

engendros

edición de 500 ejemplares
numerados.

ejemplar n°



yagüe, pedro

engendros / pedro yagüe. - 1a ed. - buenos aires : hecho atómico ediciones, 2018.

96 p. ; 18 x 12 cm.

isbn 978-987-29392-6-7

1. ensayo literario. I. título.

cdd A864

500 ejemplares numerados.

© 2018, hecho atómico ediciones.

se prohíbe la reproducción total o parcial de esta obra, sea cual fuere su medio, sin la autorización expresa del editor.

hecho el depósito que marca la ley 11.723

diseño integral, editorial y portada: danna luz taub

hecho atómico ediciones

ing. antonio arcos 3877 d.

(1429) ciudad autónoma de buenos aires, argentina.

www.hechoatomico.com

@hechoatomicoed

engendros

pedro yagüe



hecho atómico ediciones

índice

retrato cansado.....	15
barrett	19
mansilla	23
fogwill	31
gombrowicz	37
paréntesis	41
lamborghini	45
carri	55
asís	59
viñas	65
rozitchner	75
engendros	83

A Julieta Tarruella

retrato cansado

Un hombre llega a un pueblo. Su edad no importa, puede ser muy viejo o muy joven. Da igual. Lo cierto es que después de un viaje corto, cómodo, sin inconvenientes, llega a un pueblo que no conoce. Busca el bar principal, el que reúne a los más fuertes y respetados. Entra. Pide una bebida blanca y espera. Envuelto por la bruma y el murmullo, el hombre hace un paneo. Estudia el ambiente. Sabe lo que busca, a lo que vino. Sabe lo que quiere: que aparezca el más fuerte, el más respetado, el dueño del salón. Que aparezca el guapo entre los guapos. Lo espera ansioso, tenso, con un solo propósito: faltarle el respeto. Insultarlo y escupirlo, si es posible, para que no tenga más alternativa que pelear. El hombre enfrenta así dos caminos: la victoria y la invención de sí como el nuevo compadrito; la derrota, el ostracismo y la búsqueda de un nuevo duelo en alguna otra parte.

El ensayo y la ficción, la teoría y la poesía, pueden ser bares de guapos en pueblos perdidos. Viejos bodegones donde se cruzan cuchilleros de palabras, compadritos de salón. Jóvenes o viejos que buscan por el camino corto hacerse un lugar entre los libros y sentir que ¡por fin! dicen lo suyo. Aunque no tengan nada que decir, aunque no

haya otra verdad que la del propio enfrentamiento. Ellos se ponen la corona y miran todo desde arriba. Y como en el ámbito de las palabras todo parece gratuito (se dice una cosa hoy, otra mañana) la cultura se encuentra plagada de estos personajes.

Este breve retrato no dice nada sobre el respetado arte del cuchilleo. Solo esboza las razones por las que algunos se desafían en el mundo de la palabra. Para que la imagen sea completa debería incluir otra figura. La de los mansos bebedores, la de los pasivos miembros del banquete. Hombres desgarrados, nerviosos, que le tienen terror al enfrentamiento. Justamente para evitarlo, se entregan al festejo y a la conmemoración. Llegan al bar, incluso después de un largo e incómodo viaje, y se sientan satisfechos a mirar. Como si el sentido del camino hubiera sido el precio de la entrada. Felicitan al malevo de turno, sonrían, y explican los encantos del ambiente. La desesperada necesidad de realizarse en algo. En lo que sea, como sea, con quien sea.

Pero hay algo más en todo eso. Algo distinto a los tristes bebedores, a los falsos compadritos y sus palabras. Algo diferente a ese mundo en el que nadie mata y nadie muere. Entre el murmullo se escuchan ruidos secos, ásperos, de criaturas que también pasan sus horas por esos lados.







barrett

En 1902 la homosexualidad era, entre otras cosas, una injuria. Por eso, cuando don José María Azopardo denunció públicamente a Rafael Barrett de sucumbir en esas malas artes, la enfurecida respuesta del caballero no se hizo esperar. De esas palabras –probable fruto de un impulso fugaz– se desprendieron numerosas consecuencias: un certificado médico que acreditaba la castidad anal de Barrett, un desafío a duelo con Azopardo rechazado por un Tribunal de Honor, una posterior paliza de Barrett al presidente del Tribunal, algunas notas periodísticas que hoy llamaríamos amarillistas, la expulsión de Barrett de los círculos de la aristocracia madrileña, y, finalmente, su llegada a Buenos Aires en 1903.

La vida y la obra de Rafael Barrett esconden un sinfín de misterios. Entre ellos, su olvido. El esporádico regreso a sus textos no fue nunca antojo del figoneo académico –quizás por eso su general omisión–, sino más bien consecuencia del deseo de recuperar el espíritu insolente y a la vez cálido que daba origen a su escritura.

A principios del siglo pasado, Barrett escribía algo que podría haber dicho cualquier persona sensata de nuestro tiempo: a esta época le falta serenidad, somos incapaces

de contemplar la vida con amor inteligente y tranquilo. El vigor de esta sentencia renace cuando sus palabras permiten atender la propia falta de registro sobre esos infinitos detalles que hacen a la vida cotidiana. Esa especie de sensibilidad romántica que los habitantes de las grandes urbes imaginamos en el hombre de campo es recuperada por Barrett como el insumo teórico y político por excelencia. La incapacidad de mirar vivir es la madre miserable de la pobreza intelectual.

Fue mirando vivir que Barrett pudo hablarnos de los espasmos de la vida cotidiana, de la inteligencia altruista de las hormigas, del cinismo amable de la ciencia social, de los peligros de la fe en el progreso científico, de la acechante presencia de los muertos en los vivos, de la eterna juventud del pesimismo. Esa sensibilidad, ese saber mirar, fue lo que llevó a Barrett a la política.

Habían pasado algunos minutos del amanecer. Bajo una lenta llovizna porteña, Barrett advirtió la presencia de un hombre encorvado que, en plena lucha contra el invierno, revolvía la basura de la noche anterior. Buscaba algo para comer. Una prolongación de su mano en forma de garfio agitaba los deshechos de la inmundicia urbana con la esperanza de encontrar un consuelo para el hambre y el frío. Mientras el hombre –que parecía viejo, aunque tal vez no lo fuera– lograba encontrar un pedazo de carnaza masticada, Barrett sintió por primera vez la infamia de la especie en sus entrañas.

Cada uno de sus textos y conferencias posteriores se encontró sellado por el odio de aquella madrugada.

Es difícil explicar por qué ciertos acontecimientos nos marcan para siempre. *Solo lo que no cesa de doler permanece en la memoria.* Hay momentos a partir de los cuales nada puede ser visto como antes. Nadie dudaría que Barrett, la noche anterior a esa madrugada, entendía a la perfección los detalles y las causas de la marginalidad. No fue una revelación intelectual lo que se produjo.

Cuando imaginamos que alguien a quien nos representamos como semejante experimenta un afecto, señala Spinoza en la *Ética*, somos afectados entonces por un afecto similar. Habría que aclarar que, para que esto suceda, ese otro debe ser construido a través de un proceso de identificación imaginaria. Esta mimesis sensible de la que nos habla Spinoza no se activa al entender al otro como un semejante, sino al *imaginarlo* como tal. Sospecho que fue eso lo que vivió Barrett durante el amanecer de aquella madrugada. Ese hombre revolviendo la basura dejó de ser un elemento más de la escenografía porteña para transformarse en su semejante. Ambos fueron, entonces, parte de lo mismo, y el hambre que Barrett imaginó fue también su propia hambre.

Las palabras de Barrett vienen desde el llano, desde la experiencia de una vida. Leerlo es un trabajo más sensible que intelectual. Sus textos, olvidados, perdidos, nos invitan a imitarlo: a mirar con los ojos y a pensar con las entrañas.



mansilla

Yo amo, sin embargo, el dolor y hasta el remordimiento, porque me devuelven la conciencia de mí mismo. Así termina de escribir Mansilla su excursión a los ranqueles. Así también podría haberla empezado: con un elogio de la pasión. La vivencia afectiva es en Mansilla la condición –el soporte material y primero– de todo su pensamiento. La razón que despliega cuando escribe tiene por fundamento un cuerpo que vive y sufre. Tiene por fundamento un coraje: asumir su historia, poner en juego lo más propio. Esta audacia, esta especie de imprudencia, lo llevó a derribar los consensos políticos y estéticos de su época. El coraje es lo que le permitió a Mansilla señalar en la realidad social lo que esta negaba de sí: la otredad radical encarnada bajo la figura del indio.

Escribir, se dice, es volcar en el papel lo que el paso del tiempo sedimentó en cada uno. Mansilla da sin embargo un paso más. Su crónica de los ranqueles no es mera condensación de lo vivido, sino experiencia de un retorno de la experiencia. De su excursión a Leubucó, también de Europa y América; un regreso luego *de haber vivido como un marqués en París y como un guaraní en el Paraguay*. Ese coronel extravagante, que dice dormir mejor en la pampa

que en algunos hoteles porteños, no deja de afirmar que la civilización y la libertad han arrasado con todo. Que aquella barbarie refinada que los doctores llaman civilización no es más que una ceguera voluntaria de los grandes centros urbanos.

