

C I E N T O C I N C U E N T A M O N O S

Año Dos / Número Cuatro / Noviembre de Dos Mil Ocho

LITERATURA

Durand

Incardona

del Estal

Burzi

Ramos Revillas

Pasqualini

Kaufman

CRÍTICA

Glozman

Terranova

del Estal

Cano

Vieytes



CIENTO CINCUENTA MONOS

LA MONADA, CONSEJO EDITORIAL

Santiago Sánchez Santarelli

Fue (por orden de fracaso) cuentista, poeta, guitarrista clásico, novelista, dramaturgo, crítico literario, falso periodista, crítico teatral, librero, editor de revistas y ahora parece que es crítico cinematográfico. Le fue mal en todos, pero tiene más rubros que un maxikosco. Anda por la vida como Dios lo trajo al mundo: pelado, medio ciego y sin control de las extremidades (sobre todo de la cola prensil).

Juan Cruz De Sabato

Mantiene una estoica resistencia a redactar su biografía. Una especie de Pynchon del subdesarrollo. Por su silencio, se ha ganado una biografía que no dudaría en vender sus más oscuros secretos a Paparazzi.

Carolina Berduque

Está confirmado: tarda demasiado en hacer revistas.

Ilustraciones: Armando Andrés Rodríguez

Nació el 20 de enero de 1972. Soy ilustrador desde siempre y diseñador gráfico desde 1993. Hoy mi diversión es pintar y estudiar arte. Amo a mi familia, mis hijos Bruno Ignacio y María Victoria, y a mi amor, Cecilia.

Reflejar un momento, un instante, una primera impresión, lo que mis ojos capturan, la impronta textual de un sueño cuando me despierto y esos distintos reflejos que salen desde el alma, es uno de mis mayores anhelos y por lo que trabajo día a día.

Portafolios

Ilustración: http://www.flickr.com/photos/arghoost_toons/

Arte: <http://www.flickr.com/photos/arghoost>

<http://www.argoost.com.ar>

Contacto: e-mail: andres.rodriguez@arghoost.com.ar / Cel: 15 3573 1403

Publicación realizada en la República de Almagro (Buenos Aires, Argentina), por el Grupo Editorial Ciento Cincuenta Monos. Queda prohibida su reproducción sin citar las fuentes. El grupo no se responsabiliza por las opiniones vertidas por los correspondientes autores (y menos por los del mismo grupo).

Quejas, opiniones, contribuciones: 150monos@gmail.com

Visite a los monos en: www.150monos.blogspot.com

Año Dos / Número Cuatro / Noviembre de Dos Mil Ocho

ÍNDICE

Editorial	1
Kimono (Poesía)	
Selección, <i>Daniel Durand</i>	2
El ruido entre las flores, <i>Juan Diego Incardona</i>	4
Selección, <i>Eduardo del Estal</i>	6
Monoambiente (Relatos de una sola pieza)	
Como gotas de polen, <i>Juan José Burzi</i>	10
Barda alta, <i>Antonio Ramos Revillas</i>	14
El inicio del juego, <i>Camilo Pasqualini</i>	21
Mono con navaja (Disección crítica: Literatura)	
Ríos de olvido, <i>Martín Glazman</i>	25
Primer avance sobre pornografía y literatura, <i>Juan Terranova</i>	28
Mono con brocha gorda (Disección crítica: Pintura)	
La Pintura como acto de violencia, <i>Eduardo del Estal</i>	41
El monstruo autobiográfico	59
Poemínidos (Contribuciones fósiles...)	
Rafael Spregelburd, <i>Santiago Sánchez Santarelli</i>	61
Mono con navaja (Disección crítica: Teatro)	
Yo soy otro, <i>Luis Cano</i>	63
La banana mecánica (Crítica de cine)	
Las películas son una conspiración, <i>Marcos Vieytes</i>	66
La del mono (Columna chancha)	
Pornosonetos, <i>Luisa Kaufman</i>	71
Última página (Muchas monerías)	73

Perdón, perdón, perdón. Mil disculpas. Fue sin querer. En serio. Perdón. No va a volver a suceder. Se nos fue la mano. Nos fuimos al carajo. Un desastre. Una vergüenza absoluta lo nuestro. Pero insisto: no volverá a suceder.

Siete meses es demasiado. Y eso que saqué la cuenta rápido, que seguro que fueron más. Sí, definitivamente, se nos fue la mano. Pero entenderán que esto de hacer una revista porque sí, a fuerza de voluntad y tiempo libre, no es nada fácil. Esto no es soplar y hacer pdfs.

Por eso, mil disculpas a los lectores que nos preguntaron por la revista creyendo que maliciosamente los habíamos sacado de la lista de correos, a los escritores que participan en este número y que debieron pensar que les robamos los textos y los usamos para participar en cuanto concurso literario se cruzó por nuestro camino, y al ilustrador, quien colaboró tan amablemente con nosotros, a pesar de los apurones.

Y también gracias por preguntarnos, porque saber que los monos son leídos es el incentivo que necesitamos para seguir. Todos los que han generado proyectos culturales de este tipo saben de qué hablamos.

Pero bueno, basta de lloriqueos y a los bifes. Este número está buenísimo. Así, modestamente lo anuncio. No tenemos un invitado especial, tenemos muchos. Pero quisiera agradecer especialmente a Antonio Ramos Revillas, un escritor genial de México que, sin conocernos, colaboró amablemente con nosotros. Además, incluimos un cuento de Juan José Burzi, de la revista *Los asesinos tímidos* y un relato de un autor novel: Camilo Pasqualini. En poesía, esperamos que disfruten de una selección de poemas del mítico Daniel Durand, un poema bastante arltiano de Juan Diego Incardona, y una selección de poemas de un nuevo y peculiar colaborador permanente: Eduardo del Estal. Entre los monos con navaja, contamos con la respuesta de Martín Glozman que cierra (o no...) la discusión abierta por Ariane Díaz en el número anterior, un artículo sobre literatura y pornografía de Juan Terranova, un manifiesto del dramaturgo Luis Cano, un artículo sobre Cassavettes de nuestro mono cinéfilo Marcos Vieytes y, para dar inicio a la nueva sección sobre pintura, un extensísimo artículo de Eduardo del Estal. Los poemínidos, como siempre, están a cargo de Santiago y esta vez traen sorpresa. Y en los pornosonetos, tenemos como invitada a Luisa Kaufman, discípula de Ramón Paz, nuestro invitado anterior.

A esta altura, con un número tan succulento, calculo que ya nos perdonaron... ¿no?

Luz y oscuridad

Llego, entro, prendo la luz de la cocina
y sorprendo a las hormigas coloradas
puliendo los platos y cargando
todos los restos de comida.

No me molestan, pero mentalmente
las advierto sobre la superpoblación:
hasta ahora el ecosistema se mantiene.

Sin embargo, si consigo trabajo,
comeré más, vendrán amigos y mujeres,
habrá más restos, ustedes crecerán
y tendré que echar insecticida.

Sólo esta pobreza puede mantenernos
delicadamente unidos.

Malabarismo

Bajó el sol, salgo a la sombra del patio
para hacer malabares. Tiro
las bolas bien alto y
al levantar la vista veo
el cielo todavía soleado.

Dentro de unos días se morirá mi madre.

Unas cuantas golondrinas
vuelan a media altura
entre la casa y el cielo,
se pelean con chirridos,
y se alimentan de insectos invisibles.

2/2

Susy está de blanco, adentro
de este calor de febrero, fresca,
le da la teta a su hijo de 20 días
que nació el mismo día de mi cumpleaños.

Y qué significa?

Nada, eso, que las enormes cosas del pasado
se transforman y reducen y concentran
y brillan en el presente
como una pequeña coincidencia.

Por Billinghamurst

Atravieso Almagro en la noche clara,
desde Córdoba hacia Rivadavia,
en el apacible final de este invierno.

Es tarde. Sé que todavía sos hermosa
y que estarás despierta
adentro de alguno de estos edificios:

un remolino de fantasmas amarillos
se levanta del brillo del empedrado.

Pongo la vista en el final de la calle,
lejos, veo el resplandor de Rivadavia.

Por Daniel Durand

Laguna la carne

Una chica toma sol
a orillas de un mar muy frío.
Sueñan todos los que pasan
y la miran;
no con ella,
sueñan con latas de cerveza,
con árboles enormes
derribados por el viento.

El pedo de fuego

Tu Fu llegando borracho a su barco,
contemplando el camino destellante
que la luna deja en el agua.

Dante y Guido sentados en una roca
leyéndose poemas en el atardecer
que parece infinito.

Borges y Mastronardi caminando en la noche
hacia los suburbios,
Gelman buscando muertos en el Uruguay.

En la esquina los chicos toman cerveza
sin parar. Cuando todos están borrachos
Gloria pide un encendedor, se baja las calzas
negras elásticas y la bombacha todo junto,
acerca el encendedor al culo,
y lanza una bocanada de fuego azul y rojo.

Daniel Durand

Daniel Durand (Concordia, Argentina, 1964), es poeta y traductor. Integró la redacción de la revista *18 Whiskys*, donde apareció un fragmento de su poema Segovia. Dirigió, junto a José Villa y Mario Varela, la *Colección para Amigos-Antología general de la joven poesía argentina* de Ediciones del Diego. Publicó: "Segovia" (1993); *El terrible krech* (1998); *La maleza que le crece* (1999); *Vieja del agua* (2001), *El cielo de Boedo* (2005), *El Estado y él se amaron* (2006), y *Ruta de la inversión* (2007). Tradujo: *Las diversiones* de Parley, de Peter Acroyd; *El ego va siempre al volante*, de Delmore Schwartz; y *La Luna brilla fría sobre los huesos blancos*, de Tu Fu.

el ruido entre las flores

estos días la mente está seca como las plantas de mis canteros
agotada por un verano gigante deriva sus razones al centro del cuerpo
entre el pecho y el estómago saca conclusiones apresuradas

ayer a la noche me puse la mochila y salí a dar vueltas manzanas
las bolsas negras eran deshuesadas por distintas especies vivientes
la luna brillaba deforme en la zanja tornasolada por los restos

en la calle de los bananos la primavera tardía me picaba los ojos
el verde manchado parpadeaba en el negro un colorado crepuscular
penando de vos el órgano dale que te dale con la música pegadiza

esta mañana el sol me trajo rodeado de perros y buenos borrachos
en el alambrado norte de Flores desayunamos cualquier cosa
jugamos a las cartas y vimos correr a empleados y oficinistas

temprano pasaban los tetra entre las uñas crecidas de la reunión
las paralelas de las vías se tocaban en el infinito de la zona oeste
esta mañana el sol me trajo del fondo de una sonrisa desdentada

cuesta mantenerse a raya en el medio de este baile antisocial
te amé en plazas verdes en cines y shoppings de la buenaventura
ahora me acuerdo de vos entre pobres diablos callados por el ruido

Por Juan Diego Incardona

kimono /// cuatro

cuando vino el quinto tren me colé saltando la pared de Fray Cayetano
los rulemanes de abajo repetían tu nombre en cada durmiente
colgado de la puerta miraba cómo cambiaba el color de las cosas

unos pibes aspiraban pegamento en un baldío saliendo de Flores
el más chico supo que lo miraba y se le ocurrió saludarme
quise responder pero las manos me sostenían del vacío

esta mañana el sol me trajo de una década paralela
ahora estoy viajando y mi cara es plastilina de la velocidad
las casas y los árboles se borran por el vértigo

voy a meterme voy a salir voy a gran velocidad
hoja luz ojo de las Flores
ruido negro zanja rojo del tren uñas del fondo del sol

Juan Diego Incardona

Nació el 27 de julio de 1971. Hijo de un tornero italiano y una maestra argentina, estudió en un Colegio Industrial, donde se recibió de Técnico Mecánico, y cursó Letras en la UBA. Desde hace más de diez años fabrica objetos de plata, alpaca y bronce, que luego ofrece como vendedor ambulante, en plazas y bares porteños. Publicó: *El ataque* (Eloísa Cartonera, 2007), *Objetos maravillosos* (Editorial Tamarisco, 2007) y relatos en las antologías *No hay cuchillo sin rosas* (Eloísa Cartonera, 2007), *Buenos Aires Escala 1:1* (Entropía 2007), *In Fraganti* (Sudamericana, 2007) y *Villa Celina* (Norma, 2007). Actualmente, dirige la revista *el interpretador* y administra el blog *días que se empujan en desorden*.

la prueba ontológica

No hay fin del reposo ni comienzo del movimiento.

Es igual a preguntarse

¿De dónde vienen las hormigas?

Las hormigas vienen de la pregunta

de dónde vienen las hormigas.

No se puede pensar el origen sin producirlo.

La memoria precede a las cosas.

La razón es lo que roe los cuerpos

para ver por el agujero

que en su mirada

es tres

la suma de sus ojos,

porque Dios existe pero adentro del lenguaje.

No hay punto de sutura entre las partes y el todo

no hay lugar

donde el mundo este entero.

Se piensa y espantosamente siempre hay pensamiento.

Se piensa y lo que se piensa

sucede

pero antes.

La palabra Dios dentro del lenguaje es un arma de fuego

que dispara,

que hiere

sin orificio de salida,

la Prueba Ontológica el nombre de Dios

en el lenguaje

Por Eduardo del Estal

sin entradas sensoriales ni respuestas motrices
es una boca de negarlo todo.

No hay lógica sin azar,
la sombra de una cruz es un triángulo.

La razón habita
en un plano inclinado
y pensar es siempre memoria de otra cosa.

Entre las premisas y la conclusión
algo se evapora

y en forma de calor vuelve a su nube,
todo se infiere

de los elementos de la figura inicial
que no tienen imagen en la figura final.

El pensamiento es el eje de transmisión
que convierte un movimiento circular
en rectilíneo,

el nombre de Dios adentro del lenguaje,
la Prueba Ontológica,
sin orificio de salida,

demuestra por la indiferencia
que no hay nadie en ese rostro,

que no dice nada el nombre de todo
atraído por su punto de fuga
entra al silencio de su boca
que coincide con su agujero.

organum X

Se reconoce	<i>lo mismo</i>	escrito	<i>el golpe</i>	aquello
enrollado	hacia atrás	al margen	<i>del martillo</i>	que
cayendo				
como	<i>ir excavando</i>	escrito	<i>en otro martillo</i>	nace
un caracol	<i>una escalera</i>	afuera	metido en su cueva	boca abajo
alrededor	volviendo	de lo escrito	<i>martillado</i>	más pesado
de nada	al revés	no dice	lo entero	para la mano
sin dejar	<i>lo derecho</i>	nada	que hablar	en peligro
de oírse	<i>y no está ahí</i>	debajo	dispersa	la unidad de medida
de escuchar	<i>visible</i>	lo tachado	en esa voz	cerrada
nada	<i>lo que no existe</i>	la altura	<i>que habla</i>	como si
		guardara		
por ese tubo	<i>al derecho</i>	es un abismo	a falta de otro	una semilla
adentro	<i>ni al revés</i>	al que se sube	<i>un tímpano</i>	irrepetible
se va	entre dos	de cero a uno	<i>oye</i>	en esa puerta
el aire	<i>hila</i>	anuda	<i>esa cruz</i>	abierta
que no retiene	<i>la cifra</i>	el tiempo	que no puede decir	en sí
ningún	<i>tiempo</i>	como lugar	<i>horizontal</i>	a cuatro lados
nadie				
que allí				
habita	la mirada	una hélice		
		que al girar		
		dibuja un cero		

Puesta boca abajo	<i>en el lugar del corazón</i>	escucha
presta atención	oye los pasos	la oreja
al fondo	<i>que son otros</i>	en el fondo
donde	<i>los que pasan muriendo</i>	hacia donde voy
	vienen	
sin párpado		sin hueso
	no puede cerrarse el oído	
en el mundo	<i>siempre</i>	hay voces
	<i>en otro idioma</i>	
los sonidos	<i>dicen otra cosa</i>	no se callan
esto que existe	<i>guarda silencio</i>	y se desmiente
la luz	<i>no quiere decir la luz</i>	cuando dice la luz
	la boca	dice la transparencia
sobre este día	ha caminado	sin dejar huella
guarda silencio	la muerte	la probabilidad
	nula pero cierta	
	de que caiga de canto la moneda	
la tensión de membrana		de un líquido ideal
	sobre la que puede caminar	
	lo que no pesa.	

Eduardo Del Estal

Para encontrar la información biográfica de Eduardo del Estal, por favor, remitirse a la página cincuenta y nueve.

Virginia se para frente al espejo. Lo que el espejo le devuelve es la geografía de su cuerpo, un cuerpo reducido al límite de lo esencial. Algo dice Virginia. La voz es áspera y reseca, son las primeras palabras que pronuncia en días. Lo que dice, que es muy breve, está dirigido a su imagen. Lo que dice se pierde en la habitación, el sonido bailotea en el espejo como si fueran ondas, y resbala hacia el suelo y el techo. Mirando las líneas de las piernas que parecen clavarse en la amplia pollera, Virginia piensa en que debería achicar toda su ropa. Es algo que sabe antes de mirarse en el espejo. Siente como la tela estorba en su cuerpo. Por eso se la saca. Una vez despojada de ropa, busca con los ojos la armonía perdida. Y la encuentra en la forma pura de la tibia, rectilínea, vacía de grasa. En la piel que se

aplasta contra las costillas y en los espacios que hay entre ellas.

Virginia se marea. Retrocede dos pasos y se sienta a los pies de la cama. Piensa en la hora y se imagina que no falta mucho para la comida de la noche. Algo en el estómago se revela.

Con los mareos llegaron los desvanecimientos.

Despertar en un lugar de la casa al que no recordaba haber ido, descubrir moretones sin ninguna procedencia justificable; cosas que fueron convirtiéndose en la rutina de la abstinencia.

Virginia se oponía a nutrir un cuerpo destinado a la corrupción. Sus días se habían ido orientando hacia un lento peregrinaje a lo etéreo. Sus formas se extendían más allá de lo que ella resistía, sentía sus brazos obesos y su rostro hin-

chado. El lugar que había estado ocupando le parecía innecesario y obsceno. El deseo de desaparecer, ese impulso casi instintivo que la llevó a abandonar lo que antes consideraba alimento, le fue descubriendo lo sublime que hay oculto en las formas humanas. Un descubrimiento revelador.

