual artistas e intelectuales se apropiaron del espacio público para ensamblar arte, política, cultura y sociedad. Como si fuera poco, Wolff nunca pierde de vista las contradicciones y dificultades que asume *Tel Quel* entre la tendencia china y los lazos (que tendrían secuelas irreversibles) con el Partido Comunista Francés. En sintonía con el nuevo objeto texto (basada sobre todo en la teoría de Barthes) y en la noción kristeviana de intertextualidad, en Brasil y en Argentina se contribuye a una verdadera mutación epistemológica, asociada a la significativa productividad sin dueño. En esta línea, la pregunta que el autor se formula es acerca de los medios y estrategias con que operan los intelectuales latinoamericanos desde fines de los 60', para que tome cuerpo el pensamiento de Sollers acerca de la escritura entendida como fuerza transformadora y muda, algo bien distinto de una "fraseología referencial sobre la revolución". Cuales son, entonces, los canales que procesan la semiología postestructuralista para que, en el caso argentino llegue en el 76' la edición porteña de *Literatura, política y cambio*, a manos de Oscar del Barco (colaborador de *Los libros*) y con una imagen de Bertolt Brecht.

El contexto brasileño está marcado por los vínculos establecidos entre la expansión de la cultura popular y masiva (Caetano Veloso) en tanto respuesta posible a la modernidad occidental. En la lectura de Santiago, se trataría de una modernidad de los pobres y

dependientes, aunque universales y en términos de Raúl Antelo, portadores de una “actividad traducida como energía diferencial o transgresiva”. Así podemos leer a George Bataille y Mario de Andrade, mientras que el concretista Haroldo de Campos es maestro e interlocutor de Perrone Moisés. En la perspectiva de Wolff, el entre-lugar es la ficción autobiográfica de Santiago (un brasileño, profesor que habla francés en universidad norteamericana), quien construye el lugar del texto bajo la forma de prosa carnavalesca; una vez más, la materialidad significativa, la folie (la locura) francesa se ensambla con la folia, el “desbunde” y carnaval brasileño con base en la idea de “participación sin pertenencia”. Asimismo, es lúcido el análisis sobre el contraste y la conexión establecidos entre la festividad tropical, la tensión ideológica de Los libros, fuerza que Germán García (un directivo de Literal) resume en un vector: de Tel Quel a la Marcha Peronista. Y es Literal quien va a representar el “banquete” tribal, la fiesta del goce salvaje con signo argentino: la violencia. Violencia verbal que supone expropiación del nombre propio y que en Osvaldo Lamborghini supone respuestas filosas y suspicaces. Esa contracara sospechosa e intrigante, corporal y transgresora, implica el juego furtivo y taimado de Lamborghini: la reticencia al diálogo, a las respuestas “dirigidas”, el gesto belicoso hacia toda actitud que quiera ser comunicativa y transparente. Entre el intercambio y la defensa inicial (71’) asumida por Los libros hacia el dramaturgo izquierdista Augusto Boal y la escisión del 72’, paulatinamente el eje se reconfigura hacia una sectarización, la cual es asumida programáticamente desde su inicio en el caso de Literal. En este contexto, el pluralismo y el concepto de entre-lugar de Santiago, serán rechazados por uno y otro grupo como “mera abstracción declaracionista”. De acuerdo al testimonio de Piglia, en el comienzo, ellos estaban atentos a las prácticas de *Tel Quel* por qué combinaban estructuralismo, maoísmo crítico y literario y psicoanálisis. Y mientras que Nicolás Rosa (el nombre que Piglia sugiere a Schmucler) representa la figura de la nueva crítica, celebrado por los primeros creadores del grupo y por Josefina Ludmer que reseña su primer libro, *Crítica y significación*, Beatriz Sarlo desarrolla su práctica crítica sobre los conceptos marxistas de valor y trabajo. Así, Barthes y Kristeva emplazan los cimientos de su formación intelectual al tiempo que acepta como objeto de la crítica literaria el sistema de condiciones sociales e históricas. Y su viaje a Bolivia con la publicación de un informe latinoamericanizado es parte del proceso que se debate entre el dogma y los textos de ruptura donde pretende hacer funcionar la categoría kristeviana de ideologema. Más o menos visible, según lo resuelva su estrategia, las intervenciones de Piglia en Los libros, son ideológicamente decisivas. Tal como expone el autor, Piglia se desempeña en una serie de proyectos que van de artículos de Tel Quel que el mismo traduce y que no se llegan a publicar, a la dirección de la Serie Negra de la novela policial norteamericana. Recordemos que uno de sus primeros artículos

críticos trata sobre Joseph Heller. Piglia nunca abandonará su reflexión sobre arte y política, yendo de David Viñas, una figura fundacional del grupo Contorno, a Rodolfo Walsh cuya insoslayable entrevista señala su permanente búsqueda de espacios de resistencia y oposición a la voracidad del sistema imperante. De esta manera, es posible entrever que la praxis política con perspectiva colectiva encuentra sustento integral, esto es: el presupuesto básico de la transgresión a partir de la hipótesis de que la sociedad está estructurada en el delito. De allí a pensar que el modelo negro constituye una tradición de izquierda distinta del clásico realismo socialista hay un puente que nos lleva a sus lecturas de Borges y Arlt. Si Sollers hablaba de una desenunciación generalizada, el proyecto de Piglia se comprometía con la experiencia de límites político-críticos. “La práctica de los Black Panthers, al crear una perspectiva económica revolucionaria en el interior de los EEUU, quebraban la idea de géneros; desechando las diferencias retóricas, la actividad de los propagandistas negros viene a redefinir en la práctica la función de la escritura. Los militantes negros integran su acción en el contexto de las luchas del Tercer Mundo, habría que tener en cuenta, respetando diferencias y mediaciones, el debate de esa experiencia que dejando de lado las estériles polémicas entre realismo, vanguardia y compromiso, hace del lenguaje, el lugar de la revolución”.