Es por este motivo que Mansilla emprende su expedición. Para mostrarles a los que se refugian en los barrios cultos de Buenos Aires esas tierras de las que tanto hablan, esa patria a la que tanto dicen amar. Pero también viaja para hacer justicia con su propio destino. Su excursión es una venganza contra las clases políticas que lo excluyeron del lugar que, según creía, debía ocupar. Es el suyo un coraje con venganza, un arrojo con recelo. Ese entramado de pasiones fuertes, indelebles, le permite iniciar un camino en el que irá destruyendo el imaginario urbano del desierto argentino. A lo largo de su crónica, Mansilla invierte la dicotomía inaugurada por Sarmiento, cuestionando la erudición civilizada bajo el fondo bárbaro de la experiencia *in situ*. El tacto, el oído, el sabor y el olor de la Tierra Adentro son aquello que el coronel –quien se soñara a sí mismo como el Napoleón de los ranqueles– se dispone a indagar. Pero no sólo eso: indaga también el olor y el sabor de los repliegues del corazón ajeno. Hay un más allá y un más acá de la geografía; hay un más allá y un más acá del corazón. Y es esta doble barbarie, esta doble civilización, la que el coronel explora a lo largo del camino.

En medio de la necedad y la necesidad de esta expedición pacificadora, Mansilla cuenta algunas historias. Sus narraciones recuperan las voces de los gauchos cuyas



cadencias encuentran un *eco simpático en el corazón*. Son historias que evocan el aire fresco con el que Mansilla anima, entre mate y mate, el transcurrir de los fogones, que retratan mundos y ambientes que la erudita Buenos Aires del siglo XIX no incorpora en su literatura. Odios, celos, venganzas, miedos; la tristeza de una ceremonia militar donde los “¡presente!” renacen como un alivio en el pecho. Las historias de los gauchos trasladan en su voz la *elocuencia del dolor*.

No es una ficción, sin embargo, lo que Mansilla relata cuando escribe. Es una crónica. Su pluma no inventa lo artificial. Recoge sabores, aromas y voces. La barbarie, ahora puesta en el más acá, se funde con el más allá de la civilización en una crónica que pareciera, por momentos, rozar el género fantástico. El deseo de ver con los propios ojos aquella tierra que, dicen, se encuentra adentro, se conjuga con las penas y los placeres del día a día. Y así se encuentra con otros mundos dentro del mundo a inspeccionar.

Por eso el coronel se sumerge en aquella prolongación del corazón que llamamos lenguaje. Quiere aprender todo sobre los ranqueles: sus palabras, sus ceremonias, su numeración. Mansilla busca en Leubucó lo que María Rosa Lojo llamó las seducciones de la barbarie: la realidad, la libertad y el placer. Pero no cualquier realidad, ni cualquier libertad, ni cualquier placer. Lucio Mansilla, quien fuera un dandy en París, disfruta de comer sentado en el piso abrazado, entre eructo y grito, a una comunidad de hombres que no es la suya.

El indio, el gran otro del siglo XIX argentino, no es para él una otredad radical. Esta disruptiva percepción social le permite asumir una de las vivencias fundamentales que atraviesa su excursión: la empatía. Esa capacidad de alojar el corazón ajeno en el propio cuerpo es el insumo fundamental del que se sirve Mansilla para relacionarse con la vida ranquel. León Rozitchner decía que no sabe el que quiere saber, sino el que se atrevió a sentir el sufrimiento ajeno como propio. Esta relación entre empatía y pensamiento nos permite dar un paso más. Decía que en Mansilla, el afecto vivido aparece como condición para el despliegue de sus ideas, para el despliegue de su razón. Podemos agregar ahora que es la empatía, en tanto mimesis sensible, la que da lugar a su pensar. Hay una participación afectiva de Mansilla en esa realidad ajena que le permite animar en su cuerpo los misterios del corazón ranquel.

Para que la empatía sea posible, para que el afecto imaginado en el otro sea vivido como propio, ese otro no puede ser nunca una otredad radical. Debe ser, con sus diferencias, un semejante. Así aloja Mansilla dentro suyo a la vida ranquel. Esta capacidad de hacerse otro es su principal ruptura con la tradición que, a grandes rasgos, podríamos llamar sarmientina. Esta ruptura es antes afectiva que retórica, antes sensible que gnoseológica. El indio, al igual que el gaucho, son concebidos como semejantes y, por lo tanto, como seres con las mismas penas y alegrías que el coronel.



Las ideas no se matan pero se las deja morir si no hay un cuerpo que las anime. León Rozitchner decía que para no sentir el dolor ajeno como propio hubo antes que convertir al corazón en una tumba helada donde el cuerpo del otro aparece como muerto. El cuerpo insensible, señala, lleva en sus entrañas dos muertes: la propia y la ajena. Así se constituye una otredad radical: una vida a la que se le negó el cobijo en el propio cuerpo. Una vida que fue asesinada en la imaginación sensible de cada quien. A partir de esta negación, las personas pueden –a veces los tiempos históricos lo exigen– seguir adelante sin sentir. Desde que nacemos hasta que morimos, otros respiran el mismo aire que nosotros, transitan por el mismo barro. Para no sentirlos, fue necesario eliminarlos como semejantes en la imaginación: darle muerte en uno mismo a esa vida cálida que el otro encarna.

Hay, sin embargo, cierta ambigüedad en el modo en que Mansilla empatiza con los ranqueles. Es la inevitable ambivalencia del otro en uno, con sus resonancias y disonancias. Pero, en definitiva, es el resultado esperable del encuentro con alguien que no es visto como una otredad radical, y con el que, sin embargo, tampoco hay una plena identificación. Los indios ranqueles no son para Mansilla un diverso indiferente ni tampoco un opuesto desde el que se constituye la propia identidad. Es otra la relación que el escritor, devenido militar, establece con ellos. Sin indiferencia ni oposición, reconstruye en su relato la tensión que le produce el encuentro con esa misteriosa

otredad. Ese yo extravagante, erudito y a la vez salvaje, que el coronel elabora con su prosa, es el lugar donde anima la verdad de los ranqueles.

Mansilla, partiendo desde lo más íntimo, supo narrar lo que su época no podía ver: la belleza lúcida y misteriosa de la vida ranquel. Recuperó situaciones, personajes, costumbres, y les dio una voz. La suya: la voz viril y dulce de Mansilla. En ese ir y venir de vivencias, de silencios y de historias, construyó una atmósfera suave y fresca que ventila una época con su lenguaje. El lenguaje en Mansilla no es un recurso, ni un estilo, ni una forma. Es el medio mismo de su pensamiento.

En casi dos meses se acabó el mundo. Fue en el invierno de 1879, casi diez años después de la excursión. De aquel universo de historias y misterios no quedó ni la tumba de Mariano Rosas. Mansilla, quien hiciera de sus ojos el insumo de su pluma, moriría ciego en el civilizado otoño de París.







fogwill

La idea es una especie de biombo detrás del que ocurre algo más importante. Eso decía Gombrowicz: que en el corazón de un argumento se esconde la seducción de sus palabras. Y que ahí radica la verdad. Quien alguna vez haya dedicado parte de su tiempo a manosear impunemente el teclado sabe que los razonamientos son coartadas que armamos para justificar pasiones ciegas, preexistentes, que buscan conquistar con las palabras un estatuto sólido entre nosotros. Escribir es la exigencia que el afecto le hace a la razón. Es animar en el lenguaje aquello que sentimos pero todavía no sabemos.

Si escribir es fabricar un biombo a la Gombrowicz, la lectura será entonces un acercamiento al corazón de las palabras. Una escucha atenta a los murmullos que acechan detrás de lo escrito. Leer es eso: cachetear frases para ventilarlas y aspirar el aire fresco que las palabras exhalan. Pero hoy pocos leen de esa manera. Proliferan los enamorados del biombo, los aduladores del signo, los campeones del significado y el significante. Esto se aprende en los recitales literarios, donde se adormece a cualquiera que no se haya acostumbrado a vivir en el aburrimiento. Otro ejemplo es el mundo académico. Por eso las jornadas



y congresos se parecen tanto a los ciclos de lectura: son mundos especializados y aburridos en los que sus miembros, como por obra de un pacto, se felicitan entre sí.

Cuesta imaginar a Fogwill en esos ambientes. Eran ruido en la cabeza, decía, que no lo dejaba pensar. Por eso en 1968, a sus veintisiete años, abandonó para siempre la carrera de sociólogo. Para él, escribir era un fin en sí mismo, alejado del amor por los congresos, las becas, los *papers* y las cátedras. Una forma de hablar para no ser hablado por los consensos de la cultura. Hay, por ello, un aprendizaje posible en su narrativa.

Antes de mi labor de publicista yo tuve una labor de semiotista. Espontánea, desde chiquito. Cuando pibe, como todos los púberes de mi grupo, era un sabio de marcas de autos y de motos. Mi paradigma era: las figuritas, colores de camisetas y jugadores de fútbol, autos y motos. Sobre ese paradigma se pudo haber montado mi conocimiento sobre marcas de ropa, armas o perfumes. Yo siempre tuve mucha sensibilidad a los efectos connotativos de los sistemas de marcas, pero mucho antes de la publicidad. Yo llegué a la publicidad muy tarde, casi diez años después de haber trabajado en marketing, en desarrollo de marcas. De cualquier manera, esa sensibilidad es muy anterior.

Fogwill, nos dice y lo sabemos, fue un hábil semiotista. Se supo enlace entre sus vivencias del mundo y las de los otros. Su escritura es el resultado de una exploración de los afectos sociales y de una envidiable capacidad para expresar en sus



relatos esas fuerzas silenciosas con las que vivimos. Leerlo es volver a evocar aquello que, sin darnos cuenta, había ya pasado por nosotros. Es reanimar lo que la repetición del día a día fue endureciendo. Fuera de la academia, fuera de la ley, fuera de los consensos y ascensos, Fogwill vive en sus historias un adentro viscoso y denso, pegajoso.