Sopa al mediodía, té a la noche. A eso había reducido lo que ingresaba a su cuerpo. No aceptaba más materia ajena a ella dentro suyo. Buscaba existir por y desde ella misma, depurarse de todo organismo foráneo, muerto o vivo. No había más lugar para otros elementos. Esa era una causa más de la fascinación que le provocaba contemplarse. La Pureza casi perfecta. Y a la vez podía apreciar como la nada que la rodeaba y la definía iba cercenando los contornos cada vez más exigüos de su cuerpo.

La memoria también retrocedía como lo hacía su carne. Para los pedidos de sopa y té al supermercado, a veces debía mirar el número de teléfono en la agenda. Meses atrás lo marcaba de memoria. Esos pedidos telefónicos eran una ayuda para apartarse del mundo, para no tener que salir a la calle y cruzarse con otros individuos. Le disgustaba ser tomada por una enferma, como si fuera una adolescente que necesita ayuda. Sabía con precisión lo que buscaba. La gordura, o ser aceptada dentro del cannon estético de los demás, eran cosas que no le preocupaban. Quienes la encasillaban como enferma lo hacían en un intento de comprenderla. Además, tampoco salía a la calle porque solamente soportaba la visión de cierto tipo físico de persona, como las que había visto en ese libro sobre la Segunda Guerra. Hombres

y mujeres en sus formas más puras. Tenía muy presente la silueta de una pareja y sus dos niños, acostados en el suelo, con apenas un poco de tela cubriéndolos. Era una foto sacada por un soldado aliado, al final de la guerra. Virginia no entendía la indignación que causaban a los demás. El estado en el que se encontraban era una especie de *súmmum* de belleza. Eran como gotas de polen que aromatizan un frasco de perfume, en donde los demás componentes sólo apaciguan el aroma y, en definitiva, lo banalizan. Virginia recordaba, y eso era de lo poco que aún permanecía nítido y firme en su memoria, que esa misma noche, luego de apagar el televisor, se había encontrado con esas personas en un sueño. Los veía desde la cama. Era la misma pareja con los dos chicos. Estaban parados en el marco de la puerta, con sus ropas

raídas y el pelo cortado al ras de sus cráneos. Simplemente la miraban, un poco encorvados, doblegados tal vez por el precio que exigía esa belleza tan particular. Porque si Virginia de algo estaba segura, era de que todo tenía un precio. Y la aniquilación era el costo de alcanzar y mantener esas formas.

Entendía, también, lo ilógico que hubiera sido buscar que lo sublime perdure. Una vez que se alcanza cierto punto, sólo resta replegarse o dejar de ser. Ese hecho no la atormentaba, Virginia ya tenía una decisión tomada.

Las líneas de su cara estaban desprovistas de redondeces. Los pómulos sobresalían con una violencia afilada. Las órbitas de sus ojos parecían haberse agrandado, sus dientes jamás habían lucido tan nobles.

Virginia miraba en el espejo su eco desnudo. Los

pechos romos y sólo reconocibles por los pezones. La forma ósea de la pelvis se imponía en el sector medio del cuerpo. Todo lo que veía la deleitaba. Hacía meses que no menstruaba, y la ausencia de esa sangre espesa y pegajosa le producía alivio. Tal vez porque relacionaba cada período con la posibilidad de ser madre. Nada la hubiera trastornado más que estar embarazada, imaginarse con el vientre hinchado a reventar era una especie de pesadilla que la perturbaba. Virginia vuelve a mirarse, es lo único que se permite mirar en todo el día. El resto de las cosas eran vistas, pero no miradas. No puede precisar en qué momento resolvió estar siempre desnuda. Tal vez fuera por la simple razón de que no tenía en mente volver a salir a la calle. Para qué ocultar el cuerpo, mucho menos ahora que había logrado esa pureza tan buscada.



Ilustración: Andrés Rodríguez

Su cuerpo sobre el espejo se vuelve difuso, se le nubla el mundo repentinamente, ya conoce los síntomas, estira los brazos hacia atrás y se deja caer sobre la cama. Arrastrándose boca arriba, se acomoda mejor hasta poder apoyar la cabeza en la almohada. Los mareos se estaban volviendo más frecuentes. Moverse cerraba un esfuerzo desmedido para su condición. Virginia calculaba y dosificaba al mínimo cada desplazamiento por la casa.

Pasados varios minutos, la sed la incita a levantarse. El agua era la única ingestión de la que no había prescindido. La sed la hizo pensar en el té y en la sopa. Hacía días que había dejado de consumirlos. La última vez que intentó tomar sopa, su estómago la rechazó. Las arcadas

habían terminado de decidirla: No podía tomarla si no tenía deseo de hacerlo. Virginia estira el brazo derecho con la intención de agarrar el borde de la cama y darse envión para poder levantarse. Pero el brazo le pesa, siente cómo le tiembla por el esfuerzo que está haciendo. Deja el brazo flojo, apenas corrido del lugar que antes estaba ocupando. Cierra los ojos y se abandona al paso de los minutos lentos y coagulados, que la acarician como si fueran hilos de mar. Cuando vuelve a abrirlos, posa la vista en el techo, en donde, por primera vez en años, descubre unos arabescos indefinibles, casi como ella misma. Los recorre poco a poco, le gustaría llegar hasta el techo y tocarlos... pero sus fantasías se interrumpen porque se

sabe observada. No necesita bajar la vista para saber de quiénes se trata. Ahí están, parados en el umbral de la puerta, observándola en silencio, con los hombros caídos hacia delante. Es como en aquel sueño, pero esta vez los dos niños se separan de sus padres y se acercan a ella, no sonríen pero son dueños de una seriedad alegre. Ella desea ser tocada por ellos. El hombre y la mujer si-guen en su lugar, sus contornos son difusos, los ojos del hombre la comprenden. Y los niños la tocan, Virginia se maravilla de esos dedos pequeños y precisos como serpientes, dedos que recrean las formas del techo sobre su piel.

Abandonando la cama sin ningún impedimento, Virginia se deja guiar por los paisajes del sueño,

hacia ellos y sus voces que no entiende, pero que le prometen, sin embargo, una inmensa felicidad.

Juan José Burzi

Nació en 1976 en Lanús, provincia de Buenos Aires. Es profesor de inglés. Publicó varios cuentos en diferentes revistas y también en antologías. Publicó el libro de cuentos infantiles *Miedo a la oscuridad* (Editorial Estrada, 2005) y *El trabajo del fuego* (Editorial de la Universidad de La Plata, 2007). Es miembro fundador del Grupo Alejandría, agrupación que organiza encuentros de lectura de cuentos por sus propios autores. Dirige la revista de crítica y opinión literaria *Los asesinos tímidos*.

Estamos afuera del depósito del Julio esperando al Cabe. Estamos Papo, Lenon, el Pemes y yo esperando que salga Cabe de bombarse a Marina, la ruca del Julio. Los cigarros pasan de mano en mano; la caguama está fresca aunque allá afuera el sol caiga de a madres; atosigándote acá, en el cuello, en los hombros. Es una moledera andar bajo ese sol que no soportan ni los perros. Cuando el día está como hoy nos vamos con doña Yuya a jugar en las maquinitas o nos venimos aquí al depósito a chupar. Antes íbamos al cantón pero la jefa siempre nos decía que hiciéramos algo de prove-

cho y dejáramos de escuchar esas rebajadas. Usté tranquila, jefa, si tiempo hay mucho, un chingo, para qué andar con el apuro.

Papo me pide un cigarro. Se lo doy. A lo lejos se escucha el tren cuando entra a Aceros Planos. Por un ratito lo escucho. El ruido se alarga como si lo extendieran muy despacio y mejor quisiera oír los gemidos de la vieja del Julio, pero en lugar de eso el Lenon dice: Eh, huey, el Cabe ya se tardó, y me pasa la caguama. Le doy un trago. Ei, ya tiene un rato con la ruca. ¿Y si Julio los pepeña?, pregunta el Pemes con cierta ansiedad. Oh... sostiéguese, los calla el

Papo. Miren hueyes, la cosa está así... y para distraernos cuenta de la vez que dejó parada la línea en Axa Yazaki para ir a tirar una meadita.

Ese Papo desde chiquillo fue bien verga. Cuando íbamos con doña Yuya, el Papo fue el primero en sacar las tranzas de los juegos y hacer vidas. Eh, doña Yuya, Papo está haciendo trampa, le decían a la ruca. El Papo seguía matando los submarinos y tragándose los buzos. Eh, doña Yuya, el Papo está haciendo vidas, le decían y el Papo seguía haciendo vidas en el policías y ladrones. Bien loco el Papo. Todavía me acuerdo cuando llegó fumando a la

esquina, muy acá, muy señorsote el morro. Vén-gase cayendo, le dijo el Pemes. Luego le entró y al rato estábamos los cuatro fumándonos ese cigarro, orasíorano, hasta darle el golpe.

¿Ahí sigue el cumpa?, pregunta Lenon con el cigarro en la boca. Me levanto. La tienda huele a humedad. Julio lee el periódico. En la pared, encima de la puerta con cortinas, están dos playe-ras de los Sultanés, el bate con la firma de Héctor Espino y dos pelotas de beis. No se ha dado color, le digo al Lenon que ahora pистea. Ya la traigo, brama el Pemes, ¿qué va a hacer tu jefa de cenar? Quién sabe. Ahorita nos vamos al cantón.

Andábamos cansados por-que anoche le seguimos duro. Pisteamos macizo, caguama tras caguama,

cajetillas, roca, de todo. Pinche vida cuando te despiertas al jale. Lenon pasó por mí, jalamos un ratillo, nos encontramos a los otros y nos fuimos con doña Julia. Cabe nos alcanzó ahí. Se quiere pe-rrear con la banda desde un buen. Andaba con su hocico de rata. Se nos acercó a gorrear con lo mismo. No sean cabro-nes, déjenme entrar, nos dijo. Eres puto, se burló Papo. ¿A poco los tienes grandes pa entrarle? Me dio risa la cara del Cabe: A huevo, los tengo de este tamaño. Me recordó de cuando yo andaba igual, viendo a quién me le pegaba. Chingao con-tigo, le soltó el Papo; venga, siéntese. Se arre-juntó en medio de los cuatro bien feliz. ¿Y cómo ves la Marina? Le preguntó Papo a Cabe, la ruca anda diciendo que

cuándo se le hace usted; si saliste culiador, ¿quién lo iba a decir? ¿Y cuando dijo eso?, indagó Cabe. Papo se cruzó de brazos: hace bien poquito.

Cómo pasar por alto a la esposa de Julio: sus cade-ras de apachurre, sus me-lones sabrosos, su pelo chino, güero, con sus raí-ces negras. ¿Eso dijo Marina? A huevo. Le traigo ganas a ese mucha-chito, al Cabe. Dile que un día de éstos se salte la barda.

Me reí. Nada más por joder dije: tú has destar quintadito. No estoy, se defendió Cabe. Eres pu-to, arremetió Papo. Se metió la mano al pantalón y comenzó a sobarse la verga. A poco acá, se te para al pedo. Mira huey, nada más porque nos caes bien: si vas con Marina damas gratis pa todos y entras con los Redos.

Dejamos de sonreír. No me pareció buena idea. Vamos ahorita con Mari-na para que pruebes el paquete estrene.

Bajamos por la calle: Papo al frente, Lenon después, le seguíamos el Pemes y yo seguidos por Cabe. El Pemes me dijo: No mames, para qué quiere llevárselo con la ruca. Está reloca y si Julio lo cacha se nos arma. Ya ves, el huey está peor que la ruca. Pasamos por la ruta de camiones. Alinea-dos, blancos bajo el sol, con una franja amarilla en la parte baja parecían botes de leche. Bajamos por Libertad hasta la escuela. En algunas pare-des decían: VOTA PRI VOTA OSKING, Súper Abarrotés Garza, Endere-zado y Pintura Sánchez: puras pendejadas. No había nadie con doña Yuya; de las máquinas sa-

lía la musiquilla de star fox. Se me antojaron unos duritos con salsa pero seguimos hasta el depósito. Saludamos al Julio. ¿Cuándo se hace otro partidito? le preguntó Lenon y el ruco ni pío dijo.

Antes, de niños, salíamos a jugar béisbol. Las calles en las orillas de la colonia eran de tierra, había muchas vecindades donde nos escondíamos y llanos pelones donde a veces tiraban basura y barro-clocks fallados. Ahí jugábamos. Cuando te barriás para llegar a segunda te levantabas todo raspado. Jugábamos con madre. Julio siempre era capitán de un equipo, Nati de otro. Le dábamos con todo. Puro batazo limpio. Lenon pitcheaba bien hasta aquella putiza donde le rompieron un codo. Al terminar el partido com-

prábamos bollos y tostadas con Crispín. A veces salía Marina a ver el juego, siempre fue chula. Yo era pésimo jugador. Nadie me escogía. Una vez perdimos por mucho y me echaron la culpa. Lo que pasa es que aún no entendemos tu sistema de juego, me dijo el Nati y todos se rieron. Ya más grande le di una putiza por hablador. Julio nos platicaba los juegos de los Sultanes. Una tarde llegó con el bate firmado por Héctor Espino. Después se hizo de las playeras del mismo Espino y Elpidio Osuna. Puso todo en la tienda. Al principio las playeras eran lo mejor de su changarro. Tenerlas cerca nos hacía sentir parte de una historia padre, con héroes y sueños. Después crecimos, dejamos el béisbol. Crecimos y Marina nos vio distinto.

Cabe estaba nervioso cuando salimos con las primeras caguamas. No hay pedo, le dijo Papo a Cabe, nada más saltate la barda. Está alta pero te ayudas con el árbol, del otro lado hay unas banquetas. ¿No has entrado al patio de Julio? No hay pierde. Está grande. Tiene al fondo un almacén y unos baños. Nada más fíjate que no ande por ahí. A veces Julio sale a acomodar los cartones pero casi siempre Marina está sola. Si no la ves, le tocas tantito a la puerta. Ella ya sabe. El Julio es camarada, dijo Cabe. No sea puto, le respondí. Cabe sigue con Marina y nosotros afuera. Papo eructa y los demás lo seguimos. Antes jugábamos a ver quién repetía más fuerte. Bien morros. Salíamos de la escuela directo a las

maquinitas. Mientras es-perábamos turno tragabamos duritos y bollos o nos íbamos con don Crispín a comer tostadas. Cuando tuvimos rilas salimos aún más lejos. Nos íbamos hasta Antonio Villarreal, toda pedregosa. Por un agujero nos metíamos en Aceros Planos a jugar entre las planchas de acero. Otras veces nos íbamos hasta la vía a Tampico. Los carretoneros tenían sus caballos, nos divertíamos un rato tirándoles piedras y corriendo. Los caballos daban unos relinchos ca-brones; una vez uno se soltó y pedaleamos lo más recio que pudimos para huir.

Poco a poco nos empezamos a rolar con la demás banda; con los Piratas, con los del Vale y los Credence. Como éramos bien chavos no tenía-

mos que andar buscando jale, ni andar haciendo nada. Cuando llegamos a los trece Julio nos pagaba las cheves para que siguiéramos platicando con él de béisbol y de los equipos gringos o mexicanos. Los Mets, los Filis y los Industriales eran sus equipos favoritos. Me acuerdo mucho de un jugador que según Julio era bien chingón: Wade Boggs. Lo apodaban «el come-pollos».

A mí me seguía el gusto por jugar béisbol. A veces Julio nos explicaba cómo hacer las señales al pitcher y era bien cura porque las hacía. No pendejos, así no es. El Papo o el Pemes se reían porque no hacían bien las señales. Miren pendejos, es así, decía Julio y pues con madre; y mientras nos enseñaba le bajábamos tostileo o rielitos. A veces íbamos a



verlo jugar a los campos del río Santa Catarina o los del rastro. Era jardinero central. Tiraba buenos toletazos. Ya estaba grande, tendría unos treinta y dos.

Ándele muchachos, tómense otra. Pues le dábamos a otra mientras Julio seguía cuente y cuente. Después dejamos de ir, crecimos, nos rolamos machín con las otras bandas. Granado y Gardenia era nuestra esquina. Los Redos: puro bato forever: puro morro felón: puro gandalla de los de acá, machines. Cuando el Papo se metió con Marina, Lenon le dijo: No vales madre, Julio es nuestro compa. ¿Cómo te puedes pisar a su vieja? Julio hasta cheves nos da. El Papo nada más dijo: su vieja me da algo mejor. Marina era querendona. Lo recuerdo mientras le

doy otro trago a la caguama y el Papo mira su reloj, como midiendo a qué horas nos vamos a ir: bien querendona.

Cuando me la cogí traía un chingo de miedo pero Papo y Lenon me hicieron el paro platicando con Julio. Me brinqué la barda. Ya estaba hablado desde antes. Me había encontrado a Marina en la calle. Nada más le dije: su barda no es alta y ella respondió: cualquiera se la puede brincar.

Para nadie era un misterio que Julio y ella estaban peleados a muerte. Una vez hasta llegó una patrulla por él y lo metieron cinco días. Regresó nada más para puteársela y volver quince días más al tambo. Nada más te brincabas la barda y listo. La vida tenía mucho sabor detrás de esa pared. Sin darnos cuenta nos fuimos

yendo con los años. Un día Julio ya no era ese Julio, sino un ruco amargado que golpeaba a su ñora. Como tantos otros. Como mi jefe, es más.

Yo no había estado con ninguna vieja hasta que me brinqué la barda. Marina me esperaba en el patio. Me vio e hizo una seña para que no hiciera ruido. Nos metimos al baño. Encima de la taza, con el agua azul por el limpiador, Marina me sentó y se subió la falda mientras me pegaba sus pechos olorosos a sudor en la nariz. A las prisas me bajó el pantalón. Nada más sentí como un nudo en la verga a punto de explotar y un olor a cloro me llegó hasta los pulmones. Su primer beso me supo caliente. Sentí cómo bajaba hasta mi estómago calentándome las tripas. Luego fue

como si me estiraran los nervios y los sacaran por la verga. Ese aroma a cloro se hizo más fuerte hasta que me ardieron los ojos. Al salir pasé frente al depósito y al rato me alcanzaron los demás. Esa noche nos peleamos con los Piratas y recuerdo que me sentía bien fuerte, capaz de recibir cualquier madrazo. Andaba con un bate. Le di a varios unos descontones. Me sentía bien chingón.