Nancy Fernández es docente e investigadora de Literatura Argentina en la Universidad Nacional de Mar del Plata. Es Doctora en Letras por la Universidad Nacional de La Plata y fue becaria de investigación doctoral por Fundación Antorchas. Es autora de *Narraciones viajeras. César Aira y Juan José Saer* (Biblos, 2000) y *Experiencia y escritura. Sobre la poesía de Arturo Carrera* (Beatriz Viterbo, 2007). Ha publicado artículos y ensayos en distintas revistas especializadas, nacionales e internacionales, y en páginas de crítica cultural y literaria en internet.

POESÍA

Atardecer en los suburbios

Minerva Reynosa

disney corporation: /

el cemento carne de las aves /
la lluvia entre núcleos visibles /
las familias atrancadas /
notorio /

notorio el acento desde el vértigo
el timbre
el hambre que tensan sus quijadas
el acento avanza
y los naufragios de la urbe naufragios
corrientes
son rodillas
lunares
suelo
el mismo núcleo pedacería

ante la píldora
hormonas de ruego en la punta de los labios
abortos a granel desde el concepto vital de la fraterna
hija o hijo
ciegos desde el pecho donde la confusión
amores tan ancianos
al sonido de la cruz que se carga ante los ojos
derrame
simulación
pena

tanto artículo representa la alimaña
ramificaciones cancerígenas
o el impacto de una herida como
sexo color raza: bala
sexo color raza: fuego

filo las siempre ajadas vivas así
transfronterizas
noctámbulas
cuando la candela alumbra el gran filete
macho alfa
sí
poluto ají ese filo
sabor amancebado

en la resolución
el cerro emblema de albañil
delinquir la roca
conceptualización en blanco
aspirar en sólido
fumar
y sin peso falta:

apenas restringir la pelvis

en la segunda planta gran desorden arriba de la cama con mi ex novio a mi lado sin poder
yo disfrutar yo pienso en tí como la última como al final con el principio presente de un
tiempo juntos yo pienso lloro sobre el suelo en la cocina dulce reunión agua adolescente
jamaica españa cómo estaríamos ahora nos gustaría el sillón los labios quién la artitis y yo
pienso desorden bajo la panza el futuro la lluvia veraniega el reflejo del calor en el cielo los

ojos ovíparos tuyos el marrón yo lloro bajo las aves chillando alaridos de ida sin dejar pedir el hambre la estela del cuerpo que emite fibra de otro cuerpo la intención la homilía yo pienso acostada víctimas plásticos a lado de mi ex novio lago zen sin poder yo disfrutar el arma la cabeza el amante no podemos separarnos tú la escritura yo tirada en el suelo en la cocina la dermis el frío love mark yo transcorazonada mi teta fría sin tu mano o seno la potencia de tu céntrica jamaica españa cómo estaríamos ahora y yo pienso en tí saliendo del amor ilesos como la última vez juntos

un modo de escribir esquizoide esquivo sin arrugas de eternidad:

lo objetos voladores
indican persistente movimiento continuo
hacia laderas insospechadas
por las propias extremidades del habitante
común de la urbe
urbano desde la cita estadística
el olvido del ser
desde el inicio mismo de su esencia

sin embargo las densas masas habitantes
habitables
se aprovechan son
mano de obra baratísima
en este desperdigado mercado de sustancias pegajosas

la potente conversión de los horarios
jornadas en dinero sonante y no corriente
desplaza la intención de los antropólogos
afirman:
desde el tiempo de la llorona
los objetos voladores han sido acusados por matar
a sus hijos

clínica
un modo de atraso famélico
ingestar el alma en filigrana
tindersticks la tela a borde
la piel a borde
héroes patriarcales retemblando los sucios lentes
la polilla del habla
en el discurso origami del ilmo. funcionario

lustre a la patria
que brille ese cerro de antes
con su calor manchado de chorizo
raíz de disidente
el emblema la roca
overbooking el útero
nódulos de referencia cardiaca antes
avatares
la ciencia no explica la mentira
el robo
el asalto sin ardor
sin molestia

excedida la cavidad ambas
tanto arriba como abajo
overbooking el útero
el hijo-hija
transgender su epístola mercantil
en el cuerpo gramático-político
and the sex
and the drugs
and de complications

encima de la efigie

el epíteto vulnerable del excedente anual
procesión privatizada
órganos colofones
colocados
fuera del campo social:

indigencia

Minerva Reynosa (Monterrey, Nuevo León; México. 31 de marzo de 1979). Poeta y ensayista. Sus libros de poesía: Una infanta necia. Harakiri Plaquettes (Mty., México; 2003). Emõtoma. Fondo Regional para la Cultura y las Artes del Noreste (Mty., México; 2007). La íntima de las cosas. Mantis Editores/Secretaria de Cultura de Jalisco (Jalisco, México; 2007). Actualmente tiene FONCA, es líder sindical del proyecto internacional de intervención poética PIMP M(t)Y POETRY: enchulamientos; y realiza sus estudios de posgrado.

Habita en:

<http://www.ladoncelladilatada.blogspot.com>

<http://www.ladoncellahiperdilatada.blogspot.com>