La narrativa de Fogwill es una operación que funciona en un doble saber: conoce las fuerzas sociales, y entiende cómo volver a abrir en un relato esa maraña de pasiones, calenturas y fobias que transitamos a diario. Su prosa tiene la sencillez de la buena poesía: belleza inusual con palabras cotidianas. Recrea una intimidad profunda, cuenta calenturas incomprensibles por su verosimilitud, erecciones verosímiles por su incomprensión. Felicidades efímeras en la larga risa de todos estos años.

Su escritura es el resultado de una larga y detenida reflexión sobre la eficacia de las palabras en los cuerpos. ¿Cómo sumergir al lector en el mundo abierto por el relato al punto de que este viva como propio lo que un personaje experimenta? ¿Cómo producir afectos en el cuerpo del que lee? Ansiedad, celos, vergüenza, miedo: todo eso puede vivirse a través de unas páginas. Por eso Fogwill se define como semiotista. De allí su eficacia para la publicidad, el marketing y la literatura. El caso más extremo de este aprendizaje fue el del chiste, mensaje al que le dedicó largos años de estudio y en el que terminaría convirtiéndose en un experto. La lectura de sus cuentos y novelas suele ir acompañada de fuertes carcajadas.

Fogwill entiende como nadie la capacidad que la narrativa tiene de producir afectos en el cuerpo. Por eso muchas veces la presenta como una manipulación que las palabras realizan sobre las emociones. Esa es la fascinación que despierta una historia bien contada: sugestiona, persuade, enloquece. Crea mundo y sentido al introducir al lector en el ambiente de la narración. Buen escritor es el que inventa afectos vivos, reales. Y esto no vale solo para la literatura.

Un publicitario, Ogilvy, mucho más sagaz que la mayoría de los sociólogos, recomendaba a los anunciantes: cuando no tenga nada que decir, cántelo. Porque el canto recrea la ceremonia colectiva, y en ella, se imponen fuerzas mayores –y quizás mejores– que las de la razón, la pertinencia lógica, la etiqueta y el gusto, y todo eso que sostiene el armazón de sentido tal como es sentido por esta estirpe reciente y monstruosa a la que pertenecemos.

José Trainé –citando alguien que ahora no recuerdo, creo que a Alberto Cedrón– me explicó una vez la superioridad de la música por sobre el resto de las artes: “Vos tenés una vaca. Le ponés un Rembrandt enfrente... y no pasa nada. Ahora, si vos a esa misma vaca la ponés un buen rato a escuchar una sonata de Schubert te va a empezar a dar más leche”. Eso tiene su explicación: la música moviliza una fibra sensible anterior a toda imagen y palabra. Expresa sin biombo ni relato aquella verdad de la que habla Gombrowicz. De ahí su fuerza.

“Yo sé cantar, pero no sé contar”, repetía Saúl, el judío



porteño de *Vivir afuera*. Fogwill conocía el arte de ambas. O mejor dicho: supo hacer de cantar y contar una misma cosa. Hablando o escribiendo, Fogwill indagaba esa continuidad entre música y cuerpo como experiencia fundante de la palabra. Vivía en la música y escribía bajo su efecto. Era común escucharlo cantar o recitar solo por la calle. Su prosa es un entrecruzamiento de melodías que armonizan y se chocan. Sonidos que hacen vibrar en el lector esos ritmos contradictorios de sus personajes.

Sin entender una palabra, Mariana y la Intensiva disfrutan de *Papirosen*. Solo escuchan sentimientos, piensa Wolff, y los traducen: a veces bien, a veces mal. Pero ellas están ahí, absorbidas por la música. La prosa de Fogwill provoca un encantamiento similar. Es una escucha profunda, una especie de tanteo en el que los afectos se cristalizan en palabras. La resonancia del mundo aparece contada por un ritmo, cantada por un texto. Mariana, la Intensiva y Fogwill escuchan y viven, viven y escuchan, y en ese intercambio vuelven sonido el aire que respiran.

Escribir es eso: escucharse y empezar a anotar. Se cuenta una historia. Para vivir sin ser vivido, para pensar sin ser pensado. Decía Fogwill que sus relatos fueron siempre el efecto de una atenta escucha al dictado de una voz. Pienso que esa voz, siguiendo el consejo de Ogilvy, le dictaba en forma de canto.





gombrowicz

La inmadurez es lo real. Y lo real no tiene forma. La forma envuelve, oculta. Asfixia. Crea una ficción sofocante. En ese encubrimiento hay algo que se gana y algo que se pierde. La ganancia: seguridad, integración, cultura. La pérdida: inmadurez, realidad. Así, nos dice Gombrowicz, se vuelve el hombre incapaz de expresar lo interior. Incapaz de expresar su verdad. Verdad que nunca es solo suya porque nunca está solo.

En Gombrowicz hay un amor por la inmadurez. Un romanticismo extraño, entrañable; una búsqueda de nuevas fuerzas en lo más profundo de uno mismo. La inmadurez es concebida como un combate insistente contra la forma. Una resistencia contra el aroma putrefacto de la cultura. Se escribe para resquebrajar un orden, para hacer salir lo que no debería. Aparece entonces una fórmula: escribir es la búsqueda de un acuerdo con lo propio, la expresión de una discordia con lo exterior. Para Gombrowicz *nada de lo que le es propio debe impresionar al hombre; de tal modo que, si nos impresiona nuestra grandeza o nuestro pasado, ésa es la prueba de que aún no los llevamos en la sangre.*

Gombrowicz odia la cultura. La combate, la enfrenta: su parafernalia, sus recompensas y reconocimientos, generan

en el hombre un anhelo de madurez. Aparece entonces todo el circo de los escritores, los cantantes, los poetas y sus falsedades. ¿Cómo no aburrirse con todo eso? ¿Cómo no aburrirse de los cantautores y poetas, tan parecidos entre sí, tan calculadamente tiernos? Muestran su arte como quien publica en Instagram o Facebook una imagen de sus nuevas tetas. Son artistas de papelito, de brillantina. ¿Cómo no aburrirse con todo eso? Con un enorme esfuerzo. Esto lo sabe cualquiera que haya ido a ver el arte de estos personajes: la incomprendible carcajada esnob de los teatros, la atención fingida a la lectura de textos solemnes e ilegibles, la estupidez amable del aplauso a una canción, el infinito simulacro de un sentir que no se tiene. Varones y mujeres que se obligan a arrodillarse frente a la imagen que construyen de sí mismos. Asesinos de su tiempo.

El sentido de la escritura se descubre cuando ésta se vuelve contra uno mismo. Escribir, para Gombrowicz, es una forma de resistencia. O mejor dicho: se escribe porque algo en uno se resiste. ¿A qué? Al maquillaje asfixiante de la cultura. Algo quiere brotar, algo que busca destruir la realidad como el sueño a la vigilia. Una fuerza que intenta salir y mostrarse como es, a cara limpia. Una fuerza incomprendible, incontrolable, impredecible. Eso es la inmadurez.







paréntesis

Estaba en el cine con Joaquín. Conversábamos en la fila sobre el sentido de nuestra revista. *Nuevos Trapos* –así se llamaba– nos había dado más trabajo del imaginado. Queríamos que la revista fuera linda, accesible, moderna. Aunque, claro, no sabíamos diseñar, corregir, ni editar. Duró tres números. Publicamos textos de amigos y no tanto, dio lugar a proyectos truncos, a logísticas improvisadas, a facturas que todavía no pagamos.

En estos tiempos en que conversar no es algo natural, sino una felicidad o un cansancio –esto lo dijo Briante–, los diálogos permanecen como reliquias en la memoria. A pesar del valor que el recuerdo tiene para quien lo atesora, su destino nunca es claro. Lo vivido se impregna como botella al mar: se mueve por corrientes extrañas, por fuerzas que, sin saber cómo ni por qué, nos traen sin aviso lo que habíamos perdido. Así llegó la conversación con Joaquín.

La fila avanzó y entramos a la sala. Buscamos asientos, no muy adelante, no muy atrás, más o menos en el medio. Y nos sentamos. Mientras la gente se ubicaba, seguimos conversando (a esa altura, imagino, ya charlábamos sobre otra cosa). Los avances se sucedieron y la película empezó: *Cuaterros* de Albertina Carri. Había entrado al cine con esa

ausencia total de expectativas que muchas veces precede a la sorpresa. Y así fue. Me impresionó la velocidad, la simultaneidad de las imágenes, las escenas, los ritmos. No tenía tiempo de procesar lo que veía: todo pasaba y pasaba sin que pudiera darle un significado. Hasta que escuché una frase. Una frase que me detuvo: *Pero los tiempos son otros y me tocó éste, el de un ombligo tan lastimado del que no logro zafar*. Abrí la mochila, saqué un lápiz, una hoja y escribí: “pero los tiempos son otros y me tocó éste, el de un ombligo tan lastimado del que no logro zafar”.

Los jóvenes escritores, aquellos que nacen, se reproducen y mueren en los talleres literarios, son poseídos por un estilo que podríamos llamar ombliguista. La poesía de la intimidad –esa que describe trivialidades de la vida cotidiana y concluye con reflexiones como “respiré el silencio entre el frío de las cosas” u “hoy volví a pensar en el dolor”– es un claro ejemplo de esto. Lo mismo pasa con el predominio casi absoluto de la primera persona en la denominada narrativa joven. Son voces sospechosamente parecidas, cortadas por la delicada tijera del taller literario. Tijera que de tan invariable, de tan impoluta y premeditada, convierte al ombligo en un ombligo abstracto. Sin origen ni destino.