Volví dos veces con Marina, luego la olvidé porque salí con otras morras de mi edad. Marina nos mandaba recados pero nunca regresamos, sólo el Papo. El depósito de Julio nunca creció. Siempre que pasábamos se le veía aburrido. Ese cumpa, le decía el Papo a Julio pero él ni en cuenta.

Por ese tiempo empezó a broncearse con Marina.

Un día de éstos la va a matar, dijo Lenon pero nadie le creyó. Estaba bien que se la madreara por puta y no pasaba de estar en el tambo unos días. Total, después Marina se cogía a un bato y se ponían a mano. También olvidamos a doña Yuya y sus duritos con frijoles. Ni Pemes ni Papo entraron a la prepa. Nada más el Lenon entró a la quince y ya no se cotorreó tanto con nosotros aunque de cuando en cuando le caía. Fue Pemes el primero que entró a jalar y Papo le siguió. Nunca supe por qué le decían Papo si se llamaba Salvador.

Yo me metí a Crisa. Estuve un año en los hornos viendo el vidrio que pasaba por los canales rumbo a las hormas. Me aburrí y me cambié a Kemet donde montaban paneles de coches y ter-

miné en Tubacero. La cerraron. Busqué chamba en Aceros Planos pero eran unas jodas. Ahora estoy en Axa Yazaki: turno de seis a tres de la tarde; ocho horas de pie, uniforme azul, tacos de frijoles con huevo y salsa todos los días, dinero para comprar casetes de Bronco de a cinco varos en el mercado. No está mal, nada mal.

La vida siempre te marca o te deja marcado, dijo una vez el Lenon. Lo había oído en una rola. Nos la cantó en inglés y no le entendimos nada. Ojalá un día alguien escriba una rola sobre nosotros, los Redos, de la primera vez que me metí con Marina, de nuestros agarrones con las otras pandillas, pero no creo que alguien lo haga.

Un carro se detiene frente al depósito y bajan

los PVL. ¿Ahora por qué tan juntitos los Redos?, nos preguntan. Aquí, pisteano, dice el Papo. ¿Yastán grandes para andar de huevotas, no? Papo se toca la verga y muestra una navaja. Ya ves huey... aquí nada más. Miro a uno y le sonrío con burla. Ya deben de conocernos. Con los Redos no se metan. Está bueno, ahí nos vemos, dice el otro sin dejar de ver el filo del arma.

Tengo hambre. Ya le voy a decir a cumpa, digo en voz alta. Papo mira su reloj. Julio sale con el periódico en la mano y nos dice: les encargo las cheves, voy a tirar una meada. Miro al Papo quien sonrío. ¿Qué hubo Julio? ¿Cómo le van a los Sultanes? Julio chasquea. Ese Ever Magallanes es un pendejo. Así le va a los

Sultanes. El único que la arma es Tolentino.

Lentamente me dan unas ganas de escuchar la tonadita de alguna rola pero sólo escucho el maullido de un gato. ¿Tons qué, me cuidan el changarro o no? Cabe ya se tardó. Pobre pendejo, pero quería unirse a los Redos ahí se lo haiga. Julio se los va a encontrar en lo mejor y ahora sí qué putiza les va a dar a los dos. Igual ahora sí la mata. La otra vez le faltó poquito. Oiga Julio ¿cómo son las señales del cacher?, le digo ya de pie, dándole algo más de tiempo al Cabe. ¿Ya estás muy chiludo para andar con esas pendejadas, no? ¿Me van a cuidar el changarro, sí o no? Papo se nos queda viendo y se ríe. Se apersona acá, muy machote y le dice a Julio, casi aguantándose la risa. Yo mejor

no iba Julio. ¿Y porqué no voy a ir? Después de unos segundos tensos, Papo desenvaina: Hace rato vimos al Cabe cuando se estaba saltando la barda y pues no es onda cumpa, usted es camarada y el Cabe le está dando verga a su esposa.

Vemos el coraje en la cara del ruco. Es coraje indiferente, vacío que poco a poco se llena con la fuerza de un batazo, un home run. Gracias Papo, usted

des sí son amigos. Entra al depósito como si fuera un beisbolista camino a la caja de bateo. Saca el bate con las firmas de Espino y se mete a la casa despacio, avanzando con pesadez para sorprender a Marina.

Apenas los perdemos tras las cortinas damos la vuelta y nos vamos. Qué putiza les van a acomodar. Nos reímos a gusto mientras salimos al sol y en la banqueta creo

escuchar un grito o varios. Al menos nos quitamos un rato el aburrimiento. ¿Qué hará tu jefa de cenar?, me pregunta Lenon. Traemos un chingo de hambre, se queja el Pemes. Digo: No sé, huevos con chorizo, vamos a ver. Atrás queda el depósito con su fresco. En la calle somos sólo cuatro bajo el sol y seguimos hasta la esquina.

Antonio Ramos Revillas

Nació en Monterrey, México, en 1977. Es egresado de la carrera de Letras Españolas de la UANL. Ha obtenido diversos premios literarios y estímulos de creación artística. Su último libro *Los cazadores de pájaros*, fue publicado por la editorial Progreso.

el inicio del juego

Ese verano habíamos ido otra vez a Mar del Plata. Yo tenía trece años y empezaba a enojarme con mi papá. El tema es que no me enojaba sólo porque era su hijo, sino también porque nuestra relación era un desastre y nadie hacía algo para que mejorara.

Eran las seis de la tarde y estábamos en el auto, volviendo de la playa. El tráfico, inamovible. Papá fumaba en silencio. Mamá tarareaba una canción. Yo estaba atrás, contra la ventanilla izquierda, intentando leer el diario, aguantando la pelea de mis dos hermanas menores y conteniendo la misma puteada que hacía unos días, por la misma situación, me había metido en problemas. “Pendejas de mierda” había dicho esa vez, y mamá

había gritado “eeeeppaaa”, y papá había clavado los frenos, me había mirado por el retrovisor, me había preguntado si me quería bajar, si sabía cómo volverme solito, si me la aguantaba y un par de cosas más a las que yo por dentro contestaba a todas que sí. Pero no, esta vez no iba a decir nada, porque esa noche jugaban Boca-River y quería preguntarle a papá si podíamos ir a ver el partido a un bar. Suponía qué podía decirme, pero en una de esas me equivocaba. Entonces dejé el diario, empecé a sacarle charla, y al final, como pude, respiré hondo y le pregunté. “No, estoy cansado”, me contestó.

Apenas llegamos a la casa me fui a bañar. No me importó que no fuera mi turno, no me importó que

se quejaran y no me importó que el calefón estuviera apagado. Quizás fue eso lo que me calmó y me hizo pensar en que, antes de irme dando un portazo, tenía que hacer un último intento.

Me quedé esperando y esperando y justo cuando estaba por desistir, todo se dio: mis hermanas se fueron a bañar, mamá se fue a comprar y papá prendió la radio y se sentó a mirar la grilla de las mareas. Era el momento. Entonces me acerqué, y otra vez le saqué charla, y otra vez respiré hondo, y otra vez, como pude, le pregunté. “Ya te dije, estoy cansado; además, el que quiere ir son vos”. Un genio mi papá.

Entonces sí, delante de él, pegué el portazo y sin saber

a dónde, me fui. Cuando pase por un kios-co me compré mi primer atado de cigarrillos, un Derby suaves de diez. Después, mientras caminaba y me fumaba uno atrás de otro, me puse a pensar en Mar del Plata. Lo que más me gustaba, sin dudas, era el fútbol en la playa. Y las chicas en la playa también. Pero eso no contaba. Lo compraba cada día. Chicas y chicas iban y venían, de a dos, de a tres, en grupo, con licuados, con waffles, secas, con un bronceado parejo, con pañuelos, con tobilleras, con pelitos rubios en los brazos, y yo las veía pasar, sentado en la arena, hecho milanese, mientras esperaba algún nuevo partidito.

Fuera de eso, no entendía a Mar del Plata. Ni siquiera sus calles. Esa noche

había salido para el lado contrario al mar, pero unas cuadras después lo tuve adelante, al final de una rambla llena de gente que se reía, se sacaba fotos, comía pochoclos o hacía cualquier otra cosa con una paz y un conocimiento que me parecían imposibles.

Seguí caminando y entré a un bar con televisión para ver el partido. Me senté y pedí una gaseosa. Estuve ahí un rato, hasta que, como no había visto señales de fútbol, le pregunté al mozo si sabía algo. Entonces me enteré que el partido recién podía verse en Miramar.

Me fui a la terminal y saqué pasaje, mi primer pasaje. Fecha: 22/1/96. Origen: Mar del Plata. Destino: Miramar. Hora de salida: 21. Asiento:

24. Subí al micro, busqué mi lugar y me senté. Recién ahí me di cuenta de que era el único pasajero. El micro arrancó y yo empecé a pensar. Era la primera vez que viajaba solo. Me estaba yendo a otro lugar. A nadie le importaba dónde estaba ni qué me pasaba. Me puse a llorar. Pensé en bajarme y volver a casa, pero algo me hacía creer que las cosas tenían que ser así y que si me pasaba algo, iba a ser mejor para todos, porque a partir de ahí, algo iba a tener que cambiar.

Cuando puse un pie en suelo miramarense, sentí como si el cuerpo se me desinflara. Entonces imaginé que me armaba una vida ahí. Imaginé que un director técnico con sólo verme caminar me iba a ofrecer jugar en el club

de la ciudad. Imaginé que una mujer reconocía en mí un don para el sexo y me llevaba a vivir a su casa. Imaginé que conseguía trabajo en un barco y me iba a recorrer el Atlántico. En eso estaba cuando alguien me chistó. Era el chofer del micro. Me preguntó si quería ver el partido en el bar.

Así que ahí estaba, en una mesa grande llena de chóferes que hablaban, reían y tomaban, cómplices, entre ellos, con los mozos, con el mundo. Yo era de Boca pero rogaba que River hiciera un gol, que empatara, que hubiese un alargue, dos alargues, mil penales, disturbios y que el partido se suspendiera indefinidamente. Pero nada de eso paso. Es más, Boca hizo otro gol, el partido terminó, el chofer se des-



Ilustración: Andrés Rodríguez

pidió, y a las doce, como la Cenicienta, estaba frente al micro con el que volvería a Mar del Plata.

Me subí, me fui para la última fila y me senté del lado de la ventanilla.

Desde ahí miré lo que podría haber sido mi lugar. El micro arrancó. Apoyé la cabeza y cerré los ojos. Cuando volví a abrirlos, había gente acomodándose. Miré de nuevo por la ventanilla.

Estaba en Miramar. Pregunté la hora. Eran las cuatro de la mañana. Había ido a Mar del Plata y había vuelto. Esto es una señal, pensé, así que me paré, pero en el mismo momento el micro

arrancó y me volví a sentar.

Cuando llegué a Mar del Plata estaba amaneciendo. Caminé hasta la casa. Abrí la puerta despacio. Las luces estaban prendidas.

La radio también. Empecé a caminar para la pieza. Justo ahí mi papá se asomó por la puerta de la cocina. “Vení, vení, mirá lo que pesqué”, me dijo. Me acerqué. En una palangana había unos peces. Mi papá me miró con una sonrisa.

Yo quise devolvérsela, pero no pude. “Chau, me voy a dormir”, le dije. En la pieza, me saqué la campera, los zapatos, y me tiré a dormir.

Camilo Pasqualini

Nació en 1982 y vivió con su familia en Billinghamurst, un barrio de San Martín, hasta los veintidós años. En ese período llegó a estudiar Ciencias Políticas, Medicina y Oceanografía. Después se fue a vivir solo a un departamento del Abasto, empezó la carrera que cursa actualmente, Comunicación Social y, entre otras cosas, conoció blogs y libros de cartón y dejó la afición de leer y escribir para empezar a pensar en la escritura.

un genio mi papá

Ríos de olvido. Realismo y multiplicidad

Por Martín Glizman

Los libros y escritos son para nosotros una forma múltiple de la historia, hecha pasado y fantasmática, que sólo es recuperada si es leída en el presente.

Un problema conceptual y racional –la representación– se entreteje con la historia.

El origen puede ser llevado aún más lejos. El problema representacional incumbe a los procesos modernizadores en general y así es problema histórico y a la vez es problema conceptual. Como tal se vuelve contra la multiplicidad y complejidad de las tramas y acontecimientos de la historia y también de sus representaciones –que conforman la discursividad de la reflexión historiográfica.

Como problema conceptual *la representacional* opera como abstracción y lleva lo que es múltiple e impensable al problema de lo uno o la razón.

Discuto a Ariane Díaz: recupero el problema de mi trabajo anterior. Debe volverlo a leer.

Souvenirs de Tocqueville. 1848.

El otro es multiplicidad no susceptible de racionalización ni medida representacional. Tocqueville discute a Lamartine, modos de pensar lo otro. Al salir de la asamblea, la medida de Tocqueville –dice– eran armas. De un romanticismo francés, en arte y en la política emerge por la revolución una forma de realismo. El “lenguaje pueblo” de Michellet que lee Barthes no responde a la multiplicidad de actores que toma edificios, calles y construye barriadas.

La medida de lo real se corresponde con la guerra cuando se llega al conflicto de la historia. No es guerra sucia si el conflicto impone lo real. Las sombras son tomadas por los agentes, y se liberan las batallas.

Tocqueville deja el parlamento, la *comedia parlamentaria*, y sale a caminar: lo real no es susceptible a la política. O la política real ya no tiene coronas: no hay corona que dicte la razón.

El conflicto histórico emerge y supera los análisis previos y pronósticos de pensadores aislados. En la tormenta de arena no hay grano que no pueda volar.

La dialéctica en la razón se vuelve a su vez dialéctica con lo imprevisible.

Como formación geológica la historia mueve nombres en sus cimas. Una *corriente* puede pensarse encauzada sólo si al verla en retrospectiva se la piensa como dada.

El remolino de la historia pasada aún –para los buenos lectores– puede verse en sus textos. *Viaje sentimental*. Shklovski.

No deja camino a un río de olvido

Ariane Díaz tiene que volver a leer. Trotski está desplazado de la Unión. Los artículos adjuntos a las ediciones de *Literatura y Revolución* están escritos en México. Puede constatarse la distancia política de la enunciación en la distancia espacio temporal respecto de los publicados como jefe de Estado en los escritos sobre Maiakovski y futurismo primero, y el escrito posterior en ocasión del suicidio del poeta. Es culpable de su muerte –para Trotski– el Estado Soviético, y la literatura –cambia la enunciación– una liebre que corre sin culpas.

Trotski, en sus primeros artículos, aprueba al futurismo (*repito*) pero a la vez le imputa la necesidad de distanciarse de todo logro y labor en torno a la fáctica revolución, que el Partido se adjudica. El Partido es vanguardia que interpretó y condujo los acontecimientos que son sustraídos de una multiplicidad y reducidos a una consideración y a un poder unívocos de interpretación y representación de los hechos.

Los escritores no “aprobados” por Trotski y no considerados tampoco bajo la categoría de “compañeros de viaje” fueron como es posible decir “silenciados”.

Los movimientos sociales que respondían a una multiplicidad de acción y a los localismos de un territorio vasto como era Rusia fueron reprimidos masivamente. Trotski como jefe político y militar dirigió la masacre de Kromstadt. El movimiento de Mahlnó fue reprimido. Asimismo, todos los movimientos anarquistas, procesados, muertos, y/o encarcelados.

La naturaleza habla. Problema de nuestros días: no la sabemos escuchar. Representarla no es posible. Si es susceptible de escucha no se deja representar. El avance conceptual va hacia ella pero aun así no se deja tomar y separa.

Si se trata de un problema conceptual de representación entrar en polémica *trabada* distrae y aún más reduce un espacio en la posibilidad o esfera de pensar algo que se acerque en medida alguna a alguna medida de lo real. Léase por ejemplo una motivación o necesidad de la escritura, y de la lectura también.

La natura habla, dicta lamentos. La construcción del papel es dolida, y los ríos de la selva corren en direc-

ción contraria. El Maldonado está tapado, no deja camino a un río del olvido, y la historia se revuelve y sufre contra nosotros mismos, en nosotros, como nuestros muertos, que ya no tienen bando.

El problema del pasado tiene que ser actual, vivido en las tensiones del presente, o se queda en la esfera de los fantasmas personales.

Lo no representado tiene un estrato actual, presente, como multiplicidad multidireccional de aconteceres y lenguajes que no es pensado sino actuado como una exterioridad que sólo podría ser de Dios. Pero no sabemos. Y tiene también un espacio que no tiene tiempo. En lo no representado nos perdemos en un espacio mental, en donde también están los libros si no los remitimos a su historia. Una dialéctica con el presente y con la motivación del porqué volver a leer. Y también todo aquello que no nos ha dejado opción.

Por último, no es un problema de elección partidaria entre líderes de un pasado que ya pasó, ni de partidos actuales que se enfilen siglo mediante entre unos u otros de aquellos nombres, sino una reflexión y un señalamiento de un

problema de carácter complejo que entrelaza la representación política con la representación literaria y con lo *representacional* en general.

En tanto problemática de este carácter, propone la posibilidad de pensar discursos y enunciaciões en contextos históricos diferentes pero que, destacando esas diferencias y considerando su remisión a un pasado real y acontecido, permite también para nuestro presente una relación de influencias y una reflexión sobre lo actual y lo que llamo *no representado* que es tanto espacio mental –aquél tiempo más allá del tiempo– del que puede ocuparse una psicología, como conflicto social –multiplicidad multidireccional en tiempo y espacio actuando en un presente que sólo podría ser de Dios– de lo que podría ocuparse alguna forma de la política.

No es posible –o no es interesante– poner en juicio a personajes como Lenin, Trotsky o Mariátegui, lo que podría empuñarnos, pero sí considerar ciertos desplazamientos. Mariátegui sí toma el modelo soviético de relación entre Partido y representación y a la par entre literatura y representatividad, de lo que *Literatura y Revolución* es un caso ejemplar y totalmente excepcional.

Pensar el problema soviético en relación a *sólo* un aspecto de su relación con el problema en Latinoamérica reduce en especificidad pero gana en su objetivo y propone dos objetos complejos de comparación que dan cuenta de una problemática no susceptible de resolución en un texto. Un problema tan general como específico que el texto al que este da respuesta ha perdido de vista por completo.

Martín Glozman

Martin Glozman es investigador y docente en la Universidad de Buenos Aires.

P rimer avance sobre pornografía y literatura

Sin un asesino, sin una rubia que en una mueca vaya de la perversión a lo angelical, sin un cadáver, sin un detective decadente, sin violencia gratuita, sin dinero de por medio, bueno... Sin esas cosas no creo que podamos decir que estamos frente a un policial negro. En realidad lo podemos decir. Pero no sería cierto.

Javier Coma, *Diccionario de la novela negra norteamericana*.

1. Tres usos difusos

En octubre del año 2000, el Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria de la Facultad de Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de Rosario le dedicó la primera parte de su octavo boletín, una cuidada revista en formato libro, al escritor argentino Osvaldo Lamborghini.¹ De los cuatro ensayos que componen este breve *dossier*, llama la atención "*Revolución-porno: el Fiord y el estado eva-peronista*", de John Kraniauskas.

El texto, que como se marca sobre el final ha sido traducido del inglés por Adriana Astutti, comienza con un epígrafe de Eva Perón extraído de *Mi mensaje*: "Y así emprendimos el camino: alegres y felices en medio de la lucha". Luego, abriendo el ensayo, la

pregunta de arranque es: "¿Cómo interpretar *El fiord*, la obra escandalosa de Osvaldo Lamborghini, un ejemplo paradigmático de lo que Alan Pauls ha llamado la tradición de relatos *snuff* en la literatura argentina?".

En la cita al pie que se desprende de esta primera frase, encontramos, más allá de los datos bibliográficos de Lamborghini y Pauls, la mención, algo arbitraria, del conocido principio de *Literatura argentina y realidad política* de Viñas y una explicación: "La idea de literatura *snuff* –avisa Kraniauskas– viene de las míticas películas *snuff*: películas pornográficas donde supuestamente se asesinaba realmente a la víctima sexual".

Descontando el raro neologismo del título, es la primera mención de la palabra "pornografía" (más bien el

adjetivo derivado) que hace el texto.

Cuando, apoyado en el libro *Intelectuales y poder en la década del sesenta* de Silvia Sigal, Kraniauskas lee en el texto elegido cierto ambiente de época, más de una vez utiliza, en esta primera parte, alusiones y derivados de "pornografía".

Quisiera sugerir aquí que **la porno-novella** de Osvaldo Lamborghini, *El Fiord*, emerge y refleja esta crisis política para constituir un ataque literario (y sexual) al Estado argentino, una acusación de su aparato vacío, ahora transformado en escenario e incluso, quizás, un espejo. Escrito entre octubre de 1966 y marzo de 1967 (y publicado en 1969, el año del "cordobazo"), el relato constituye –frente a los golpes militares de 1956 y 1966– no una demanda por justicia peronista, sino **una irrupción porno-**

gráfica en esta escena, una reocupación del espacio del Estado por una particular “sinrazón” peronista; en otras palabras, una suerte de teatro perverso, cruel, que escenifica todavía otra revolución argentina, no una revolución proletaria sino **una Revolución-porno** que, a raíz del sacrificio, reinstala la ley peronista: “¡El General ha muerto! ¡Viva el general!”.²

Más allá de la argumentación, como puede verse en este párrafo, encontramos neologismos como “porno-novella” o “Revolución-porno” y la frase “irrupción pornográfica”. En las siguientes partes del ensayo, cuyos subtítulos son “Literatura”, “Política” y “Psicoanálisis”, Kraniauskas hace funcionar el relato de Lamborghini dentro de estos sistemas con el fin de responder a su pregunta inicial, volviendo a utilizar en su argumentación la palabra “pornografía” o sus derivados. Así, encontramos en la parte de “Literatura” esta cita:

Si el texto de Borges y Bioy Casares descarnavaliza activamente la cultura percibida del peronismo, haciéndola obscena, el texto de Lamborghini permanece obsceno (esto es fuera-de-escena), y desde allí re-carnavaliza el peronismo (así como el cuento escrito por Borges y Bioy Casares) como **pornografía**.³

Bajo el subtítulo de “Política” también aparece:

Así, a los roles asumidos por Eva Duarte mencionados arriba puede

añadirse otro, el de la CGT, la protagonista femenina en **un show de muñecas porno** llamado *El Fiord*.⁴

Y sobre el final, en “Psicoanálisis”, vuelve a surgir, casi a modo de conclusión.

En este sentido **el asalto pornográfico de Lamborghini** no es más que un cuento aleccionador sobre los funcionamientos del imaginario peronista y el deseo político.⁵

Ya que lo “porno”, lo “pornográfico”, y toda esa gama de neologismos propios como “porno-novella” o “Revolución-porno” no son conceptos menores en el ensayo de Kraniauskas (aparecen en título, desarrollo y conclusiones) la pregunta surge sola: ¿A qué llama “pornografía” el autor? ¿Qué entiende por “pornografía” John Kraniauskas? No encontramos respuesta en su texto. En lo referente al esclarecimiento de los conceptos que usa, el camino que emprende el autor más que “alegre y

feliz” es lisa y llanamente desprecupado.

En diciembre del año 2002, la revista de cultura bilingüe *Margens/Márgenes* edita su segundo número y es distribuida, como lo anuncia en su portada, en Belo Horizonte, Buenos Aires, Mar del Plata y Salvador.⁶ Cada ciudad aparece, en el pie de imprenta, respaldada por su universidad correspondiente. El *Centro de Estudos Literários de la Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais*, la Facultad de Humanidades de la Universidad Nacional de Mar del Plata, la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires y, finalmente, la *Universidade Federal da Bahia*, para un programa de *Pós-Graduação em Letras e Linguística*, avalan la publicación.

De los artículos en español, resalta “*La cultura como margen*” de Florencia Garramuño. El copete que lo precede dice así: “*Parangolés*, novela lumpen, poesía marginal, horno de pan, cine de la basura –nueva marginalidad cultural en Argentina y Brasil”.

El texto es una glosa de diferentes actividades artísticas, leídas en conjunto alrededor del concepto de “margen”. Así, Garramuño trabaja con los *Parangolés* de Helio Oiticia, determinados cuentos de Clarice Lispector, la poesía marginal brasileña, *El Frasquito* de Luis Gusmán, y menciona a Zelarrayán, Perlongher, Néstor Sán-



Clarice Lispector

chez y Víctor Grippo, entre otros. De allí que el copete, entonces, sea al menos llamativo porque la construcción “nueva marginalidad cultural en Argentina y Brasil” refiere, en realidad, a los años 70 y 80, de los que la publicación de la revista dista veinte años o más.

Del artículo de Garramuño me interesa cómo presenta una parte puntual de la obra de Clarice Lispector, a la cual se asocia con la idea de “margen” de la siguiente manera.

Clarice Lispector pasa en esos mismos años a escribir por lo menos dos textos que apuntan a una cierta noción de margen –y, que a su vez, constituyen relecturas y desplazamientos de su obra anterior. Por un lado, ***A via crucis do corpo, una serie de cuentos pornográficos***, escritos a pedido del editor, de los cuales Clarice se defiende: “*Uma pessoa lev meus contos e disse que aquilo não era literatura, era lixo. Concorro. Más há hora para tudo. Há também a hora do lixo. Este livro é um pouco triste porque eu descobri, como criança boba, que este é um mundo cão*”.⁷

Más allá de la lectura de Garramuño, lo que queda claro en esta cita, y nada lo desmiente a lo largo del ensayo, es que ve la narradora brasileña sus cuentos como “basura” (en portugués, “lixo”) y es la autora del artículo la que agrega el adjetivo “pornográficos”.

Enseguida encontramos una cita similar, esta vez, adjuntando una definición.

Si *A Via crucis do corpo* es un desplazamiento de su libro de cuentos de los años 60, *Laços de família*, lo es no tanto porque el lenguaje modernista de sus primeros cuentos es abandonado, sino porque en estos últimos **la pornografía no es otra cosa que la figuración del sexo en el margen de, entre otras cosas, esos *Laços de família*. Aun en aquellos cuentos que borran la pornografía o el sexo**, lo que une a todos los cuentos es el abandono de un lenguaje moderno junto con una idea de la marginalidad que abarca instituciones, modos y posicionamientos.⁸

De esta cita, me importa mucho menos Lispector y las fluctuaciones de su obra, que la idea que Garramuño tiene de la pornografía. Su definición es clara: en Lispector la pornografía “no es otra cosa que la figuración del sexo en el margen” de una obra anterior. Como en Kraniauskas, no hay muchas más explicaciones sobre el sentido y el uso de la palabra. Parecería que todos sabemos qué es la “pornografía” y apenas alcanza una mínima referencia y una definición al paso para decretar la pertenencia, en ambos casos, de creaciones literarias a este género.

En 1996, CS Ediciones reedita *Un dios cotidiano*, de David Viñas. Se trata de la tercera vez que la novela sale al mercado y, a diferencia de las otras dos ediciones, esta aporta un breve texto del autor, sin fecha pero indudablemente escrito para la ocasión. Titulado *A manera de prólogo* comienza con este párrafo:

“Debe ser una novela pornográfica”, me insinuó, sonriente y maligna, Silvina Ocampo cuando le conté el argumento de *Un dios cotidiano*. Estábamos apoyados en la balastrada de un balcón y allí abajo Buenos Aires se hacía la muerta.⁹

Después de atravesar las doscientas cuarenta y siete páginas de la novela, creo que el lector tiene derecho a la indiscreción. ¿Qué fue lo que le dijo Viñas a la Ocampo en ese balcón? ¿De qué manera le contó el argumento para que ella hiciera ese comentario? En el párrafo que sigue, Viñas mueve el razonamiento en otro sentido, desdiciendo las palabras que él mismo puso en boca de la escritora.

Pero la verdad, me parece, que mirándola a la distancia (si cabe) esta novela no es pornográfica. Quizás obscena, eventualmente insolente o provocativa, sobre todo si se tiene en cuenta el año de su entrada a la calle.

Lo que sigue es la situación de publicación del libro. En 1957, la novela gana un concurso organizado por la desaparecida Editorial Kraft, en cuyo jurado estaba H. A. Murena y Luis Emilio Soto. Más allá de algunos detalles, Viñas afirma que ellos apoyaron la publicación, mientras otros miembros del jurado y el representante de la editorial resolvieron agregar una advertencia en la portada del libro haciendo expresa su “discrepancia categórica” con lo que allí podía leerse. Esto le da pie a Viñas para, cambiando

de idea una vez más, decir que “Silvina Ocampo tendría razón: *Un dios* era pornográfica”.¹⁰ Por supuesto, tal afirmación es nuevamente desautorizada o acotada con la oración que sigue: “Quiero decir, para la mirada de los señores de la benemérita editorial Kraft”.

David Viñas es más ambiguo y hábil en el uso del concepto que Kraniauskas y Garramuño. Dice y se desdice, afirma y después niega. Sin embargo, la palabra “pornografía” juega un rol central dentro de la lectura que él mismo hace de su novela en ocasión de su reedición.

2. Autoridades en la materia.

A la hora de definir qué es la pornografía los diccionarios no son muy útiles. El Diccionario de la Real Academia Española consigna en 1992 lo que sigue:

Porno. Adj. Fam. Pornográfico. Una película porno.

Pornografía. (De *pornógrafo*) f. Tratado acerca de la prostitución. // 2. Carácter obsceno de obras literarias o artísticas. // 3. Obra literaria o artística de este carácter.

Pornográfico, ca. Adj. Dicese del autor de obras obscenas. // 2. Perteneciente o relativo a la pornografía.

Pornógrafo, fa. M y F. Persona que escribe acerca de la prostitución. // 2. Autor de obras pornográficas.

Como puede apreciarse, las defi-

niciones de la RAE van de un lado para otro pero no logran salir de la perogrullada o la tautología. Pornografía es lo que hace el pornógrafo y pornógrafo es el que hace pornografía. La inclusión de la prostitución como tema no deja de ser importante pero, en ningún caso, es la respuesta que buscamos. Por otra parte, bajo el dictado de la RAE ni *El fiord*, ni los cuentos de *A Via Crucis do Corpo*, ni la novela de Viñas estarían remotamente cerca de ser pornográficos. No hay en ellos nada que se parezca a un “tratado acerca de la prostitución” y menos, y aquí vuelvo a citar a la RAE, mujeres “que mantienen relaciones sexuales con hombres a cambio de dinero”.

En el 2003, la Editorial Argonauta reeditó un título que ya había puesto en circulación en 1981. Como tercer libro de la Colección Insurrexit, Aldo Pellegrini tradujo, anotó y prólogo dos tex-

tos bajo el sugerente nombre de *Pornografía y obscenidad*.¹¹

El primero, también titulado *Pornografía y obscenidad*, viene firmado por el escritor D. H. Lawrence. El segundo, *La obscenidad y la ley de reflexión*, pertenece a Henry Miller. El prólogo de Aldo Pellegrini, cuyo pomposo título es *Lo erótico como sagrado*, nos ayuda menos que las definiciones de diccionario. Superponiéndose a veces a lo que prologa para simplificarlo, Pellegrini habla de la pornografía con la seguridad del ignorante, dedicándose a atacarla de una manera desmedida y poco interesante.

La pornografía pretende actuar como excitante sexual y se desenvuelve especialmente en el plano privado. Es en realidad un acto de sucia provocación sexual, y se dice que lesiona u ofende el pudor. Solapada, secreta y vergonzosa, deja inevitablemente en el provocado, un sentimiento de culpa. Se presenta con los ornamentos de la fealdad y la bajeza.¹²

Y más adelante, “Un falso erotismo sin amor constituye la base de la pornografía y se presenta asociado a la fealdad”. Las citas podrían seguir.

Aristotélico y trillado, Pellegrini defien- de cierta conocida moral del amor según la cual el sexo y la pornografía dejan de ser lo que son si reciben a Eros. La representación artística no escaparía a esta regla de oro universal. Su conclusión con forma de epigrama podría ser: “Si es con amor y arte es bueno, si no, es sucio y bajo”. No son

D. H. Lawrence



reflexiones que nos resulten útiles. Y cuando incorpora la idea de “sagrado”, tomada de Bataille, se aleja todavía más para perderse o repetir en lugares comunes.

Por el contrario, Lawrence inicia su intervención con un interesante párrafo.

Lo que estos términos significan depende totalmente –como ocurre por lo general– de la peculiaridad de cada individuo. Lo que para algunos es pornografía, para otros no es más que la carcajada del genio.³³

Después llega una larga disquisición entre el individuo y la masa, ambos interpelados y a la vez interpelantes del lenguaje y sus significados. El argumento de Lawrence es contundente: frente a la imposibilidad de definir con justeza el concepto, lo que prima es el gusto de la masa, pocas veces interceptado por el censor. Una y otra vez repite el refrán *Vox populi, vox dei*. Fuera de la masa y en el ámbito del individuo, los ejemplos apuntan a definir el carácter indefinible de aquello que designamos como pornografía.

Pero hasta ahora nos hemos ensañado con la obscenidad, aunque el problema de la pornografía tiene raíces mucho más profundas. Cuando es tomado por sorpresa en su ser individual, un hombre puede no ser capaz de discernir para sus adentros si Rabelais es pornográfico o no, y frente a Arentino y Bocaccio puede suceder que luche en vano con su perplejidad, tironeado por emociones encontradas.³⁴

Hasta aquí la argumentación, aunque algo errática, es clara. Sin embargo, Lawrence no se detiene en este punto. Pese a que no es posible definirla, la pornografía existe y puede vérsela en aquellos productos culturales desprovistos de arte. Después de hablar de los alegres y frescos relatos eróticos del Renacimiento, el escritor inglés muestra la hilacha. Vale la pena copiar la cita en extensión.

Pero hasta yo censuraría con rigor la genuina pornografía. No sería ésta una tarea difícil. En primer lugar, la pornografía neta permanece casi siempre en los bajo fondos sociales, no sale al aire libre. En segundo lugar, se la puede reconocer por su constante ultraje al sexo y a la vez al espíritu del hombre.

La pornografía representa el propósito de ultrajar lo sexual, de emporcarlo. Esto no merece perdón. Tomemos el ejemplo más bajo, el de las tarjetas postales ilustradas que venden los hampones a hurtadillas en la mayoría de las ciudades. Las que yo he visto son de una fealdad para arrancar gritos. ¡Un verdadero insulto al cuerpo humano, un insulto a las relaciones humanas vitales! Horrible y miserable resulta allí la desnudez; horrible y depravado el acto sexual, además de frívolo, mezquino, sórdido.

Lo mismo puede decirse de los libros que venden en los bajo fondos. Son o de una fealdad que enferma o de una insensatez tal que no es posible imaginar ser humano que los lea o escriba, a no ser un cretino, un verdadero retardado mental.³⁵

La idea expresada en estos párrafos, y podrían citarse más fragmentos como éste, entra en flagrante contradicción con lo expuesto anteriormente. Es como si Lawrence se declarara libertario al mismo tiempo que condena al libertino. O la pornografía es una decisión personal o crece en los bajos fondos victorianos. Las dos cosas simultáneamente no se pueden. En todo caso, no es posible medir con sus ideas el corpus que tenemos en juego. Ningún hampon, en ninguna ciudad del mundo, le ofrecería a sus oscuros compradores literatura latinoamericana de la segunda mitad del siglo xx para la “excitación mal habida”.

El texto de Henry Miller abre con un párrafo que también confirma la debilidad de los diccionarios.

Discurrir sobre la naturaleza y el significado de la obscenidad es casi tan difícil como hablar de Dios. Hasta que empecé a hurgar en la literatura acumulada sobre el tema, nunca me di cuenta del cenagal que debía atravesar. Si se comienza por la etimología, salta a la vista que los lexicógrafos no son menos embaucadores que los juristas, moralistas y políticos. Aquellos que han intentado seriamente rastrear el significado del término, se han visto forzados a confesar que no han llegado a ninguna conclusión.³⁶

Lo que sigue es la evaluación de diferentes obras de la literatura y otras artes en diversos marcos legales, cuyo

último ejemplo es la censura de *Trópico de Cáncer*, libro del propio Miller. Luego encontramos una defensa del uso del lenguaje procaz, al cual el escritor debería poder recurrir sin culpas si así lo cree conveniente, y una larga diatriba contra la obscenidad que implican los conflictos bélicos internacionales. En la escritura de Miller se escucha el eco de la Segunda Guerra Mundial y también la soterrada violencia de la Guerra Fría. Sobre el final, su texto se vuelve un tanto esotérico, usando metáforas donde se alude al rito, al Maestro con mayúscula y a la elevación.