Algo similar existe en la academia. Aunque de modo inverso: una negación radical del ombligo. No hay yo, no hay otro, no hay voz. Solo una abstracción que así se sabe y se pretende. Esto la vuelve –al menos si comparamos– un poco más honesta.



A estos espacios decidí llamarlos mundos del pseudo-ombligo. Ellos son el contrario exacto de lo que nombra Carri. Los mundos del pseudo-ombligo participan de una misma decadencia. O contemplan estéticamente el dolor o lo niegan. No asumen su propia vida como una historia, como un origen desde el que pensar. Y así evitan el enfrentamiento. Con sí mismos, con los otros, con el mundo.

Albertina Carri se refiere a algo diferente: un ombligo lastimado del que, sin éxito, intenta zafar. E intentar zafar es un combate. Contra el dolor de la propia historia, contra la historia que engendró ese dolor, contra una vida que, de tan propia, sofoca. Pero una vida que, al mismo tiempo, no encuentra otro aire que el de la experiencia, que el de la historia que se va haciendo en el correr de los días. Ahí descubro una imagen: un ombligo lastimado que intenta e intenta y que tal vez no tenga más horizonte que el de la propia insistencia. La terquedad ilusoria de sus palabras, la identidad caprichosa de su ensoñación.





lamborghini

Leónidas Lamborghini decía que el poeta, a diferencia del teórico, no explica la vida: la da. Entrega su lenguaje como una solución. El poeta escribe y, en su inquietud, desorganiza el sentido de una época. Encuentra una voz, una nueva presencia en el presente. Su escritura se elabora contra la época y para un tiempo. El poema hace oír lo que no se sabe que se oye, hace sentir lo que no se sabe que se siente. Suspira la época para ventilarla. Y, al hacerlo, hace suya la operación Lamborghini: asimila la distorsión y la devuelve multiplicada.

El poeta le escapa a los consensos, porque en ellos no se escucha. Vuelca su experiencia contrayéndose todo para dar lugar a lo nuevo. Hace del lenguaje una vida, de la vida un lenguaje. El sujeto del poema no sabe qué puede hasta que lo dice. No sabe qué dice hasta que lo siente. Inventa una manera de ser. Es una vida que se convierte, sin coartadas ni silogismos, en su propia imagen del mundo.

En vez
tú no tienes voz propia
ni virtud
dijo

y escribes sólo para.
yo quise decirle mentira mentira
para purificarme

Hay poema en la prosa, en el ensayo, en el verso. En la voz, en el pensamiento. De allí el enojo de Gombrowicz: el poema nada tiene que ver con el mundillo de los poetas. Es lo más lejano a la maratón adormecedora que deambula triunfal por los espacios de la cultura. Hay que liberarse del círculo especializado. De su ritual, de su falsedad, de su religiosidad. Hay que liberarse de toda complicidad con lo bello. Porque lo bello es un altar frente al que los hombres se arrodillan. Y la solemnidad sofoca al poema.

habla
di tu palabra
si eres poeta
“eso”
será poesía

que tu palabra
sea irrupción
de lo espontáneo
que lo que digas
diga tu existencia
antes que “tu poesía”



El sujeto es la modernidad. Eso dice Meschonnic. Pero este “es” no remite a una definición sino a una interacción. Modernidad no es un término cronológico: es la invención de una vida, de un pensamiento. Es la apertura de un horizonte donde el sujeto se produce y se encuentra.

La posmodernidad tampoco remite a una cronología, sino a una época. Es una reacción histórica contra lo moderno, contra el sujeto del poema. Modernidad y posmodernidad no son asuntos del tiempo: son operaciones en las que un cuerpo se pone en juego. Para Meschonnic, lo posmoderno es el academicismo. *La oposición más pertinente no es la que opone lo moderno a lo clásico, sino aquella que opone lo moderno a lo académico, y lo académico nunca es otra cosa que una caricaturización.* Por eso podemos decir: la palabra muda de la academia es lo otro del poema. Es la razón que naufraga entre las ideas sin saber de dónde viene ni hacia dónde va. Sin tampoco saber qué es lo que hace en el lenguaje. Es el juego de composición, descomposición y recomposición de conceptos. La exégesis como coartada para la ausencia de una voz.

La posmodernidad es academicista y el academicismo es la perseverancia en el silencio. Es la comparación y la comparación, la explicación, la interpretación, el ventrilocuismo, el aburrimiento llevado hasta el extremo. Es la voz muerta, congelada en un pasado que se disfraza de presente. Nada se pone en juego. A lo sumo un cargo, una renta. Por eso la rosca: porque a nadie le importa lo que se diga. No interesa. La posmodernidad es el *paper* que se

llama pensamiento, el autismo que se llama discusión: el vacío total de la misa académica.

El poema es otra cosa. Descubre una coherencia que el presente desconoce, elabora una vida contra la época. El poeta es un *extranjero en el tiempo*. Se prolonga en las palabras y abre un espacio de experiencia pensable y de lenguaje posible. Meschonnic habla de sujetos del poema, de aquellos que han logrado hacer de su malestar el camino hacia una voz. El ejemplo lo encuentra en Spinoza y en Humboldt. Yo lo veo en dos leones: Rozitchner y Lamborghini.

Decir “Spinoza poema” es el anuncio de un combate. Meschonnic quiere rescatarlo de aquello en lo que el academicismo lo ha convertido: un capítulo más de la vulgata deleuziana. De tanto escribir, de tanto citar, de tanto explicar, quedó tapada la pregunta por el poema. Aquella en la que insiste Meschonnic: ¿qué es lo que puede un cuerpo en el lenguaje?

La posmodernidad no puede estar en el presente, se encuentra encerrada en un pasado caricatural. El presente desconcierta: no hay señales que indiquen cómo comparar, qué definir. La posmodernidad vive en el pasado, pero lo hace según la forma en que nuestra época lo dicta: con los ojos puestos en la cultura francesa. Se llena el presente con el pretérito, se llena la vida con los espectros. A Lamborghini se lo lee con Derrida y dan ganas de llorar. Deconstrucción, rizoma, capital simbólico, micropolítica, dispositivo: todo se ha vuelto vulgata en la academia argentina. A nuestra lectura de Francia le sobra la F.



Pasa con los expertos lo que Rozitchner decía sobre un amigo: saben tanto que no pueden decir nada. Y como no dicen nada, explican, desarrollan, comparan y definen. Y como solo explican, desarrollan, comparan y definen, nunca dicen nada. ¡Y no se aburren! Es admirable.

y el suplicio
era esto:
AQUÍ HAY QUE
ENTENDER

A la atmósfera de solemnidad que organiza nuestro ambiente cultural habría que oponerle lo que Leónidas Lamborghini llamó *culturra*. Es la risa que desconfía de esta farsa. Que se burla de los templos culturales y los desautoriza. Hay que tomar distancia, mirarlos de lejos y reír a carcajadas. Derribar con una mueca la parafernalia cultural de nuestro tiempo: sus templos, sus rituales cotidianos. Es la risa demoledora del poeta.

¿Dónde encontrar un poema hoy? ¿Dónde encontrar pensamiento? No parece fácil. En su momento, Carta Abierta supo romper con el supuesto antagonismo entre la reflexión sofisticada y lo popular. No fue ni lo uno ni lo otro. Del gesto inventivo de *Contorno*, allá por los años cincuenta, solo queda una triste parodia. Otra vez el olor rancio de la emulación. No hay nada peor que el dramatismo fingido. *El Ojo Mocho* quedó ciego y *Mancilla*, más que una revista, parece un club de halagadores. Falta combate. Es la repetición

y la repetición de lo mismo. ¿Terranova y sus amigos? Fogwillcitos católicos y autocomplacientes. Tampoco hay nada. Le pasa a la cultura lo que a los varones: el problema no es envejecer, sino maquillar lo inevitable. Schwarzböck quiere pensar los espantos pero está demasiado metida en su tiempo: confunde la estética como indagación para pensar la derrota con la política reducida a la estética como consecuencia de la derrota. Falta lo obvio, falta la historia: la intensificación de la lucha de clases y su relación con la violencia. De allí el festejo de su salón literario.

La singularización de una obra es la distancia con respecto a un tiempo, a una generación. Singularizarse, muchas veces, es estar solo. Y en la cultura, como en la vida, nadie quiere estar solo. Por eso las revistas sin redactores, las editoriales sin editores. Para existir hay que juntarse, amontonarse. Es difícil encontrar una discusión real, un pensamiento que se haga voz en la crítica: ni en la polémica ni en la celebración. Nuestros textos, nuestros libros, quedan generalmente encerrados en el autismo del grupo de amigos. Se habla, se escribe, para aquellos con los que uno, ya sabe, va a coincidir.

Nuestra cultura es simulacro. Pero lo que más preocupa no es su falsedad, su impostura, sino su complicidad con la política: se cambia las palabras para hacer creer que las cosas cambian. O se las mantiene para no mostrar lo que se altera. Entonces aparecen las jornadas, las conmemoraciones, las ferias y las noches: la del libro, la del cine, la de los museos, la de la filosofía. Los



cultores de la cultura son Ceos camuflados, directores ejecutivos del maquillaje urbano.