Dentro de este ambiente de incienso intelectuales, encontramos el aporte más claro de Miller a nuestra investigación.

Cuando la obscenidad aflora en el arte y más específicamente en la literatura, funciona, por lo común, como un recurso técnico; el elemento deliberado que presenta nada tiene que ver con la incitación sexual, como es el caso de la pornografía. Si aparece una segunda intención, esta intención supera lo puramente sexual.²⁷

El fragmento merece un análisis detallado. En un principio, arte y literatura son vistos aquí como entes diferenciados. Al parecer lo que Miller nos quiere decir es que si elementos de la pornografía aparecen en el arte y la literatura lo hacen desprendidos de su fin último de “incitación sexual”. De allí

Henry Miller



que lo “puramente sexual” sea trascendido. Las conclusiones de Miller resultan, con algunos matices, semejantes a las de Lawrence. Para empezar, la obscenidad es definida por una lectura individual, sin embargo, también existe la pornografía propiamente dicha. El artista Maestro, y esto es lo que agrega Miller a las ideas del novelista inglés, puede usar un poco de esa materia en su mezcla, siempre y cuando lo haga con fines elevados.

Su conducta en tales circunstancias puede compararse a la del químico que derrama una última y pequeñísima gota dentro de una solución para provocar la precipitación de ciertas sales. Si bien es un empuje final, representa ante todo una suprema exhortación que el Maestro se permite.²⁸

Siguiendo el razonamiento de Miller,

entonces, las creaciones literarias de Lamborghini, Lispector y Viñas no serían, de ninguna manera, pornografía. Incluso si utilizaran algún procedimiento técnico tomado de la pornografía propiamente dicha estarían, dada su pertenencia al arte, eximidos del género.

Hay que tener en cuenta que tanto Lawrence como Miller arman una trinchera cuando escriben estos pequeños ensayos. Las obras de ambos sufrieron los rigores de la censura y recibieron la calificación de “pornográficas”, y ellos mismos muchas veces fueron acusados de “pornógrafos”.

En sus ensayos, entonces, el fin último es protegerse de la acusación. Como si dijeran: “No se confundan, lo que nosotros hacemos es arte, y el arte puede tomarse algunas licencias”. De allí que al terminar de leer el libro sepamos poco y nada sobre qué es la pornografía. Se ha puesto en duda su existencia, se la ha nombrado y Lawrence ha señalado, indignado, unos libros y unas postales que apenas ha descrito.

Bastante más aporta en el develamiento del escurridizo concepto el libro *Antropología de la Pornografía* del canadiense Bernard Arcand.

Arcand no tiene otros intereses en juego y se hace la pregunta abiertamente:

La pornografía como la belleza, la cualidad o el humor, pertenece a esta clase de cosas curiosas que creemos reconocer todo el tiempo sin poder nunca definirlos. Sin duda, es un espectáculo de carácter sexual, una representación osada, cuando no obscena, pero tras esto se corre el riesgo de expresar un simple pleonismo si no se puede en cada caso identificar esta etiqueta. ¿Qué es lo que hace que un objeto, una imagen o un gesto se vuelva pornográfico y deje de ser artístico, erótico, patológico, ingenuo o cualquier otra cosa?¹⁹

3. Una definición a partir del contexto y la gratuidad.

Copiando el procedimiento del test de Turing, según el cual puede saberse si una computadora es inteligente o no sin necesidad de definir la inteligencia²⁰, Arcand logró una forma de definir la pornografía sin tener que definir la pornografía. Para Arcand, el objeto mismo tiene menos importancia que las circunstancias que lo rodean.

La pornografía no es nunca una materia identificable, sino la relación entre un contenido y su contexto. En principio, ya se ha dicho, está el contexto histórico: lo atractivo y lo escandaloso de ayer es hoy aceptado, o a menudo incluso resulta risible o aburrido. Pero hay también diversos contextos sociales, en el interior de los cuales, desde hace alrededor de cincuenta años, las representaciones de elementos de carácter sexual se

han representado. El malestar del cuerpo se desdibujó mucho recientemente y las enseñanzas de las ciencias de la salud, de las artes, o de cualquier otro ámbito reconocido como serio, pueden hoy estar ilustrados con imágenes totalmente precisas y detalladas de la sexualidad humana. Un mismo objeto, una misma imagen tomará su verdadero sentido según esté presentado en el marco de una enseñanza médica, en la página nueve de un periódico, en una clínica de sexología, o en la escuela de Bellas Artes. Nada es en sí pornografía y la etiqueta es sólo atribuible tras la evaluación del contexto social.²¹

Para el antropólogo canadiense, entonces, el contexto define el objeto. Ya no es la mirada individual como en Lawrence y en Miller. Se trata del contexto.

Ahora bien, mientras esta hipótesis le resuelve muchísimos problemas a la hora de escribir y le permite enunciar sus teorías como si su objeto de estudio fuera un todo homogéneo, es innegablemente insuficiente. No decimos que sea errado, sino que es limitado. Poniendo en funcionamiento esta manera de definir, Arcand se pierde matices vitales. Para él no existen tipos de pornografía, existe "la" pornografía. Y esto acarrea, sin duda, el borrado de diferencias evidentes. En su libro reciben el mismo tratamiento una novela que un video, un DVD que una revista, un porno show que un *strep tease*, una sesión en un cine continuado en la calle Lavalle que el poster

central de la revista *Playboy* en la pared de un adolescente californiano.

El otro concepto que desarrolla Arcand, que viene a complementar la definición por el contexto, es el de la gratuidad. La idea le llega de una cita de Bruckner y Finkelkraut.

Ya no son los cuerpos los que son obscenos, es la gratuidad de su ostentación. Desde el descubrimiento, la queja se desplaza hacia su ausencia de significación. Para merecer el epíteto de puerco, hay que desvestirse dos veces: de ropas y de trascendencias.²²

Arcand continúa presentando la idea con un concepto de Steven Marcus.

En el mismo sentido, Steven Marcus describía cómo el género está fundado esencialmente en la eliminación progresiva de la realidad social con el objeto de alcanzar el estado extático de lo que él llama la "pornotopia" en donde ya no hay ni tiempo ni espacio más que para el sexo.

Ahora bien, una vez acordado esto, es posible leer todo tipo de diferencias en esa aparente homogeneidad gratuita. Quizás esto se deba a que Pornotopia es un lugar tan posible como su prima hermana, Utopía. De hecho, el relato está siempre lleno de fisuras; los cuerpos tienen marcas; los escenarios, colores y referencias; el sonido, distorsión. Es imposible aludir nada más que al sexo. Por las heridas del relato se cuela el frío viento del mundo real. ¿O es tan inverosímil que una mujer pueda

“enfriarse” al ver el casco amarillo tipo obrero de la construcción que tiene puesto un actor porno porque le recuerda a su padre? ¿O es tan inusual que el perfume exótico de una odalisca, concebido para erotizarnos, nos desagrada porque nos recuerda el aroma de una tía?

El sentido último de un texto o un discurso no puede ser reducido con tanta precisión. Acordamos entonces abiertamente con Arcand cuando dice que:

La definición es de una perfecta simplicidad: la representación del sexo en sí mismo sin maquillaje y sin otra referencia, sin pretexto o excusa, en resumidas cuentas, el sexo sin otra razón.²³

Pero, al mismo tiempo, insistimos y nos preguntamos: ¿Es posible que no haya otra referencia? Los pretextos y las excusas sí pueden ser dejados de lado. Pero, ¿pueden anularse las referencias a otra cosa que no sea el sexo con tanta facilidad?

Arcand, siguiendo tangencialmente los razonamientos de Miller, es claro cuando dice que:

Al ofrecer en cada oportunidad un marco a la sexualidad y al afirmar lo más claramente posible que la obra contiene “otra cosa” y que no se trata únicamente de sexo, se evita la condena pornográfica.²⁴

El problema es que nunca puede



David Viñas

tratarse “únicamente de sexo”. El relato que trata únicamente de sexo simplemente no existe.

Arcand hace un resumen de sus esfuerzos por definir su objeto de estudio en un solo y contundente párrafo, integrando los conceptos de contexto y gratuidad.

En una palabra, la etiqueta pornográfica estará ubicada en alguna parte, en un punto a menudo impreciso y discutido, a lo largo de un proceso que tiende a reducir la sexualidad a su dimensión puramente material de juegos de partes del cuerpo. La mayoría de los debates consiste en preguntar en dónde se sitúa ese punto y la pornografía no comienza más que allí donde el contexto lo decide. Si la literatura llamada seria y el cine contemporáneo muestran escenas que satisfacerían a todo pornófilo, y si la

publicidad reciente se sirve mucho del sexo, nada de todo ello podría ser dicho o llamado pornográfico si no se consigue olvidar el resto de la obra o el producto que la publicidad busca vender. La etiqueta “pornografía” exige la gratuidad y por lo tanto la ausencia de contexto.²⁵

Ahora bien, si entendemos, como lo hemos venido haciendo hasta aquí, que el contexto predispone y define una forma de leer, la pornografía no sería otra cosa que eso: una forma de leer, un uso, una percepción.

¿Estamos de acuerdo con esta definición? En primera instancia, nos resulta útil pero sus limitaciones son evidentes. Por más que el contexto señale una y otra vez una cuchara sopera como pornografía, no creo que nadie la vea como tal.

La gratuidad presente a la hora de escenificar, describir, filmar o reproducir de alguna manera una escena de sexo, nos resulta más convincente. Pero siempre teniendo en cuenta que Pornotopia es imposible, mientras que sí es posible leer en la pornografía mucho de lo que se lee en el arte culto.

El libro de Arcand constituye, sin duda, un excelente primer intento crítico. Pero es necesario ponerlo a prueba, hacerlo crecer, no cerrarlo. Sobre todo cuando el tema recién comienza a explorarse.

4. Pornografía que no es pornografía.

Consignemos, una vez más, entonces, que *Antropología de la pornografía* pone en primer plano la teorización en claro desmedro del objeto analizado. Uno podría decir que no hay recorte. O mejor, que Arcand, amparado en la posibilidad de que todo y nada sea pornografía, no elige, ni constituye, ni recorta un objeto. Así, cuando el lector llega a las conclusiones, no sabe de qué se está hablando. El libro, que toma como punto de partida lecturas de la pornografía y no la pornografía propiamente dicha, peca de simplificador, negándole al objeto que estudia una corporalidad, una presencia física, un desempeño real en el mundo.

Y a eso va ligado que, para Arcand, como para Lawrence y Miller, lo pornográfico y lo artístico se excluyen. ¿Implica esta operación una concepción del arte como una producción de la cultura alta? Creo que sí. Si admitimos que la pornografía puede ser vista como arte, y de hecho eso ocurre, el rol de la pornografía se redimensiona.

Como fuere, la idea de definir a partir del contexto que condiciona al objeto y la característica intrínseca de la gratuidad son avances innegables a la hora de precisar el concepto. A diferencia de Lawrence y Miller, entonces, Arcand tiene el interés y el rigor de un académico, lo que, en este caso, nos ayuda visiblemente.

De allí que una vez recorrida la investigación de Arcand podemos hacernos una de las preguntas centrales de este trabajo: ¿Incluiremos dentro de la pornografía *El fiord* que interpreta Kraniaukas, los cuentos de Lispector que cita Garramuño y la novela de Viñas reeditada casi cuarenta años después de su escritura?

Como puede verse sin mucho esfuerzo, ni Kraniauskas ni Garramuño tienen idea de qué es la pornografía, ni se han molestado en consultar bibliografía al respecto. Si bien la palabra “pornografía” no tiene un uso específico, no por ello está libre de referente.

A la luz de las investigaciones de Arcand, y sobre todo de su hipótesis de la gratuidad, Kraniaukas y Garramuño entran en contradicción con ellos mismos al afirmar que las escrituras que estudian son relevantes y al mismo tiempo “pornográficas”.

En el caso de Kraniauskas, él mismo impulsa y acepta la trascendencia de *El Fiord*.

El fiord, como veremos, no sólo interviene en la esfera política, sino que lo hace pasando por las instituciones de la literatura y el psicoanálisis.²⁶

Garramuño también insiste en la importancia y relevancia de su objeto de estudio en el cual, según su artículo, pueden leerse una gran ruptura artística con el modernismo anterior y una inflexión en la obra de Lispector.

La novela de Viñas ni siquiera trata una temática sexual, como podríamos condescender lo hacen *El Fiord* y los cuentos de *A via crucis do corpo*.

Un dios cotidiano narra la historia de un cura hijo de un dirigente político de izquierda. Con la Guerra Civil Española en pleno desarrollo, el padre Ferré entra en un convento como profesor de alumnos internos de escuela primaria. Allí traba relaciones con sus superiores, comparte momentos con los alumnos y reflexiona sobre el mundo que lo rodea, mientras la novela se va desgranando en una primera persona comprometida con todos los detalles la vida, a veces contradictoria, a veces intelectual, del protagonista. Lo que más se acerca a la promesa de pornografía que Viñas pone en boca de Silvina Ocampo son incidentes costumbristas ligados menos a un ligero erotismo que a la descripción de una situación social. Por ejemplo, durante una excursión dominical, alumnos a cargo del padre Ferré se escapan y se meten en un cine donde se está dando *Éxtasis* con Heddy Lamarr. Arrebatándole la linterna de las manos al acomodador, el padre entra en la oscuridad de la sala.

Una mujer se cubrió las piernas, después se largó a llorar histéricamente. Otra me insultó. Lo de la linterna les dio para todo. En la pantalla la mujer se había zambullido y nadaba; también alcancé a ver fugazmente un cielo cubierto a medias

por unas ramas. Pero cuando alguien descubrió que llevaba sotana, lo que dijeron fue increíble; una o dos veces gritaron algo que me hizo reír. Desde que me fuera con la Lamarr hasta que hiciese las cosas más inverosímiles con la linterna. De todo. Ese cine se venía abajo, golpeaban los asientos, escupían, pateaban. Lo mío era una provocación, los estaba desafiando. Un exceso. Pero creo que yo iba repitiendo de memoria la lista de los emperadores romanos. Y hubiera podido silbar. O arrodillarme delante de la pantalla. Hubiese sido lo mismo.²⁷

Esta es una de las escenas más osadas y trasgresoras de la novela. Decir que es “pornográfica” no es una exageración, es directamente un error imperdonablemente ingenuo. Y Viñas lo sabe, por eso dice y se desdice en el prólogo, va y viene, marcado y desmarcando las lecturas de su propia escritura.

Han pasado cuarenta años desde la primera edición de *Un dios*. Habrá que ver si los lectores de 1996 tienen la susceptibilidad de los censores “krafkianos”. O sí, más benévolo o experimentados, apenas se sonríen cuando un alumno llama al protagonista, el Padre Ferré, y bruscamente le muestra su sexo desnudo.²⁸

El lector de hoy no sonríe cuando encuentra esa escena. En todo caso su sonrisa es de resignación, mientras resuena en su cabeza la promesa de pornografía. Ahora bien, si ni *El Fiord* de Lamborghini, ni los cuentos de

Clarice Lispector ni *Un dios cotidiano* de David Viñas son literatura pornográfica. ¿Por qué, entonces, Kraniauskas, Garramuño y Viñas utilizan el concepto?

5. La pregunta, entonces, es: ¿por qué hablar de “pornografía”?

El prólogo de Viñas a la reedición de su novela nos muestra un escritor viejo y desactualizado, en un vano intento por devolverle a su escritura una vigencia que perdió hace rato. En la lectura de Viñas, la pornografía es una estrategia de venta. El titular de una pequeña nota aparecida en *Página/12* sobre el libro lo dice todo: “La novela pornográfica de David Viñas”.²⁹ Si se quiere, el gesto de leer la novela como “pornografía” es tan falso y excusable como cualquier estrategia de venta puede serlo. Más allá de todo, la lectura que el propio Viñas hace de su novela nos da una pista muy importante para entender algunas de las transformaciones que sufrió el concepto.

En los largos años que transcurrieron entre 1957, fecha de la primera edición de *Un Dios Cotidiano*, y 1996, fecha del prólogo, el adjetivo “pornográfica” para designar una novela —o cualquier otra obra artística— pasó de ser peyorativo a ser prestigiante. Ese es el uso que le da Viñas. En su lectura, la

novela es pornográfica, y por lo tanto atractiva.

La situación parece repetirse en los ensayos de Kraniauskas y Garramuño. Pero esta vez no se trata del pequeño prólogo de una vieja novela de la década del 50. Frívolo y ligero, Kraniaukas confunde descripciones de sexo explícito y excesos de la carne con pornografía. El texto trasluce que el uso de la “palabra tabú” lo excita intelectualmente y eso le alcanza para incluirlo. De la misma manera, en su ensayo van y vienen conclusiones apuradas y neologismos inútiles. El caso de Garramuño acarrea cuestiones más complejas que es necesario deshilar con cuidado. En primer lugar, la relación entre el artículo y el nombre de la revista es evidente. Otros textos de la publicación se refieren al “margen” como concepto a rescatar o analizar, pero en *La cultura como margen* puede leerse cierta intención de representatividad.

En segundo lugar, el contenido, el staff y hasta la factura material de la revista entran en flagrante contradicción con su nombre y el concepto que ésta quiere impulsar. Su temario responde a la agenda internacional de congresos, sus integrantes son críticos y académicos reputados y muy bien rankeados en sus jerarquías universitarias, y finalmente sus ochenta y cuatro páginas de diseño esmerado, a todo color y en

papel satinado distan mucho de situarse en los “márgenes” editoriales. De allí que la revista es completamente central, sea cual fuere la ideología que pretendan imponerle sus editores y colaboradores.³⁰ El “margen” aparece, entonces, como signo inequívoco de impostura intelectual. Y esto es particularmente evidente en texto de Garramuño, donde todas las obras plásticas y literarias citadas pertenecen al canon universitario. Es posible que hayan nacido en el “margen” de la cultura —aunque tengo mis dudas—, pero hoy en día se encuentran en el centro, en el museo, en la cátedra, y nos llegan desde allí cubiertos de prestigio y autoridad.