Una primavera me sorprende
y el mover de este pueblo.
El ruido se hizo carne y habitó entre nosotros:
Yo, el ubicuo gerente
devine popular:
coordino y distribuyo los trabajos
tomo y obligo.

El poeta no pide permiso. No lo necesita. Ni de la cultura ni de la academia. No se incorpora a una tradición, no le interesa el antecedente. Busca un límite. Uno del que no pueda volver. Ese es su horizonte. Eso es el poema.

Se trata de inventar una relación, una vida que se vuelque contra uno y contra el mundo. Conquistar un espacio sin retorno. El poeta avanza dando golpes con su voz, abriéndose entre la época y sus funcionarios. Sabotea con su aliento el trabajo minucioso de los administradores de la palabra. Por eso, dice Meschonnic, *en la poesía siempre hay guerra*. Afirmación que hoy se nos revela sintomática: el estado de la cultura es la pacificación. El onanismo del grupo de amigos. Y detrás de toda paz, como siempre, está el temor. A la soledad, al ridículo, al desliz. Miedo al riesgo que implica una voz. La propia. Entonces se toma una decisión: se elige la pertenencia a un grupo, se habla con voz ajena, se elude la guerra. Y así se puede dormir tranquilo.

Pero el precio es alto. Se ve en el día a día, en cada ceremonia, en cada libro nuevo que aparece. Tenemos una cultura que no habla, que a nadie importa, que a nadie interpela. Cultura y academia se dan la mano. La pregunta por el poema desaparece. Y ya nadie puede nada en el lenguaje.







carri

El recuerdo, al igual que los olores, aparece de golpe. Sin aviso. Este carácter incontrolable de la memoria permite comprender la razón por la cual la imagen del sujeto atormentado por sus recuerdos se convirtió en un lugar común de la literatura. El reverso de este cliché resulta sin embargo más productivo. No se trata de aquel perseguido por su pasado, sino de quien insiste en volver activamente sobre él. Hay veces que el sujeto decide ir tras los recuerdos. Darles vueltas, revolverlos. Este tipo de obstinación de quien no se deja acorralar por lo vivido esconde un método cuyo origen se encuentra en la constante incomodidad con el presente. El pensamiento de Albertina es un claro ejemplo de esta operación. Su obra expresa la tozudez de quien enfrenta la memoria, el empecinamiento de quien busca una verdad.

Pero los recuerdos –lo saben los rubios, también los cuatreros– no siempre son fieles con la verdad de las cosas. En ellos todo se confunde. Roberto con Velázquez, Albertina con Roberto. La sumisión del nativo, la rabia, el “salvajismo popular”, el enfrentamiento con la policía no son meros datos cuando lo que se piensa es la rebelión contra el saber constituido (el de la política, el de la academia, el del cine). El apellido Carri tuvo el coraje de enfrentarse abiertamente

a la sociedad oficial. *La diferencia más grande con los sociólogos actuales no es de concepción sino de actitud.* Roberto fue un sociólogo que no quiso. O que tal vez quiso demasiado. ¿Cómo permanecer en el análisis de estadística, cómo permanecer en la moral aritmética cuando la mirada podía centrarse en Isidro Velázquez? También Albertina. ¿Cómo seguir filmando lo mismo, cómo entusiasmarse con la repetición incansable de lo ajeno, cuando la mirada podía centrarse en lo más propio? El cine, como la sociología, es frecuentemente un espacio conservador que se muestra revolucionario.

Al igual que Viñas, los Carri construyen sus mundos a partir de una negación. “No”, dicen, y al hacerlo se afirman. Preguntándose de dónde viene, Albertina investiga sin saber adónde va. Roberto se apasiona por Gauna y Velázquez, su hija por el recuerdo de los años setenta en los dosmil. Así construyen un lenguaje desautorizado, sin más sustento que el de su propia historia. El campo (que en *Géminis* es cerrado y en Velázquez infinito), la ciudad, el barro y el barrio, los playmobil, el odio del Chaco, la identificación con los bandoleros, la familia burguesa, la Sociología Especial, los sindicatos peronistas. En todo eso hay una misma intención: atravesar la herida y volcarla en un lenguaje.

¿Cómo recordar?, se pregunta Horacio González, quien hizo mucho por traer a Roberto desde el olvido. Insistiendo. Haciendo del ombligo lastimado un índice de verdad. Y en esa búsqueda, en ese empeñamiento, inventar un yo. Hecho de restos, como todo. El yo de Albertina



piensa la historia individual en la colectiva, lee la nación cicatrizando en el cuerpo, y el cuerpo cicatrizando en la nación. Alguien, alguna vez, debería leerla junto a Mansilla.

La insistencia del dolor es también la insistencia de un odio. Y allí, de nuevo, todo se confunde. Roberto con Velázquez, Albertina con Roberto. *Al reflejar el odio acumulado, su presencia aparece como un factor intercomunicante del sentimiento colectivo.* Así explica la identificación del pueblo con los bandoleros. *El odio popular, por tanto, busca alguna manera de expresarse. Y Velázquez, que es consecuencia de esa arbitrariedad, fue una forma de su manifestación.* Debería leerse a Velázquez y Gauna como Rozitchner leyó a Perón.

¿Cómo rememorar? ¿Cómo acercarse a la verdad colectiva sin alejarse de la personal? ¿Cómo penetrar en la historia sin alejarse de uno mismo? Insistiendo desde la incomodidad. Haciendo propio el método Carri: transformar el malestar en índice de verdad, perseguir el recuerdo en busca de una voz.





asís

Una larga tradición, conocida bajo el nombre de materialismo, termina de consolidarse con un gesto, una decisión de Maquiavelo: ir directamente a la verdad real de las cosas y no a su representación imaginaria. Si nos tomamos en serio esta afirmación, si hacemos caso a lo que ella sugiere, deberemos empezar diciendo que muchos de los que hoy se llaman materialistas no lo son. En un país donde la crudeza es tomada por cinismo y la ilusión por hidalguía, no proliferan pensamientos que podamos llamar de esta manera. Una excepción es la del escritor Jorge Asís. Si su narrativa puede ser calificada de materialista es porque su pluma no justifica ni juzga: narra lo que ve, lo que pasa, lo que hay. Retrata un mundo al desnudo. Y lo comprende. Ese retrato, con sus pinceladas de crudeza, con sus retoques de ironía, hace trizas el delirio biempensante, la densidad fantaseada del progresismo argentino.

Empecemos por el hombre Jorge Asís. Antes de escritor, al igual que Rodolfo en *Flores robadas*, trabajó vendiendo retratos al óleo en el conurbano bonaerense. Tocaba puertas, era recibido por vecinos, y así lograba conseguir unos pesos. Su primera escuela: el retrato y la venta. Esa fue la gran virtud que luego desarrollaría en su escritura. La representación de

las cosas como son. Y el comercio, la seducción de las palabras. Tal como sucede en la venta, señala Asís, lo importante en la literatura no es tanto las palabras que uno usa, sino *la cara con que las dice, cómo las dice: entonces seducen*. El Turco –esta no es ninguna novedad– es un chamuyero. Y en el mejor sentido de la palabra. El chamuyo no es asunto de verdad o mentira. Se trata de otra cosa: del entendimiento y el uso de la capacidad envolvente del lenguaje. Es el arte de hacer sentir, de hacer mundo con las palabras, y así envolver al otro en la atmósfera que se construye.

Si nos permitimos combinar esta primera escuela con una segunda ligada al mundo de la militancia de izquierda, podemos agregar algo más: lo que Asís dibuja es el rostro desnudo de la política. El Turco retrata los gestos de una sociedad que prefiere no mirarse, aterrorizada por la imagen que el espejo podría devolverle. Por eso interesa su materialismo. Porque tiene una especificidad muy concreta. Asís combate a una cultura ennoblecida, inquebrantable defensora de las causas más trascendentes, pero poseedora de un imperdonable defecto: ha renunciado a mirar como condición para no mirarse, ha renunciado a pensar como condición para no pensarse. Y así evitar el disgusto de las cosas mismas, de la realidad sin atajos ni facilismos. El Turco retrata semblantes, figuras, que la intelectualidad biempensante prefiere omitir. Nos muestra la verdad de los buscas, de los reventados, de los canguros.

Hace todo esto sin la necesidad de justificarse. En primer lugar, porque no le interesa; en segundo, porque al tratar



la verdad de las cosas mismas la justificación no requiere otro argumento que el del paso del tiempo. Esto le otorga a su narrativa un rasgo fundamental: crudeza anticipatoria. Anticipa el cinismo futuro que se esconde bajo la ilusión del presente. Ese es su materialismo. *Flores robadas*, por ejemplo, retrata la retórica heroica, alucinada, de la militancia de los años setenta. No deberíamos entender esto como una escritura contra la militancia. Por el contrario, es una escritura contra una forma de militancia enamorada de su propia representación, contra una forma de militancia extraviada en los delirios de una fantasía abstracta y narcisista. Podríamos decir, repitiendo palabras de León Rozitchner, que su escritura señala el obstáculo a enfrentar. Aquel que debe ser vencido para dar lugar a una nueva forma, a un pensamiento diferente de lo político.

En su crudeza anticipatoria, el Turco Asís nos muestra cómo la fantasía colectiva, la negación radical de las cosas mismas, encuentra con el tiempo refugios donde ocultarse. Del sueño eterno del socialismo a la peronización de la izquierda, de la Plaza eufórica por la recuperación de las Malvinas al festejo por el retorno democrático, de la revolución productiva al que se vayan todos, de la década ganada al resistiendo con aguante. Ilusión, intento, derrota, frustración, reinención de sí mismo, reconciliación con el mundo y búsqueda de una nueva ilusión. Ese pareciera ser el círculo de la política argentina. El círculo que nos persigue y atormenta.