Dentro de esta contradicción es que se usa la palabra “pornografía” —concepto como hemos visto difícil y complejo— y dentro de esta contradicción debemos leerla. La definición que se da de “pornografía” en “*El margen como cultura*”, por otra parte, no puede ser más banal y simplista.

6. Imposturas intelectuales

En 1996, el físico Alan Sokal envió un ensayo a la revista *Social Text*, publicación dedicada a los estudios culturales y a las humanidades en general. El texto, del que luego se dijo que era un “pastiche epistemológico-político”, se titulaba *Transgressing the*

Boundaries: toward a Transformative hermeneutics of Quantum Gravity (Transgrediendo los límites: hacia una transformación hermenéutica de la gravedad cuántica). Redactado en estilo “posmodernista”, el trabajo contenía citas y paráfrasis de una buena cantidad de reputados intelectuales y filósofos franceses, pero al mismo tiempo, exponía adrede un buen número de absurdos científicos y epistemológicos. Cuando el ensayo apareció, Sokal hizo público el engaño y editó junto a Jean Bricmont el libro *Imposturas intelectuales*, en el cual se repasan muchos de los aportes filosóficos franceses de los últimos tiempos, atacando la falta de escrúpulos de esos pensadores cuando utilizan metáforas, ejemplos o materiales extraídos de las ciencias duras. El asunto trajo no poco revuelo, debates e intercambio de acaloradas opiniones. La prensa, especializada y no especializada, empezó a referirse a esta serie de hechos como el “Affair Sokal”.

En el 2001, Libros del Zorzal editó en Buenos Aires el libro de Jacques Bouveresse *Prodigios y vértigos de la analogía*. El prólogo, para esta primera edición en español, corrió por cuenta de Alan Sokal y Jean Bricmont. Con pequeñas variaciones y matices, las tesis de Bouveresse, verdaderas respuestas francesas a la polémica, parecen ser las mismas que las de *Imposturas intelectuales*. Mientras

examina a fondo el uso impune y deformante que hace Régis Debray del Teorema de Gödel, avisa que él todo esto ya lo venía diciendo de antes.³¹ Me interesa especialmente el libro de Bouveresse por el análisis propuesto de cierto pensamiento “analógico” que muchas veces, como lo señala su título, consigue vertiginosos prodigios. La analogía demasiado blanda, dice, se parece mucho a un error.

No disponemos todavía, no ya de una verdadera teoría de la analogía (lo que quizás es mucho pedir), sino ni siquiera de una concepción aproximativa de lo que podría constituir un uso filosófico regulado y relativamente disciplinado de ésta, susceptible de conducir a resultados a la vez aceptables e interesantes. Y los filósofos prefieren evidentemente conservar el derecho de utilizar como mejor les parezca todas las analogías que pueden presentarse en cualquier momento, desde las más reales e importantes hasta las más superficiales y tramposas (que no son por lo general las menos excitantes), en lugar de interesarse seriamente en estas cuestiones.³²

Por supuesto, la utilización liviana a la palabra “pornografía” no se compara con citar el Teorema de Gödel sin haberlo comprendido del todo. Sin embargo, esto no quiere decir que su uso sea menos errado. Lo que quiero remarcar aquí es la falta que implica no “interesarse seriamente en esas cuestiones”.

Espero haber dejado en claro que cuando se acusa a una obra de “pornográfica”, tanto sea para prestigiarla –llamando la atención y elevando sus ventas– como para degradarla –también llamando la atención y elevando sus ventas–, habría que puntualizar un poco mejor qué es lo que se quiere decir. El

problema merece ser examinado con la seriedad con la que se examina cualquier otro concepto, definición cultural o problema literario.

Finalmente, ¿todo esto quiere decir que la literatura pornográfica no existe? Estoy convencido de que lo que quiere decir, en todo caso, es que hay que buscarla en otra parte.

Notas

1. AAVV. *Boletín/8*, Rosario, Octubre 2000. Los otros ensayos dedicados a Osvaldo Lamborghini son *Por un capítulo primero* de Alejandra Valente y Ricardo Strafacce, *El pibe Barulo* por Adriana Astutti y *El escritor argentino y la transgresión. La orgía de los orígenes en El fiord de Osvaldo Lamborghini* de Julio Premat.
2. Kraniauskas, John. *Boletín/8*, Rosario, 2000. Pág. 45. El resaltado me pertenece.
3. *Opus Cit.* Pág. 50. El resaltado me pertenece.
4. *Opus Cit.* Pág. 52. El resaltado me pertenece.
5. *Opus Cit.* Pág. 55. El resaltado me pertenece.
6. AA.VV. Revista *Margens/Márgenes*. Diciembre del 2002.
7. Garramuño, Florencia. En revista *Margens/Márgenes*. Pág. 36. El resaltado me pertenece.
8. *Opus Cit.* Pág. 36.
9. Viñas, David. *Un dios cotidiano*. Buenos Aires, CS Ediciones, 1996. Pág. 9.
10. *Opus Cit.* Pág. 10.
11. Según una nota al pie del mismo Pellegrini, la Editorial Argonauta no haría otra cosa que reproducir un libro que, con las mismas características, habría publicado Ediciones Nueva Visión en 1967 también en Buenos Aires, que sería a su vez la primera edición en castellano de los textos presentados.
12. Pellegrini, Aldo. “Lo erótico como sagrado” en *Pornografía y obscenidad*, D.H. Lawrence y Henry Miller. Buenos Aires, Argonauta, 2003. Pág. 13.
13. Lawrence, D. H. *Pornografía y obscenidad*. Buenos Aires, Argonauta, 2003. Pág. 41.
14. *Opus Cit.* Págs. 46-47.
15. *Opus Cit.* Pág. 51.
16. Miller, Henry. *La obscenidad y la ley de reflexión*. Buenos Aires, Argonauta, 2003. Pág. 77.
17. *Opus Cit.* Pág. 93.
18. *Opus Cit.* Pág. 96.
19. Arcand, Bernard. *El jaguar y el oso hormiguero. Antropología de la pornografía*. Buenos Aires, Nueva visión. 1993. Pág. 26.
20. Alan Madison Turing (1912-1954) fue un matemático inglés cuyos experimentos y diseños derivaron en el sistema que dio origen a la computadora moderna. El test que lleva su nombre consiste en ubicar a una persona en una habitación cerrada con una terminal de teletipo, y en otra habitación, otra terminal de teletipo a cargo de un segundo hombre y una computadora. El primer hombre puede hacer preguntas y debe reconocer si responde la máquina o el segundo hombre. Si no logra identificar a quién corresponde cada respuesta, el test asegura que la computadora es inteligente. Una de las ventajas visibles del procedimiento es no tener que definir qué es la inteligencia.
21. Arcand, Bernard. *Opus cit.* Pág. 30.

Juan Terranova

Juan Terranova nació en Buenos Aires a fines de 1975. En 1999 publicó *Notas de un viaje a Italia* y en 2001, *El coleccionista*, una miscelánea de textos críticos y ficcionales. Además, tiene cuatro novelas: *El canibal* (2002), *El bailarín de tango* (2003), *El pornógrafo* (2005) y *Mi nombre es Rufus* (2008). También escribió un libro de poemas, *El Ignorante* y la crónica teológica *La virgen del cerro*.

Participó en varias antologías y escribe todos los días en su blog www.elconejodelsuerte.blogspot.com

22. Bruckner, Pascal; Finkielkraut, Alain. *Le Nouveau Désordre Amoureux*, París, Seuil, 1977. Citado por Arcand, pág. 56.
23. Arcand, Bernard. *Opus cit.* Pág. 31.
24. *Opus Cit.* Pág. 31.
25. *Opus Cit.* Pág. 34.
26. Kraniauskas, John. *Opus Cit.* Pág. 45.
27. David Viñas. *Opus Cit.* Pág. 191.
28. *Opus Cit.* Pág. 10.
29. El artículo completo es una breve paráfrasis del prólogo citado. Pese al título y al énfasis de la recomendación, el redactor anónimo tiene que aceptar que "el aspecto porno hoy no le movería un pelo a nadie".
30. La descripción y el análisis de la revista *Margens/Márgenes* tomaría el espacio de una monografía entera, cuyo tema central sería la dependencia ideológica de los intelectuales latinoamericanos de la agenda de las universidades estadounidenses. Para reforzar mi hipótesis de centralidad copio el índice completo de la revista que habla por sí solo.
O cosmopolitismo do pobre. Silviano Santiago. Pág. 4. // *Temporalidades del presente*. Josefina Ludmer. Pág. 14. // *Nas margens, a metrópole*. Eneida Maria de Souza. Pág. 28. // *La cultura como margen*. Florencia Garramuño. Pág. 34. // *Homenagem a Macedonio Fernández*. Pág. 42. // *A mulher gravada*. Ricardo Piglia. // *Dia entrefechado. Versos confessionais*. Macedonio Fernández. // *A história absolvida*. Entrevista com Luiz Werneck Vianna. Pág. 44. // *Refundación de la democracia*. Entrevista com Beatriz Sarlo. Pág. 50. // *Subdesenvolvimento e crítica da razão dualista*. Maria Antonieta Pereira. Pág. 66. // *La crisis del estado*. Telam Luzzani. Pág. 66. // *Homossexualidades globais, enganadas e astuciosas*. Karl Posso. Pág. 72. // *Entre Argentina y Brasil*. Adriana Rodríguez Périco. Pág. 77. // *África y la foimación de la hegemonía atlántica*. Álvaro Fernández Bravo. Pág. 79. // *Modernidade à Brasileira*. Rachel Esteves Lima. Pág. 82. (Revista *Margens/Márgenes*, número 2, diciembre del 2002.)
Más allá del índice, en el "Conselho editorial" encontramos nombres como lo de Carlos Altamirano, Noé Jitrik y Raúl Antelo. Finalmente, me gustaría señalar el detalle de que la publicación se desarrolla con el apoyo de la Fundación Rockefeller, según lo informa la misma revista.
31. Una respuesta porteña al "affair Sokal", esta vez en contra, puede leerse en el libro de Daniel Link, *Cómo se lee* (Buenos Aires, Norma, 2003) más precisamente en el breve ensayo "Análisis (cuantitativo) del presente".
32. Bouveresse, Jacques. *Prodigos y vértigos de la analogía*. Buenos Aires, Libros del Zorzal, 2001. Pág. 50.

Bibliografía

- AAVV. *Boletín/8*, Rosario, Octubre 2000.
- AA.VV. Revista *Margens/Márgenes*. Diciembre del 2002.
- Arcand, Bernard. *El jaguar y el oso hormiguero. Antropología de la pornografía*. Buenos Aires, Nueva visión, 1993.
- Bouveresse, Jacques. *Prodigos y vértigos de la analogía*. Buenos Aires, Libros del Zorzal, 2001.
- Bruckner y Finkielkraut. *Le Nouveau Désordre Amoureux*. París, Seuil, 1977
- Viñas, David. *Un dios cotidiano*. Buenos Aires, CS Ediciones, 1996.
- Pellegrini, Aldo. "Lo erótico como sagrado" en *Pornografía y obscenidad*, D.H. Lawrence y Henry Miller. Buenos Aires, Argonauta, 2003.

La Pintura como acto de violencia

1. El crimen original

Lo primero es dar muerte al cuerpo de la tela.

Al modo de una víctima, el lienzo blanco yace clavado sobre el bastidor que se tensa al máximo. Como una herida, la primera mancha es la condición de posibilidad, la condición de visibilidad de toda obra.

La tela en blanco es la víctima de un sacrificio propiciatorio.

La víctima debe desaparecer, debe ser asesinada, es necesario que desaparezca como cosa para dar lugar al nacimiento de la obra de Arte, que refiere a algo trascendente que no es cuerpo ni materia.

El fondo es el principio y el fin de la pintura que se manifiesta como representación, ocultándolo.

La Verdad Ideal que la pintura expresa es semejante a la "*aletheia*" griega, un desvelamiento, y aquello que desvela, lo revela por ocultamiento de su fondo.

Por lo tanto, la verdad original que la pintura nunca presenta reside en el fondo.

La blancura del lienzo debe ser destruida, manchada para que advenga la dialéctica entre *fondo* y *figura* que instaura la condición significante de la obra.

La "mancha" que lacera el blanco es el principio de la pintura.

Principio que determina que lo blanco carece de significado.

Frente a la *figura* de la mancha, el blanco es tachado como lo no significativo y como ausencia de significado el fondo es nada.

Por lo tanto, la nada es la verdad original que reside en el fondo de la pintura.

Toda pintura se sustenta en esta negación fundacional:

la posibilidad del acto de pintar depende de la omisión del fondo, del sacrificio ritual del cuerpo del soporte.

Para que la obra represente el fondo debe desaparecer, su evidencia debe ser tachada.

Toda pintura es la tachadura del fondo.

Negar la existencia del fondo constituye la esencia misma del acto de pintar.

El cuerpo material y blanco de la tela es la condición primera del acto de pintar que la pintura jamás manifiesta sino que, pintando, la niega.

Sin embargo, la verdad del pintar está en el fondo.

El fondo blanco es una condición ineludible y, por lo tanto, la blancura original no resulta neutra sino fuertemente cargada de Sentido.

Un cuadro, en tanto *representación*, no puede dejar de ser una señal que indica que lo Real no está allí sino en otra parte.

El papa Inocencio X de Velázquez (1961), Francis Bacon



La superficie material de la tela constituye la "Formalidad". La Formalidad precede y difiere de la Forma, es la dimensión concreta donde tiene lugar la relación *figura-fondo*.

Forma es un concepto sumamente complejo de origen platónico que omite una condición evidente: no hay Forma sin Fondo.

Sin embargo, existe una ciencia de las Formas pero no existe pensamiento del Fondo.

La Formalidad refiere a la materialidad y a las dimensiones del lienzo y el tamaño es una propiedad altamente significativa.

No hay nada grande ni nada pequeño sino en relación a otra cosa. Esta otra cosa con respecto a la que se mide la pintura es, necesariamente, el cuerpo humano. Cuando se elige una Formalidad se establece una determinada relación con el cuerpo. Por lo tanto, el cuerpo se encuentra presente, de un modo tácito, en la pintura. Es evocado por la dimensión de una pintura donde esta ausente.

En la Formalidad el cuerpo está presente como ausencia.

Este es el segundo crimen de la pintura: *la ausencia del cuerpo*.

En su origen, la pintura conlleva la presencia culpable de dos ausencias:

- El blanco de los fondos remite a la ausencia de significados y esta absoluta carencia de determinaciones, a la *nada*.
- La escala remite al cuerpo, pero a un cuerpo que no está presente sino como ausencia, es decir, a un *muerto*.¹

¹La dialéctica Figura-Fondo es la categorización primera del Orden, la condición primaria de lo posible, de lo inteligible y de lo perceptual.

Se las supone regiones de distinta densidad informativa.

El saber es un espacio positivo: Forma.

Lo ignorado, lo desconocido, es un espacio negativo: Fondo.

Pero esta estabilización se dinamiza extendiendo el concepto de formalidad.

La Forma genera un afuera y sólo es comprensible desde ese afuera, por lo tanto, el Fondo también posee propiedades generativas de formalidad.

Figura y Fondo constituyen un "proceso de iteración" que se realimenta por recurrencia.

El espacio negativo, indeterminado (Fondo) de una Figura es, a la vez, el espacio positivo (Forma) para otra Figura. El Fondo de una Figura es otra Figura.

No sólo lo "lleno" es Forma, también lo "vacío" tiene una morfología.

No sólo lo "dicho" enuncia, también lo "no dicho" tiene un discurso.

Esta "iteración" de la relación figura-fondo es el espacio de circulación entre el significado y el Sentido. Su variable es el "borde", y el borde no es mero contorno, es un lugar de transacción, de oscilación.

Como línea es siempre una tangente orientada en dirección distinta de lo que separa.

El borde es una escisión, y como escisión, no está ni en cuerpo ni en otro. Es abismo.

2. La Enfermedad Metafísica de la Pintura

Todo ejercicio de lo plástico tiende a crear una Imagen en tanto posibilidad perceptiva de su *representación*. Imagen y representación interactúan entre sí, proyectándose visualmente en un espacio, el de la obra de arte.

La imagen tiende, por sus propios elementos visuales, a constituirse como relato o documento capaz de una comunicación efectiva; un intercambio, donde la obra no sólo se observa, sino que es posible "*leerla*" de alguna manera. En esa lectura de la imagen se evidenciaría lo histórico, lo social, la cultura, es decir, la *Idea*.

La imagen y lo que representa se confunden en un solo hecho plástico y, por ello, le es dada la posibilidad de constituir una historia de Sí misma, su historia representacional, la cual, en virtud de sus modelos, técnicas y composiciones del objeto, *puede manifestar una idea suprasensible por medio de sus elementos sensibles*.

Tal concepción establece definitivamente el basamento metafísico del Arte occidental.

La práctica de la representación de la Imagen se basa en un axioma tácito que nunca es enunciado, *el medio material que instaura la Imagen no debe ser manifestado*.

La pura realidad física, la densidad de la pasta pigmentada debe ser negada, suprimida, neutralizadas sus cualidades.

La materia prima que constituye a la Imagen participa de la pintura en tanto renuncia a su materialidad.

La materia que permite la representación de la Imagen no se representa, es decir, *se presenta como ausencia*.

Evidenciar la textura de la tela o la tabla, evidenciar el espesor del pigmento, en suma, manifestar la materialidad de los medios erosiona la condición ideal de la obra, desmiente *la espiritualidad del Arte*.

La sustancia plástica de la que se componen las imágenes representadas no es parte de lo que debe ser visto, contemplado en la pintura.

Su materialidad debe asumir el carácter *espectral* de las imágenes mentales.

Benefits Supervisor Sleeping (1995), Lucien Freud



La hegemonía de la Idea Trascendente, lo Espiritual y lo Significativo desvinculan la Imagen y su Materia, sus regímenes de existencia resultan inconmensurables.