La derrota se hereda, dice el Turco. Y quizás pueda leerse el conjunto de su obra como la narración de esa larga herencia. Como la voluntad de registrar una misma vibración que atraviesa los tiempos. Hay en Asís un esfuerzo por pensar lo impensado, por ver la derrota en el anuncio de la victoria, por recordar en cada plaza el cinismo de la anterior. Quisiera insistir en este punto: la crudeza de Asís no se debe a una especie de tentación contrera (que seguramente la tenga), sino a una voluntad de retratar la verdad real de las cosas. Y todo en la soledad, esa aristocrática trinchera desde la que dispara. Esta construcción de sí mismo como un francotirador acerca la narrativa de Asís a la de Fogwill. Ambos escriben contra el autismo del progresismo argentino. Ese encierro alucinado en el infinito abstracto de las consignas esconde la presencia de una confortable ilusión: la ilusión de que las palabras implican pensamientos y los pensamientos acciones. Entonces se habla, se repite, se proclama lo que los tiempos exigen. Incluso cuando esa exigencia pareciera arremeter contra los propios tiempos. En el transcurso de esa incansable repetición sucede lo terrible: se piensa que se piensa. O lo que es peor, se piensa que se hace. El progresismo es un fenómeno discursivo que se encarga de la distribución de mercancías apalabradas, de listas blancas de nombres, de ilusiones que tranquilizan y entusiasman.

Pero la ilusión tiene patas cortas. Pronto se descubre la ineficacia política de estas mercancías, la enorme distancia que las separa de la verdad material. Y cuando los atajos



de la ilusión se topan, como siempre, con las exigencias de la realidad, la decepción es ineludible. Varones y mujeres se entregan a la frustración. La realidad histórica aparece al desnudo, en carne propia, y se transforma en algo insoportable. La violencia se muestra como el fundamento real de la vida social y la ilusión de una acción política pacífica con libros de Galeano y obras de Spregelburd se parte en mil pedazos. Entonces pasa lo siguiente. Todos pareciéramos vivir una terrible pesadilla cuando en verdad lo que sucede es lo contrario: despertamos del sueño tranquilo, ilusorio, de los años felices del humanismo progresista.

La decepción –y este es el verdadero problema– no conduce siempre al abandono de la satisfacción imaginada. Muchas veces, lejos de reconocer y repensar las circunstancias reales del mundo exterior, varones y mujeres se entregan a la repetición de lo mismo. Y allí la ilusión se perpetúa. La derrota se hereda, una y otra vez. Así se encierra la cultura en la fantasía que siempre la deja triunfal, impoluta, mientras la realidad avanza y avanza, volviéndose cada vez más dolorosa.





viñas

Cuando le preguntaron por qué escribía su respuesta fue tajante. Venganza, escribo por venganza. A David Viñas no le interesaba ingresar en la comunión de los santos. O tal vez sí, pero ya era tarde. Había hecho de su vida una guerra, y de su escritura un arte del combate. ¡No! ¡No!, decía. Lo decía fuerte, lo gritaba. Y así empezaba a escribir. ¡No! ¡Eso sí que no! El pensamiento de Viñas se inicia en la negación, en una negación vivida, impregnada de historia. Es un no que nace de las entrañas. De sus entrañas. Una negación que surge del odio. De un odio profundo y suyo. Viñas escribe y al escribir se vengas: del pasado, de su experiencia y sus maestros, de los otros, sus amigos y de sí. No escribe impoluto desde un afuera, seco e intacto. Se empapa de historia. Escribe mojado bajo la lluvia. Con el agua chorreando por el cuerpo, con la tormenta a punto de estallar, Viñas odia, niega y se vengas. Piensa con rabia, con esa rabia llena de cuerpo que lo lleva a dar la cara. Porque el odio, en sus textos, no es una mera pasión. Es mucho más que eso. Es un proyecto teórico-político.

Yuda sintió que tenían odio, un odio magnífico, que no iba a terminar así nomás y que no se acabaría como ella había creído siempre. “El odio se acaba. Las ganas de comer se acaban”. No. Ese odio era hermoso, un cuerpo duro y vivo. Y si esos hombres tenían la cara envejecida y avanzaban sin titubear, apoyando los pies sobre el suelo con firmeza, golpeando el suelo, era porque en ese momento todo les era enemigo. El mundo también era duro, enemigo. Y si se negaban a trabajar, era porque querían tener las manos desocupadas, cerca, a los costados de su cuerpo.

La escritura como venganza: así dicho no alcanzamos a nombrar la singularidad de David Viñas. No es el único argentino que, convocado por la guerra, transforma el texto en una forma del desquite. *El desierto y su semilla*, por ejemplo. Jorge Barón Biza lo escribe cuando su hermano –junto a él, sobrevivientes de una epidemia de suicidios familiares– le deja de enviar el dinero que garantizaba su silencio. La plata no llega y Barón Biza comienza a escribir.

Otro caso es el de Correas y su *Operación Masotta*. Al igual que Barón Biza, la venganza se efectúa mediante una biografía. Correas busca ajusticiar una amistad perdida, recuperar al Masotta que Masotta había dejado de ser. Recuperar al amigo, al querido, al amado Oscar Masotta, compañero de caminatas, conversaciones y proyectos. Masotta, traidor de sí; Correas, vengador de la traición. Esa amistad intensa, sexuada, siempre a punto de romperse, es la que Correas, con su retrato, intenta perpetuar en el tiempo.



Y así hacer justicia contra el olvido.

En Viñas la venganza es otra. Es la venganza del humillado, de quien asume su condición para modificarla. Una venganza plural que busca dar voz a los que no la tienen. A partir de la humillación vivida, Viñas consigue hacer del odio un proyecto literario, ensayístico, intelectual y político. Y así escribe con los pies en su disgusto. En un disgusto que es en primera persona y en plural. Un disgusto que es nuestro. Nuestro disgusto. Viñas escribe, y al escribir se hermana con los otros en un mismo sentimiento. Una internacional de los humillados, decía León Rozitchner, a quien Viñas cita en el epígrafe de su único libro de cuentos: *El escritor debe ser juzgado por la apertura sobre lo prohibido, por la irreverencia ante el poder actual, por la infracción*. Y esa apertura, esa irreverencia, esa infracción, es la forma con la que Viñas le da voz a los humillados. La forma con la que lleva a cabo su venganza.

El lenguaje: continuación del odio por otros medios. Así lo entendía Viñas. O por lo menos así lo trataba. Porque el lenguaje no es asunto de administradores, no es un juego de combinación aritmética o un enigma a descifrar. Es algo a hacer. Y Viñas le hace algo. Lo aturde con su rabia, lo golpea con su historia, lo penetra con su odio. Deja el sello de su combate en las palabras. Y así logra hablar sin ser hablado. Así logra darse voz. Porque si fuera hablado, si las estructuras lo movieran como a un soldado de la historia o como a un monigote, no habría venganza posible en el lenguaje. Pero Viñas habla, grita, y así conquista una voz. Coje, con jota.

Que agarren los gallegos, decía, yo quiero cojer. Y el lenguaje, claro está, no es algo que pueda ser agarrado.

En *Indios, ejército y frontera* Viñas habla de las sincronías de la autohumillación. Este concepto nombra el mecanismo por el que intelectuales de los países coloniales o semicoloniales leen y comentan novedosos ejemplares de escritores europeos. Ellos, sostiene, protegen el ejemplar y se reservan para sí el monopolio de las lecturas legítimas. Ponen de moda una jerga, unos tonos, unas poses. Canonizan un texto y lo difunden de modo compulsivo hasta transformarlo en referencia ineludible de cualquier *paper* o prólogo que pretenda obtener cierto reconocimiento. Lo interesante aquí es que la autohumillación aparece como condición de posibilidad para la humillación de los demás. Y esto es exactamente lo que, según Correas, Masotta hace frente a Lacan: se autohumilla para humillar. Se abre de piernas frente al francés, como condición para que los argentinos se abran frente a él. En esto Correas expone una inteligencia sutil: su interés en la traición de Masotta no radica exclusivamente en el hombre Oscar Masotta, sino en la preocupación por cierto provincianismo, por *los efectos del crimen en forma de terror represivo de nuestras Fuerzas Armadas*. (Si en esta lucidez, la de Viñas, la de Correas, pudiera detectarse algún matiz de resentimiento, cabe una breve aclaración: sí, claro, la forma más pura y justa del resentir.)

Pero ¡claro que es por resentimiento! —Yuda escupió las hilachas de su pajita—. Si yo cultivo mi resentimiento, si es lo



mejor que tengo. Sobre todo que es mi reacción contra todas las cosas que aborrezco. (...) Porque si un señorito diestro, seguro de sí mismo y de toda su Verdad, dice que esto o lo otro es formidable, me pongo a dudar y hasta aseguro que no, que es un bodrio. Todas las afirmaciones de esa gente me aseguran mis “no”... “No” a lo que les gusta, “no” a lo que comen, “no” a lo que leen, “no” a lo que tienen metido en la cabeza... ¿Es claro lo que digo?

Ya sea en la política, ya sea en el campo literario, el problema de Viñas termina siendo siempre el de la obediencia. El de los mecanismos por los que esta se perpetúa. Allí se inscribe el problema de la humillación, que es recuperado desde la experiencia de su propia historia: en la escuela religiosa, en el servicio militar, en la universidad. En estos mundos jerárquicos, sofocantes, se hace presente para Viñas el problema del lenguaje. Porque cierto uso de las palabras –y esto se encuentra bien expuesto desde la época de *Contorno*– es también una forma de servidumbre. Y, como tal, un camino hacia el fracaso. Seamos claros de nuevo: no me refiero al fracaso como consecuencia realista del romanticismo de un escritor que pretende dedicar su vida a las bellas artes. Me refiero a otra cosa. Al fracaso del que no sirve. Del que no sirve *de*, del que no sirve *para*, del que no sirve *a*. Entonces uno piensa en la cultura, en esos gestos desfigurados por el maquillaje. Y piensa que también para ellos –pobrecitos– el fracaso es no servir.

“El fracaso”. Era eso lo que tenía al resto: toda la carne se le aflojaba sobre los huesos como si empezara a tiritar y sentía vértigo. El fracaso, no servir.

El problema fundamental de Viñas: la obediencia. La herramienta con que se propone abordarla: la historia. Es en el terreno de la historia –ya sea en la ficción o en el ensayo– donde Viñas lleva a cabo su venganza. La humillación a la que se enfrenta es la humillación de un tiempo. Nunca una humillación en abstracto. Se vive en las calles, en los minutos y horas en que se va la vida.

La historia, para Viñas, se desenvuelve con un ritmo sospechoso. Con un ritmo en el que la repetición pareciera anunciar la forma en que las variaciones participan de una misma constancia. Lo extraño de esta repetición es que no se produce desde una linealidad ni desde una circularidad. Es una vibración que atraviesa el tiempo, una presencia del pasado en cada presente. Una presencia acechante, sí, pero también productiva. Porque –dice Viñas– cuando Simón Radowitzky asesina con justicia a Ramón Falcón, en ese mismo acto se encuentra sin saberlo vengando al Chacho Peñaloza. Los presentes se conjugan en un mismo tiempo, en una misma vibración. Por eso la obsesión de Viñas por las continuidades, por las series: de la conquista de América a la Campaña del Desierto, de los malones a los anarquistas, del indígena al desaparecido, del positivismo de Roca al genocidio de Videla.



La violencia que subyace en la constitución del Estado liberal argentino es una de las insistencias de su pensamiento. El exterminio aparece, en su repetición, como un ritual de Estado. La violencia de la conquista, la violencia del desierto, se encuentra vibrando todavía en nuestro presente. Entenderla, recordarla, es una forma de actualizar la vibración de un mundo que, aunque lejano, supo respirar el mismo aire que nosotros.

En Viñas la escritura es un desquite frente a la humillación. Esto convierte a la obediencia en su problema fundamental y a la historia en el arma de su venganza. Pero nos falta algo. El medio por el que la obediencia se perpetúa en el tiempo. Sabemos que ningún orden social se mantiene por la mera coacción física. Si lo hiciera, la obediencia no sería un problema político a pensar. ¿Qué es lo que falta para reconstruir las coordenadas del pensamiento de Viñas? El miedo, el terror. Este es el factor que somete, que perpetúa los mecanismos de humillación y obediencia. El miedo al patrón, al cura, al militar. Al maestro, al solemne intelectual. El miedo a decir lo propio, a exponerse, a volcar la vida en el lenguaje. Lo más temido: que el cuestionamiento de la jerarquía haga que esta se derrumbe entera contra quien la pone en entredicho. Entonces se prefiere el silencio, la búsqueda de otra voz, el saber de la autoridad que nos mantiene impolutos, lejos del peligro.

La venganza de Viñas se dirige hacia ahí: hacia el miedo. Contra él. Es una venganza que libera, que busca trastocar con las palabras el orden constante de la historia.

¡No!, dice Viñas. ¡Eso sí que no! Quiero escribir, quiero decir, quiero abrir un espacio en la historia, un espacio que penetre en lo más hondo de la repetición. Quiero desnudar el orden perverso de los humillados, sacar mis odios, mis resentimientos, hacer de ellos la tierra firme de mis palabras. ¡No! ¡Eso sí que no! Voy a escribir para ser yo, voy a ser yo para escribir. Esa es mi venganza. La venganza que busco y necesito.







rozitchner

Una escasa distancia de seis meses separó la muerte de León Rozitchner de la de David Viñas. Amigos desde la época de *Contorno*, trazaron trayectorias que parecieron continuar, a su manera, el sentido de aquella amistad. Horacio González, tal vez el testigo más fiel de la intelectualidad argentina de la segunda mitad del siglo veinte, veía entre ambos un espíritu complementario. Viñas desde la literatura y Rozitchner desde la filosofía fueron inquietantes pensadores de la conciencia humillada. Ambos escribieron para aquellos con quienes creían compartir un mismo sabor de boca: el de la amargura que dejan los consensos culturales a quienes se proponen ir más allá. Y fue este ir más allá el camino que Viñas y Rozitchner encontraron para leer, hablar y escribir, sin ser leídos, hablados, ni escritos por su tiempo. Fue una búsqueda impetuosa, un desafío necesario, que constituyó el contorno del sendero hacia una voz. Porque escaparle a los consensos de una época implica, por sobre todas las cosas, un deseo: el de pensar con voz propia.

No hay en estas palabras una pregunta por el estilo o la forma, sino por aquellas operaciones que, al ponerse en juego, abren nuevos problemas al interior de la teoría. Leer y escribir fueron para Rozitchner dos caras de una misma

práctica que se presentó bajo la forma de un *pensar contra*. Combatir para comprender, decía. El pensamiento era vivido como el despliegue de un combate contra una coherencia ajena que debía ser comprendida y a la vez enfrentada. Leer y escribir no fueron para Rozitchner meras prácticas de esas que nacen, se reproducen y mueren en el mundo de las ideas. Fueron, antes que nada, un enfrentamiento, una batalla donde la comprensión y refutación del otro aparecían como la posibilidad del encuentro de una voz.

Este combate fue también contra cierta forma de leer. Rozitchner se oponía a la lectura en la que solo prima la destreza intelectual, en la que solo existe un juego de identificación, descomposición y recomposición de conceptos. No era la suya una voluntad exegética. Aquel cuya pasión se centra en la exégesis no vive nunca la teoría como un combate. Y sin combate no hay comprensión real del otro. O, lo que es peor, no se comprende lo que uno busca afirmar en la teoría. Se piensa con ideas prestadas, se habla con voz ajena.

En julio de 2007, Rozitchner publicó un artículo en el que explicaba los motivos por los que había decidido no asistir a unas jornadas de filosofía organizadas por el entonces gobernador José Luis Gioja. En este texto sostenía que los filósofos que hacen de la filosofía una mera profesión son como cañitas pensantes que pescan ideas en los libros: se relacionan con la teoría desde un afuera que no los contamina hacia un adentro que no buscan modificar. Rozitchner, por el contrario, entendía a la lectura como la



sumersión del cuerpo entero en el texto. Pesca y sumersión: dos imágenes muy distintas.

Pensar es para Rozitchner el resultado de un cuerpo que le exige a la razón estar a la altura de su pasión. Y esa exigencia, siempre irresuelta, es la que da lugar a la escritura. Es poniendo en juego lo más propio que las ideas se animan en el papel. Por eso, en su libro sobre Simón Rodríguez, retoma una frase del pedagogo venezolano y afirma que *las palabras se pintan con la boca*.

¿Qué hace Rozitchner cuando lee? En primer lugar, identifica autores que hayan puesto el cuerpo en el texto. Leer es, antes que nada, reconocer una coherencia sensible y conceptual con la que enfrentarse. En una conversación con Sebastián Scolnik, León Rozitchner decía que leer es una operación que va acompañada de un “hacerse el otro”. Extraña forma de empatía la que allí se juega: se trata de vivir el afecto/razón del texto en el propio cuerpo, para así hacer de uno mismo el lugar del enfrentamiento. La lectura *es una transfusión de sangre cálida para resucitar una muerte que pide, desde la nada, este milagro*. Se trata de resucitar las ideas que un cuerpo ajeno ha logrado prolongar en su lenguaje.

Toda escritura filosófica es portadora de un enigma que el lector debe suscitar. Pero este desafío no concibe al texto como algo a ser interpretado, sino que carga con una exigencia productiva: la exploración de un lenguaje, la búsqueda de una voz. La lectura, para Rozitchner, no es una práctica que se limite a la identificación de los marcadores

lógicos de un texto, sino que intenta ir más allá: escuchar el afecto que todo pensamiento traslada. Comprender al lenguaje, no como un conjunto de signos, sino como el despliegue de intensidades en las palabras. Se trata de escuchar una poética. Más allá de la destreza intelectual, lo que Rozitchner pone en juego es un tipo de destreza que podríamos llamar pasional.

¿Qué significa, entre otros tantos quehaceres, “hacer” filosofía?, se preguntaba Rozitchner a comienzos de los años ochenta. *¿Qué significa, en estas condiciones, pensar?* La filosofía, contestaba, se propone expresar simbólicamente las condiciones de lo real para así intentar elaborar y reducir una distancia. El conflicto entre la simbolización convencional del mundo y las vivencias perceptivas del propio cuerpo dan cuenta de una contradicción entre dos realidades al interior de uno mismo: la vivida y la pensada. Entre ambas existe una angustia a vencer. Es contra ese abismo que se piensa. El sentido de la filosofía –y, por qué no, también el de la teoría política y la literatura– aparece cuando identificamos la distancia que separa a la vida que somos de las condiciones de su propia representación. La filosofía intenta, a su manera, conquistar un nuevo campo entre el sujeto sintiente y el mundo pensado.