En la tradición representativa de la pintura, la materialidad del medio pictórico es oculta en favor de la veracidad realista de la Imagen. En este artificio ilusionista se involucra la naturaleza misma de la pintura, instaurar un simulacro realista que oculte lo real, *y lo real, en la pintura, no es otra cosa que la materialidad de la tela y el pigmento, el verdadero cuerpo del cuadro.*

En este régimen metafísico, la materia plástica es obligada a renunciar a su propia naturaleza para asumir la de los objetos representados; la azurita, el amarillo de cadmio, el blanco de titanio, los óxidos ferrosos dejan de existir, son transmutados en terciopelo, piedra, musgo, carne, agua, o sangre. Pero la *transmutación* representativa no opera una *transubstanciación*, la materia no desaparece, la imagen no suprime a la sustancia y la materia permanece presente manifestando *otra cosa*, ajena a lo representado.²

3. La desmaterialización Lingüística y el Arte Conceptual

Una de las grandes cuestiones que plantea el hecho pictórico en la teoría estética del siglo XX consiste en determinar si la pintura debe ser considerada una forma de lenguaje.

En términos históricos, este interrogante coincide con la irrupción de lo que es conocido como el giro

lingüístico en el devenir del pensamiento occidental, que puede explicarse como la substitución del sujeto transcendental kantiano por el lenguaje.

A partir de las conferencias en la Universidad de Ginebra durante el período de 1910 y 1911 por Ferdinand de Saussure, surge una línea de pensamiento que termina por establecer al lenguaje como modelo cognitivo del siglo XX.

Este modelo se fundamenta en la idea de que el lenguaje, por ser una institución colectiva que ha acompañado toda la historia conocida de la evolución humana, posee la capacidad de revelar estructuras similares a las estructuras del lenguaje en los diversos campos de la actividad humana.

Desde entonces, la relación arte-lenguaje se ha transformado en un axioma y la pintura mantiene como foco central *el abordaje de la comprensión, justificación y explicación de la pintura como un sistema más de signos en el medio de todos los otros sistemas de significación.*

Para que los actos del hombre adquieran Sentido, deben poder formularse lingüísticamente.

Se produce una identificación de la conciencia del sujeto con un sistema gramático-social del cual no tiene conciencia y en el cual él mismo se reconoce.

De este modo, el individuo está apresado por una forma de mediación en cuya génesis y funcionamiento, no participa ni controla.

Todo hacer, todo desear inviste realidad sólo si es expresado por el lenguaje.

No es este el lugar para considerar lo monstruoso de este imperativo absoluto de lo verbal, sin embargo, a partir de la aceptación del modelo

² Sin embargo, los materiales que conforman un cuadro pueden poseer un valor autónomo, siempre que estos valores sean abstractos como, por ejemplo, su costo monetario.

El color azul del manto de San Francisco de Asís (pintado por Sassetta en el siglo XV) manifiesta un contenido relevante en el ofrecimiento del Santo. Por estar pintado con lapislázuli, el más costoso de los pigmentos, expresa la elevada dimensión del ofrecimiento.

Pero el costo no es una propiedad del color y si bien cualquier espectador de la época podía registrar su costo como efecto de sentido, no revela nada con respecto a la afección sensible de ese azul.

El sistema de valores que encarece un pigmento opera fuera del cuadro y es indiferente a las cualidades sensibles inherentes al pigmento.

lingüístico, la operación de la pintura se convierte en una operación del pensar.

Tal actitud no es novedosa, ya en el Renacimiento, Leonardo se refiere a la pintura como *cosa mental*.

Este proceso de conversión de lo *visible* en *legible*, un proyecto del racionalismo cartesiano que se concreta en la actual digitalización de las imágenes, obliga a reconsiderar el concepto de "*mimesis*", o sea, a la interrogación sobre la naturaleza de la representación como *imitación* en el campo del arte visual.

El placer derivado de un objeto imitativo inviste un contenido de verdad que conduce a la pervisión de confundir imagen con lo representado en ella: la imitación como identificación.

El nacimiento de una técnica más miméticamente efectiva de la imagen, como la fotografía durante el siglo XIX, genera un cambio: lo que antes era el universo visual metapolítico de la imagen pictórica, su *mimesis*, es campo exclusivo de la reproducción industrial.

Con ello, la pintura, perdido su objeto de representación inmediato, abre un territorio completamente virgen, no sólo visual sino ontológico.

El ejercicio pictórico, liberado del compromiso identificatorio, la posibilidad de la imagen artística por constituirse a sí misma como idea o pensamiento (presentándose o dándose a sí misma su regla de presentación), que supone, antes que cualquier especulación sobre el arte, observar detenidamente el carácter que la Imagen ha construido de sí misma y su escenificación. El producto artístico de la pintura ofrece en su *presencia* un lugar *para pensar la naturaleza de la imagen*.

En la Modernidad, el acto artístico o estético debe su condición a "*un hacer*" anterior al discurso. Sin embargo, en la medida que necesita justificar su



To the Unknown Painter (1983), Anselm Kiefer

condición, el propio creador problematiza su acción y todo análisis de ese hacer sólo es posible como discurso.

Por la aceleración de este proceso, en el arte contemporáneo o postmoderno, el objeto artístico ya no necesita ser un objeto material, basta con que sea una *Idea*.

En todo caso, si aún se considera el objeto estético como un objeto autónomo, es autónomo en cuanto objeto semiótico.

El concepto de discurso remite al lenguaje y, en consecuencia, al razonamiento. El concepto central de la epistemología de las estéticas contemporáneas es *la identificación entre discurso y acto en el arte*.

El tránsito histórico de la imagen en Occidente se vincula fuertemente con lo representado: esta conjunción imagen/representación como formulación metafísica es heredada de la misma significación latina, lo cual permite suponer que el lenguaje es incapaz de distinguir entre lo presen-

tado y su exhibición, de una línea divisoria entre lo externo, como modelo de una interioridad más profunda y lo externo, como *apariencia*.

La apariencia no es llanamente una capacidad "engañosa" o artificial (aun cuando una obra de arte es, por definición, un objeto de *artificio*), sino un lugar de detención, un signo informativo y, como todo signo, demanda una lectura correcta o "positiva".

Pero la imagen pictórica moderna se agota en la referencialidad de su signo, no suscita una afección sensible, sino una *reflexión sobre su significado*.

En este sentido, en virtud de la misma crítica abierta por la imagen pictórica "vanguardista", *la imagen se expone como objeto de reflexión* más que de una sensación.

La obra de arte entendida como concepto significa la ruptura brutal de un discurso histórico.

La consecuencia terminal de esta concepción es el vaciamiento de la idea de Belleza, lo Bello deja de ser el objetivo del arte y desaparece como valor estético.

Al redefinirse la función de la imagen, queda también redefinida la obra artística que ya no requiere de una apariencia sensible sino de una apelación intelectual que, incluso, permite concebir *una Obra de Arte sin localización espacial*.

La obra no necesita materializarse, el arte conceptual deviene *post-retiniano*.

En esta desmaterialización quedan suprimidos los efectos corrosivos, singulares o plásticos de la imagen ante una factura plana, sin relieves ni gestos de la mano, capaz de serializarse hasta el infinito, anulando en cada representación su efectividad sensitiva.

Así, la imagen, repetida hasta la saciedad, constituye un medio informativo neutro, una

racionalización de la Forma en el umbral de su diseminación absoluta.

La imagen neutra resulta indiferente, el efecto sustractivo ha borrado su singularidad o capacidad afectiva de acuerdo con la práctica estética abierta por Marcel Duchamp, donde el objeto neutro no convoca ninguna fruición de placer y de displacer alguno, sino *una especie de más allá del juicio estético*.

El concepto tiene una esencia indeterminante, no se deja comprender por ninguna forma, aun cuando se estructura a sí misma como Imagen. El pensamiento "puro" es el modelo ejemplar de una estructura vacía autoconstituyente.

Concretamente, el arte conceptual asume la condición terminal de la metafísica de Occidente.

El propio M. Duchamp considera el arte no tanto una cuestión de *morfología como de función, no tanto de apariencia como de operación mental*.

Bottle Rack (1914), Marcel Duchamp



Children's Swimming Pool, Autumn Afternoon (1971), Leon Kossoff



La máxima objetualización en Duchamp inaugura al mismo tiempo la desmaterialización y la conceptualización, la conversión de los objetos en arte como “*ready-made*”.

El arte “conceptual”, se ha denominado indistintamente *arte idea* o *arte post-retiniano*.

El concepto remite a la acepción de la idea entendida como objeto o acto del pensamiento, como algo abstracto, general o por lo menos susceptible de generalización.

Conscientes o no, estas vanguardias continúan la tradición occidental de la relación asimétrica entre lo inteligible y lo sensible, la materia y el espíritu.

El concepto, en la acepción filosófica más común y coincidente con la idea, es el resultado de un acto de generación de la mente en su alejamiento de la inmediatez de las impresiones sensibles y de las

representaciones particulares, en su elevación a una significación universal.

El Arte “conceptual” en sentido estricto, descarta la materialidad física del objeto y provoca una dicotomía entre el objeto, el concepto y la percepción.

El concepto, entendido como una preconcepción en la mente de una cosa que hay que realizar se identifica con los proyectos (procesos – relaciones – juegos mentales – asociaciones, comparaciones, etc.) en lo denominado *project art*. En este sentido se elimina la materialización, ya que el proyecto no se enfrenta a la percepción. La actitud antiobjetiva y antiformalista no debe confundirse con un anti-arte, el resultado estético conceptual mantiene la entidad concreta que necesita el capital para su reproducción y su conversión en mercancía.

La ecuación *desmaterialización* = *desmercantilización*, no da por resultado cero.

Todas estas premisas evidencian el desentendimiento de las estéticas conceptualizadas con respecto a la naturaleza mágica, misteriosa e ilusoria que desde tiempos arcaicos constituyó la esencia más profunda del Arte.

4. El misterio de la materia

En pintura, hablar de materia refiere a las cualidades sensibles de los materiales o a la indeterminación formal que se denomina *textura*.

Y lo texturado constituye una singularidad perceptual no representativa y antidiscursiva:

Textura es una Forma (indecidible) donde no puede establecerse la relación "Figura-Fondo".

Sim título (1981), Jean-Michel Basquiat



Como reacción al arte conceptual y a la tradición representativa surgen artistas aislados que operan con las potencias sensibles de la materialidad concreta como Bacon, Basquiat, Kiefer o la Transvanguardia italiana que convoca a las fuerzas tectónicas. Contra toda la estética idealista de Occidente, contra todo dualismo, la pintura mística, negando toda idea de progreso en el Arte, se centra en su propia materialidad, habla de sí misma, sin referirse a un objeto exterior a ella.

Carente de toda Idea y significado, trata de una pintura de intensidades, donde no es posible *comprender nada*, sino sólo *sentir*.

Francis Bacon afirma enfáticamente que una pintura no es un conjunto estructurado de cosas que "comprender" sino una cuestión de instinto, se refiere a que, ante una obra, el espectador debe dejarse dominar y poseer por una afección puramente sensorial y no comprender su significado, entendiendo por comprensión el resultado de una larga inferencia intelectual.

La pintura debe conectarse inmediatamente con el sistema nervioso, debe impactar como la colisión de un cuerpo, es decir, la experiencia estética es un accidente, la irrupción repentina de una "zona de sentimiento".

Constantemente, Bacon execra toda interpretación y abomina la representación porque *vela lo real, que es absolutamente nada*.

Negando que la pintura deba comprenderse, esta práctica intersecta conflictivamente con el eje central de los modelos estéticos del siglo XX, la relación entre arte y lenguaje, la condición semiótica del arte, la existencia de un *signo pictórico* que, como tal, debe *significar*.

Instalado el rechazo a reproducir la realidad externa en el cuadro, rechazo que comparten en distintos

grados el impresionismo, Paul Cézanne, los cubistas o el Arte informal se instaura, sobre la tela una ecuación donde la sustancia material es un valor positivo y operante.

La materialidad, la sensación concreta de lo visible, deja de perder sus cualidades al ser transferida a la tela, cualidades que adquieren funciones expresivas.

Basta pensar en los densos espirales de pigmento amarillo que aturden en los cuadros de Van Gogh.

Al misterio afectivo de la Imagen se suma el misterio afectivo de las sustancias que, hasta entonces, era sustraído.

De este modo, el tratamiento de un pigmento, su densidad cromática, las cualidades del trazo y su textura, participan del contenido del cuadro. Son incluidas en el sistema de la obra como materia autónoma que conserva intacta la naturaleza de su procedencia no representativa.

La obra plástica devino así en una extensión sobre la que el pintor se proponía manifestar en lugar de simular.

El caso de Pollock es paradigmático.

Sobre una superficie, antes que pretender reproducir el mundo exterior al cuadro, el pintor legisla sobre un universo autónomo, la materia deja de ser ajena a la Imagen para instituirse como Imagen misma, como una presencia irrefutable.

La pintura materia que se presentaba para *ser vista como otra cosa*, revela la verdad de *ser una cosa misma*.

El cuadro es, en efecto, un artefacto que fija la distancia que hay entre su materia figurativa y cualquier otra con la que se describa el mundo.

La pintura elige la cualidad como modo de representación (el cuasisigno de Pierce) y en una acción específica que sólo le corresponde a ella, su materia constitutiva se presenta como pura materia óptica.

La imagen, sin relatos que ofrecer, y no por ello menos *histórica*, retiene y contrapone su propia *materia* pictórica frente a la representación formal.

Formulado contrariamente; se trata del abandono de la imagen de la prolongada gobernación óptica, para constituirse como sensación que inspira la materia, lo *háptico*.

La pintura es un absoluto, condensando en su materialidad y presentación un instante capturado, muestra de todos los instantes posibles. En otras palabras, la pintura es, por definición, una imagen conservadora que, conservando su materia plástica, se conserva a sí misma.

La diferencia entre Arte y artificio mimético reside en la ejecución de un acto pictórico no representativo donde se destaca abiertamente la materialidad de sus elementos constituyentes.



Blue Poles: Number
11, 1952 (1952),
Jackson Pollock

mono con navaja /// cuarenta y nueve



Paesaggio barbaro, Enzo Cucchi

Lo que se desencadena en una obra de esa naturaleza es una suerte de afección entre sus elementos materiales (cuerpo de la obra) y su "trazo", es decir, aquello que manifiesta su naturaleza *indeterminada*. Concretamente, la presencia de una *sensación física* como criterio de verdad de la pintura (de aquello que se presenta real en ella y por ella), no es puramente su materialidad, sino el sistema de los afectos que se convocan en virtud de su materialidad.

Esa sensación inmediata y, a la vez, infinita que supone la pintura es la propia "conservación de la sensación", aquello para lo cual el término griego *mnéme* sería el más apropiado: si la pintura no presenta nada como objeto de representación, si su imagen no produce la reminiscencia (*anámnesis*) de la imaginación; frente a la linealidad de la historia de la imagen (su representación óptica), la imagen plástica opone una presentación afectiva háptica, irrepresentable o de representación "negativa".

Comparativamente con las distintas formas y procedimientos artísticos plásticos contemporáneos, que han renunciado, consciente o banalmente, al soporte del cuadro de caballete, la tela y los pomos coloreados, la pintura de artistas como Enzo Cucchi asume la apariencia de un ejercicio reaccionario de convocar imágenes, pobre en resultados "espectaculares", pero que revelan vívidamente la instalación de una presencia.

La imagen, evidente por sí misma, es un *vértigo esotérico*, que en ningún momento abandona su carácter enigmático, su seducción inmanente; o sea, la pregunta insistente de la imagen. De todos modos, lo fundamental es reconocer como verdad pictórica la manifestación sensible de su materialidad, el hacer *sólida* la afección emocional otorgándole un *espesor* a la experiencia sensible.

Consecuentemente, siendo la pintura una relación afectante entre cuerpos, la magnitud cuantitativa de la sensación es proporcional a la magnitud cualitativa de la *corporeidad* pictórica.

5. El ojo táctil

La pintura es carnívora.

Resulta incuestionable que su obra se sustenta primariamente sobre las manifestaciones de la carne y el acontecer por oposición a los de cuerpo y forma, rompiendo definitivamente con todo concepto de lo figurativo en pintura, en desarticular los modelos de representación y la inclinación por lo ilustrativo, por la omnipresencia de un tema que debe ser expresado; *frente a lo figurativo desplaza la atención hacia lo figurante*, la Figura, aislada, liberada de representar la imagen de todo objeto extraño a la pintura al que debe referir.

La emergencia de lo figurante frente a lo figurativo en las grandes superficies planas de color uniforme cumple una función estructural y no subordinada a la Figura, que genera una visión ajena a lo visual mismo, la *visión táctil* o "*háptica*"³ que involucra, cenestésicamente *a la totalidad sensorial del cuerpo*.

La presencia es la imposición primaria que suscita un cuadro.

La presencia como insistencia, presencia interminable.

Una presencia actúa directamente sobre el sistema nervioso y hace imposible el asentamiento de una representación.

La pintura impone la presencia inmediatamente. Operando con colores y líneas interpela al ojo pero no lo trata como un órgano específico, lo libera de su inmanencia óptica.

El ojo se convierte virtualmente en un órgano indeterminado que se multiplica por el cuerpo.

La pintura abre ojos en el oído, en el vientre, en los pulmones, en los dedos.

Ese es el misterio de la pintura, la presencia de la imagen no se detiene en una relación unívoca con lo óptico, la imagen supera lo visible, el ojo resulta un órgano transitorio y transitivo a la totalidad del cuerpo.

Sustraer la representación en la imagen pictórica opera un desprendimiento del sentido básico y dominante en pintura: *la vista*, el acceso a lo visible por lo táctil, sustituye lo óptico por lo háptico: *aquello que, por ser palpable, toca*.

Lo pictórico bajo este otro aspecto de la imagen (su recepción táctil o háptica), establece su presencia operando con una materia ya no visual, sino primariamente táctil.

Lo que acontece en la pintura es la presentación de las cualidades afectivas de sus materiales remitidas a su pura fenomenidad (lo espeso, lo rugoso de un color o la marca punzante de la espátula o el gesto de la pincelada), pero que se esfuerza en obturar esa remisión en una práctica de una Imagen donde lo material se inmaterialice.