Hay en el fondo del conocimiento filosófico un descubrimiento: el de nuestra propia verdad histórica. Los cuerpos son portadores de un saber, de una verdad sensible, histórica y material, índice de su inserción en el mundo. De allí la importancia de la escucha a la propia afectividad en el



pensamiento de Rozitchner. Hay una angustia que nace del abismo que separa lo sentido y lo pensado. Y esa distancia vivida es el índice de una verdad: señal de un cuerpo que reclama voz para afirmar lo que los tiempos callan. La filosofía de Rozitchner es, como alguna vez dijo Eduardo Grüner, una forma de sacudir el tiempo y así agitar el cuerpo. No hay filosofía sin un tiempo político que sacudir, sin cuerpo histórico que agitar.

Esta concepción de la filosofía nos obliga a pensar el carácter situado de toda producción teórica. Es en los relieves de una tierra común donde se experimentan los obstáculos y distancias. La nación material, con sus conflictos políticos y sociales, es el verdadero punto de partida de la filosofía. Un límite terrestre que delimita formas del pensamiento. Decía Rozitchner en relación con el territorio argentino: *el triángulo de esta geografía conjuga y enlaza su forma terrestre con mi biología, se extiende hasta apoyarse definiendo los límites de mi cuerpo, como si esa forma geográfica fuese ya, para mí, forma mía carnal*. Hay un cuerpo común material, una geografía hecha cuerpo, donde la tierra y los otros aparecen como el fundamento de la propia vida.

Si el pensamiento parte de la identificación de distancias, debemos pensar que es siempre en un territorio compartido donde ellas se experimentan. La filosofía busca identificar obstáculos que, por trazar desde lo más propio el sendero hacia una voz, constituyen medios eficaces hacia un pensamiento posible. Sin ello, el hacer filosófico, por más enaltecido que se encuentre, será mera apariencia.

Palabras muertas, huérfanas del calor sincero de una boca.

La filosofía de Rozitchner se encuentra enmarcada por los obstáculos vividos en el territorio argentino. Fue la distancia entre la realidad sentida y la pensada la que, desde comienzos de los años cincuenta, puso en movimiento su escritura. Su filosofía fue local sin ser localista: no fue una filosofía de la Argentina, sino una filosofía desde y para este país. Fueron los obstáculos vividos en esta tierra los que dieron inicio a sus indagaciones, los que dispararon los problemas teóricos que harían de su pluma, con el paso del tiempo, una de las más productivas del siglo veinte argentino.

Vivir sin esperanza/ en el deseo de encontrar una voz, decía Leónidas Lamborghini: eso recorre la obra de un escritor. Para ello, podría haber agregado Rozitchner, hace falta tener el coraje de suscitar en el propio cuerpo lo que la historia ha sedimentado en cada uno. Y así estrujar el lenguaje. Hacerle decir lo indecible.

Hay voces que duran años, décadas, y hasta siglos. Otras se pierden fugaces, fríos papeles arrojados al viento.







engendros

Algunos jóvenes intelectuales están obsesionados con un problema al que denominan “generacional”. Se reconocen como herederos de una tradición y, con ese título, pretenden hacerse oír entre el barullo. Nada debería sorprendernos: una estrategia más en el mercado de las palabras. Se dan a sí mismos una imagen, una marca, y así buscan reconocimiento, público, amores, y hasta algún cargo o subsidio. Ahora nos toca a nosotros, dicen. Es nuestro momento. Somos nosotros los que seguimos, los que debemos dar continuidad a esa generación. Entonces santifican a viejos escritores y, en ese mismo acto, se sienten bendecidos por los nuevos santos.

Lejos de habilitar una eficacia política o teórica, lejos de abrir un horizonte de teoría pensable, de experiencia posible, el concepto de “generación” pareciera vincularse con la búsqueda de un sello. Con la pretensión de enmarcar nuevos apellidos, nuevas caras en el mundo de la cultura. Todo, como siempre, bajo el flamear de las más incuestionables banderas: la crítica a la forma de vida neoliberal, el desnudamiento de los dispositivos de dominación, la búsqueda de nuevas formas de potencia colectiva, la necesidad de dar cauce a nuestro deseo emancipatorio. Una retórica cansadoramente

dramática que alimenta y justifica infinitos textos, asambleas, conferencias que se ahogan en la repetición de sus palabras.

Si logramos abstraernos del espíritu que lleva a estos jóvenes a inventarse como hijos de una tradición ya celebrada, podemos advertir un rasgo sintomático que sí nos interpela. Un vacío frente al que –jóvenes y no tan jóvenes– nos encontramos: la falta de coordenadas afectivas e intelectuales desde las que pensar, desde las que enfrentar ese abismo, ese ombligo lastimado. Porque pensar requiere coordenadas. No hay pensamiento sin historia. Siempre habrá aliados y enemigos, amores y odios, vacíos angustiantes, pasados encontrados, futuros fantaseados, tiempos perdidos.

Frente a la ausencia de coordenadas, la brújula pareciera señalar un solo norte: el maestro. Frente a la desorientación, frente a la larga indefensión que la soledad conlleva en esta selva, varones y mujeres buscan maestros que los cobijen, que les enseñen a pensar, a actuar y hasta a sentir. Entonces empieza el periplo de los cursos, los talleres y los grupos. ¿Dónde encontrar aquel ser ilustrado que encauce satisfactoriamente nuestro solapado talento? ¿Dónde estará aquella figura, aquella media naranja –que, sabemos, nos espera–, capaz de tranquilizarnos con un sello en la frente que diga “discípulo de...”? Pero el maestro, para quien sabe buscar, nunca aparece. *Están secas las pilas de todos los timbres que vos apretás.* Aparecen figuras, amores, admiraciones, ganas, imágenes. Pero ningún maestro. Entonces, frente a esta ausencia, uno se ubica ante una



disyuntiva: o repetir lo que otros dijeron o seguir lo que otros hicieron.

Pienso lo siguiente: si uno quiere dejar de reproducir, de imitar tonos, estilos, poses, fraseos, hay que olvidar toda la parafernalia generacional. Hay que olvidar la figura del maestro, incluso la del parricidio. No hay padres a quienes matar: uno está solo en su momento. Dejar de concebirse como generación implica asumir la falta (y las consecuentes ganas) de coordenadas afectivas e intelectuales desde las que pensar. Implica asumir la orfandad. Esto no implica una condena a la soledad, al ostracismo, a la vida supuestamente ermitaña de quien escribe y reflexiona. Todo lo contrario. Significa que para desarrollar encuentros reales, para establecer alianzas en el tiempo, hay que asumir la orfandad. Olvidar los supuestos padres, los posibles hijos. Esto será siempre un trabajo por tanteos, avanzando sin ver bien hacia adónde, sin saber del todo con quién.

No hay más maestros que los lejanos, se dice. Y pienso que esto es cierto. Solo contamos con aquellos que han desafiado su propia fecha de vencimiento, animándose incluso, como decía Sartre, a dejar testigos de su futura ausencia. Estos son los verdaderos maestros, aunque no podamos llamarlos de esa manera. Personas que se encuentran en tiempos lejanos y nos permiten entender, a la distancia, lo que nos falta en el presente. No son libros abiertos de los que extraer un aprendizaje o una receta. Los autores de los que hablo se parecen más a un extraño espejo en el que uno descubre, a través del cristal, aquello que le anda faltando. Aquello que

necesita. Y que aparece porque sí, como un relámpago o un sueño. Dice Levrero: *Es inútil buscarlo; cuanto más se lo busca/ más remoto parece, más se esconde.*

Esta falta no tiene una pretensión solemne, no es con mayúsculas ni cursivas. Es una falta concreta. Falta gente con quien conversar, con quien pensar. Gente con quien iniciar proyectos, encontrar ganas. Ese era, en el fondo, el dolor de la distancia. Porque los mundos del pseudo-ombigo devuelven una imagen que a nadie refleja. La negación o la falsificación del yo, la negación o la estetización del dolor. Esa ausencia íntima, ese agujero negro que se abría cada vez que me pensaba, fue lo que me llevó a leer y a escribir. Lo que desató una búsqueda: autores de esta tierra, vidas de esta nación, que me dieran una imagen. Que abrieran un mundo en el que volcar amores y odios, en el que desplegar alianzas y combates.

No quiero ser discípulo. Me avergonzaría llamarlos maestros. Porque al hacerlo negaría lo que de ellos puedo aprender. No hay exégesis en estas páginas. Tampoco razonamientos o silogismos. Los argumentos aburren, no convencen. Busco algo distinto: el mirar vivir de Barrett, el corazón de Mansilla, la música de Fogwill, la inmadurez de Gombrowicz, la operación Lamborghini, la insistencia de Carri, el materialismo de Asís, la venganza de Viñas, el combate de Rozitchner. Ellos pensaron contra una época y para un tiempo. Cada uno, a su manera, escribió desde un espíritu del que quisiera aprender. Y en ese aprendizaje desarmarlos, deshacerlos, confundirlos.





esta edición de *engendros*, de pedro yagüe, se terminó de imprimir en el mes de noviembre de 2018, en los talleres de gráfica laf s.r.l., ubicados en monteagudo 741, (1672) villa lynch, provincia de buenos aires, argentina.