Concretamente, el origen de la tradición pictórica representativa se vincula a una negación de la materia, negación que enuncia una afirmación metafísica del Espíritu

Sin embargo, la tarea de la pintura, la posibilidad de existencia de ésta, se fundamenta en una aporía:

³ El término "háptico" proviene de la neurofisiología de la percepción no como opuesto a lo óptico sino refiriendo a la cenestesia, la percepción integrada por la totalidad de las facultades sensoriales del cuerpo. La sensibilidad propioceptiva (PERCEPTIVO-HÁPTICA y CENESTÉSICA) informa al cerebro del grado de amplitud que, en cada instante, presentan las relaciones del cuerpo en el espacio. La sola percepción óptica es insuficiente para constituir una experiencia de realidad sólo posible por el concurso de todos los sensores del cuerpo. Concretamente, no hay percepción posible que comprometa autónomamente a un solo sentido, ni objetos específicos de cualquier órgano sensible. La percepción puede concentrarse pero siempre permanece indivisible. A fines del siglo XIX, Riegl incorpora este término al léxico de la estética para ponderar los valores expresivos de los bajorrelieves egipcios que suscitan una interpelación de lo táctil. Lo háptico se activa como una sensibilidad compensatoria difusa ante la percepción concentrada de una obra de arte bidimensional por parte de un cuerpo cuya cenestesia es siempre un registro tridimensional del entorno.

La virgen y el niño con santos
(c. 1430-1432), Sassetta



no pudiendo negar su relación material / sensible, debe contraponer la fuerza de la materia y hacer de ella un componente expresivo (no temático ni figurativo) por el que emerja de la pintura la idea misma de la materia.

Pocos artistas fueron conscientes de la materialidad esencial y primaria de la pintura y de los poderes expresivos de esa materia.

Es posible trazar una línea genealógica de esa actitud “esotérica” no idealista en la historia del arte occidental, genealogía que incluye, entre otros, a Giotto, Velázquez, Rembrandt, Goya, Van Gogh, Bacon, Kossoff...

La textura, la viscosidad, la humedad, el volumen... son atributos propios a la percepción háptica (táctil), completamente ajenos a la sensibilidad óptica (visual).

La esencia material de la imagen afecta primariamente una función pre-ontológica de lo óptico, que es el tacto.

La afección inmediata de la pintura, que toca directamente el sistema nervioso sin que medie

una lectura representativa o un significado, proviene de su interpelación al tacto como el sentido central que percibe un conjunto de elementos singulares constitutivos del momento “pathico” (no representativo) de la sensación.

Sin embargo, lo háptico no renuncia a su condición visual ya que aún es una imagen pero asume esta condición por otras potencias presentes en la visión. La vista descubre en sí una función de tocar que le es propia, que no pertenece más que a ella misma, distinta de su esencia óptica.

El pintor pinta con sus ojos, pero sólo en tanto que toca con sus ojos.

La mano y el óleo revelan sus funciones específicas; servir de soporte para que el artista gesticule sus sensaciones, conservándolas en la impresión plástica.

Aquí es necesario distinguir entre “lo táctil”, “lo óptico” y “lo háptico”, en relación con los espacios diversos de la mano y del ojo, de los sentidos del tacto y de la vista: más allá de “lo óptico”, se hablará de “lo háptico” en el momento en que la vista misma descubre en sí la función de tocar que le es propia.

Precisamente, por esta orientación primaria al tacto antes que al ojo, Rembrandt, Velázquez, Bacon o Kiefer son pintores genuinamente sensoriales que, como los artistas rupestres, trabajan en lo más profundamente pictórico de la pintura.

Un artista ve pero trabaja con las manos, es pintor porque sostiene una rigurosa conexión del ojo con la mano que “permite al ojo proceder como el tacto”. Esta particular situación sensomotriz implica una relación enormemente compleja que se revela como la naturaleza específica del acto de pintar.

La pintura no es, estrictamente, un “arte visual”, es, también, un “arte manual”, un proceso singular que compromete al ojo con la mano.

La obra es concebida por el ojo pero materializada por la mano; y la mano no es una herramienta pasiva, es un operador autónomo y protagonista del acto de pintar.

Lo manual eleva lo óptico a una potencia, el gesto, la característica del trazo, es, en la pintura, un elemento constitutivo y constituyente de la imagen visual. Provee a la imagen de aspectos expresivos determinantes que lo óptico no alcanza a “prever”. De ahí, que, al mirar una pintura, la sensibilidad óptica resulta afectada y ampliada por una fuerte pregnancia “táctil” visible en la imagen.

La obra, como evidencian las telas de Cy Twombly, es el resultado de un proceso compuesto, de una función con dos variables, la sensibilidad óptica y las determinaciones motrices de la mano.

Esta particularidad original y originante de la pintura se revela en el inicio mismo del arte rupestre.

El ojo ve la Imagen que “imagina” en tanto la mano la instala como visible.

El ojo ve la figura pero, a la vez, ve la mano que la traza. Por lo tanto, la acción primigenia que da a luz a la pintura es la acción la mano.

En las culturas arcaicas, ojo y mano poseen poderes “mágicos” equivalentes.

Si hay, en el discurso fundante del Arte, una “metafísica” del ojo, hay también una “metafísica” de la mano, que permanece impensada.

Además, la especificidad de lo humano no queda determinada exclusivamente por la posesión de un lenguaje, existe otro elemento diferencial constituyente del hombre: *la Mirada*.⁴

6. El Abismo de la Carne

La Imagen no es una relación de forma y materia, sino de materiales y fuerzas.

Ante todo, una fuerza inercial de la materia misma que se expande y una fuerza aspirante del espacio vacío. La fuerza guarda una estrecha relación con la sensación.

Aceptada esta prioridad eficiente de las fuerzas

⁴ La singularidad del Hombre reside tanto en la propiedad de un lenguaje articulado como en la posesión de una Mirada, anterior a la constitución del lenguaje.

La facultad animal de ver es absolutamente pasiva, ve todo aquello que se ubica en su campo de visión. Cuando su vista se ve atraída por algún elemento concreto concentra su atención en el foco del interés inmediato.

Sin embargo esta acción no genera una mirada.

Para que emerja una Mirada el acto de ver debe estar precedido por una intención seguida del gesto de colocar algo ante los ojos o de dirigir los ojos hacia algo con el propósito de ver solamente aquello.

Ningún animal ejecuta esta conducta que implica una interrupción del campo visual.

La mirada es una operación compleja que compromete una voluntad y el acto de poner la vista en relación excluyente con un determinado objeto cuyo interés precede subjetivamente a su visión.

El diccionario distingue ambas actividades definiendo ver como la acción de “percibir por los ojos los objetos mediante la acción de la luz”, y mirar como la función de “aplicar la vista a un objeto”, es decir, un acto pasivo y otro activo.

Esta diferenciación mínima no alcanza a trazar las fronteras entre dos campos fenomenológicos drásticamente diversos.

La definición no da cuenta de la trascendental construcción que constituye la mirada, de la singularidad que supone en el campo de la fenomenología de la visión el hecho de advertir que alguien o algo impiden ver aquello que se quiere mirar.

De ahí la originalidad que supone el gesto de colocar algo ante los ojos para exponerlo expresamente a la inspección de la vista, gesto que suscita el tránsito de la visión de acto de supervivencia a agente de conocimiento.

El gesto, adscrito a la mirada, de colocar un objeto ante los ojos precede necesariamente a la escritura que es subsidiaria del mismo.

Antes que la mano inscribiera un lenguaje visible sobre una superficie, es decir, antes de que se procediera a objetivar los procesos reflexivos, se produjo la conversión de la vista en mirada, un proceso que supone la delimitación de un campo visual susceptible de ser inspeccionado visualmente y de constituirse en localización de los signos que expresan el pensamiento.

La escritura surge para prolongar la mirada más allá de la propia mirada, hacia una región distinta a la que puede ofrecer la intención mimética de la imagen.

Es decir, que la escritura, al quebrar la superficie reflectante de lo real pone ante la vista los mecanismos del pensamiento, homologando la función de ver a la de pensar.

En cuanto la experiencia humana advierte que la visión permite discriminar la realidad mediante la mirada procede a convertir en signos expresivos los elementos de la realidad captados y asimilados visualmente por la mirada.

Por esta razón, los lenguajes presentan una primera fase iconográfica, en la que se construye, ópticamente, una realidad visual paralela y manipulable.

Bay of Naples (1961), Cy Twombly



materiales, inmediatamente *el valor y la Idea abstracta de Belleza son reemplazados por una magnitud concreta de intensidad.*

La captura de fuerzas no tiene que ver con la presencia narrativa, con la presencia de lo figurativo, de la representación que ha de ser por completo barrida para lograr la afección.

Volver visible lo invisible, audible lo insonoro, decible lo inefable es, ante todo, una cuestión de tacto, un problema y una actividad que experimenta con el cuerpo, con la carne, algo que concierne y choca físicamente, que mueve a la par que conmueve

Aun considerando a un pintor "realista", este realismo nunca consiste en imitar o en copiar la realidad visible, sino lo real de la materia pictórica que transmite la Sensación.

Convocar el término "realismo" plantea un problema complejo que excede a este texto.

La pregunta por la esencia de lo Real por fuera del

discurso metafísico y del léxico filosófico legitimado por ese discurso, es un ejercicio sumamente arduo. Se carece de conceptos claros y acecha el peligro constante de restituir algún tipo de Absoluto.

De estas condiciones resultan respuestas precarias y provisionarias, cualidades que, cuando se trata de eludir toda Idea Trascendental, resultan positivas y hasta deseables.

Sumariamente, Real o realidad es la frontalidad de una presencia anterior a cualquier determinación, algo anterior al lenguaje, al pensamiento, *una presencia "adversa" que se resiste a todo proceso de simbolización.*

La realidad no es ningún modo de esencia de ningún tipo, ni las cosas en y por sí mismas, ni el fundamento, ni el modo de estructurarse los contenidos o cosas.

La "realidad" es un hecho sensible en el cual no se dan múltiples sensaciones de diferentes órdenes, sino diferentes órdenes de una única y la misma sensación de lo Real.

De ahí procede el carácter irreductiblemente sintético de la sensación.

Concretamente, al responder la pregunta por lo Real lo que se retiene es la evidencia de la relación o "función" entre la realidad y la sensación.

Si bien no existe ninguna definición satisfactoria de la Sensación, ni un modelo exhaustivo del modo en que se produce su impacto a nivel fisiológico en el sistema nervioso o en el cerebro, de hecho, algo impone un *fenómeno de afección* frente a una obra de Arte.

Inexplicablemente, no se sale intacto de su encuentro. Precisamente, el secreto del talento pictórico es lograr que el impacto físico de las Figuras colapse cualquier explicación y sólo pueda retenerse la *"violencia de la sensación"*.

No hay lenguaje, ni teoría que pueda dar cuenta del puro acontecimiento de ver un cuadro (de Kiefer, o de Goya o de L. Freud).

Ninguna ciencia, epistemología o metafísica posee la capacidad de aprehender lo más próximo e inmediato: *el acontecer mismo del cuerpo y de la sensación*.

No existe una Lógica del cuerpo, una Lógica de lo sensible, porque la materia es considerada como la irracionalidad misma.

La afección sensible no puede ser pensada por su propia naturaleza física. En la cultura occidental no existe una lógica sino una taxonomía de la materia.

La perversa distinción entre *“cuerpo”* y *“espíritu”* pesa, desde Platón, como una maldición sobre la filosofía, *la maldición que escinde lo sensible de lo inteligible*.

Reflection (1985), Lucien Freud



El carácter físico de la sensación refiere a las cosas en cuanto “están” presentes y en ese “estar” adviene lo real mismo.

Las cosas son reales porque están físicamente presentes.

Y por participar de esta presencia material, el Arte nunca conlleva una elevación “espiritual” ni una representación metafísica.

El arte interpela al hombre como cuerpo.

Siendo un cuerpo, la pintura afecta directamente desde la presencia física de los materiales que instauran la representación. Los colores operan directamente como estímulos sobre el sistema nervioso antes que remitir a lo simbólico.

En la experiencia artística, *no hay dualidad entre el cuerpo y el espíritu, ninguno es lo opuesto ni el fundamento del otro, ninguno es sustantivo, porque en lo sensible no hay otro*.

La imagen es anterior a cualquier pensamiento que piense desde la dualidad idea y materia.

La sensación nace del estímulo afectante de una presencia exterior sobre un órgano provisorio que lo difunde a la totalidad del cuerpo; y el pensamiento es un momento, entre otros, de la afección del cuerpo.

De hecho, la naturaleza de la pintura sólo resulta racionalmente “inteligible” si se la considera desde la concepción atípica y original del discurso filosófico que elabora *el estoicismo*.

Para los estoicos, la significación se compone de tres elementos: *el significado, lo que significa y aquello que es referido*; de ellos, dos son cuerpos materiales: la cosa real y la imagen o vocablo que lo significa, únicamente el significado es inmaterial.

Concretamente, el estoicismo constituye un materialismo empirista para el cual no hay conocimiento sin experiencia sensible.



La casa del ahorcado (1872/3), Paul Cézanne

Para los estoicos *toda afección es el efecto de la acción de un cuerpo sobre otro*.

En consecuencia, existe únicamente aquello que actúa o padece una acción, y sólo los cuerpos materiales pueden actuar o padecer una acción.

A partir de esta Lógica puede metabolizarse, por sobre toda trascendencia metafísica, la realidad física y material de la obra de Arte.

La pintura deja de ser la representación de un significado abstracto para revelarse como la *afección física de un cuerpo material (la pintura) sobre otro cuerpo material (el espectador)*.

Precisamente, el "realismo" consiste en captar la sensación indiferenciada como sensación material de la pintura.

Pintar la "sensación", significa desplazarla de un orden perceptivo para ubicarla en otro afectivo, es decir, mediante la *afección sensible de los colores materializar la presencia de aquello que está presente en la "realidad"*.

Afección dinámica que induce sensaciones de tránsito, torsión y disipación que revelan *toda estar como inestable* porque la Figura se manifiesta como un espacio de fases atravesado por múltiples trayectorias móviles que no ofrecen ningún punto fijo de apoyo a la representación.

Existen dos maneras de superar la figuración imitativa: orientándose hacia la Forma abstracta, o bien hacia la materialidad de la Figura.

A esta materialización de la Figura, Cézanne le da un nombre: *pintura de la sensación*.

En ella, la Figura se determina como la forma afectiva relacionada con la sensación que actúa inmediatamente sobre *el sistema nervioso, que es carne*. En tanto que la Forma abstracta se dirige a la intelección, actúa por *mediación de la conciencia, que es idea*.

En Cézanne, la sensación no reside en un efecto "ambiental", en las impresiones difusas de la luz y el color, al contrario, la *afección* es generada por un cuerpo, aunque se trate del cuerpo de una manzana.

El color está encarnado en la materia de un cuerpo y la sensación proviene de ese cuerpo.

Lo que está pintado en el cuadro es un cuerpo, no como representación de un objeto, sino como la materia afectante de una sensación.

Cézanne recurre a un peculiar procedimiento pictórico: la exaltación material de los volúmenes por el grosor del pigmento.

En su obra, pintar lo natural no supone copiar el objeto, sino materializar las sensaciones que éste induce, y con ese fin intentó eliminar de sus cuadros cualquier componente que no fuera visual, prescindir ascéticamente de la emotividad para reflexionar sobre el lenguaje pictórico.

Meticulosamente, la materialidad del color incorpora la luz y reconstruye la forma.

Por cromatismo, Cézanne abandona el espacio euclidiano, el color reivindica el componente bidimensional de la pintura. La imagen se articula a través del plano coloreado logrando la autonomía del cuadro.

Esta *pintura de la sensación*, no creada pero sí refundada por Cézanne, libera una peculiaridad, una nueva forma de ver, una perspectiva encarnada del pensar “en” el arte y no “sobre” el arte.

Un pensamiento que se desprende del afán de dominio de un objeto siempre supuesto y sometido a un sujeto omnipotente capaz de operar con la claridad y distinción de su juzgar.

Esta forma de enunciación no subjetiva y asignificante tiene por dimensión un espacio-tiempo indeterminado, caótico, “lo borroso” y “el tránsito”, las Figuras de las obras abren una nueva forma de componer en pintura, y con ello, de presentar el arte fuera de las coordenadas de significado y significante.

Dicha cuestión es central para el proyecto de una lógica (y no de una estética) donde el sistema de enunciación no pretende explicar ni entender la pintura, sino sólo mostrar como la Afección escapa a toda categorización, su aprehensión en “lo borroso”, en “la presencia inconmensurable”, *presencia que no es un presente*, que no se revela a la razón que procede a someter los datos sensibles a un proceso de lectura; la revelación permanece oculta para la mente pero no para la “carne” que se siente “tocada” violentamente por la Afección.

En el trabajo pictórico de Bacon o Kiefer, lo figurado es una Figura que capta la “sensación”,

pero que no tiene que ver con una Forma reconocible o identificable “racionalmente”, la figuración que sólo puede ser “sentida” y no “entendida”.

Precisamente, alejándose del orden de la representación es como el pintor se libera del arte metafísico, revelando un “*espíritu diferencial*” que no participa de lo absoluto de la Unidad.

Ese “espíritu diferente” de cada cosa, comprendido como el “ser” de lo múltiple, o la multiplicidad de la “sensación” en un realismo que no es imitación, pues no hay copia una vez que han desaparecido los dos extremos necesarios para ésta: sólo cuando lo múltiple es tratado efectivamente como sustantivo, la multiplicidad deja de tener relación con lo Uno como sujeto o como objeto, como realidad natural o espiritual, como imagen y mundo.

Entonces, el realismo es aquel de la “diferencia” o de la multiplicidad y no de lo Uno que “puede” y “debe” ser retratado. Al ser un realismo de la “sensación”, lo



Botas (1886), Vincent Van Gogh

Uno pierde toda realidad porque no hay “sensación” de la unidad, sino sólo percepción de la diferencia y multiplicidad.

La “sensación” posee siempre un carácter múltiple, por este motivo, su signo es el de *lo irrepentible*.

Cuando se pretende romper con la representación en un cuadro, el problema reside en lograr que todo lo que está en él ascienda a las nuevas coordenadas que impone la Figura, la ruptura que implica pensar una nueva forma de Arte, en el que las Figuras pintadas no significan nada, requiere pensar el modo posible de que éstas se sitúen en el interior del cuadro.

En definitiva, este espacio y su des-composición, no sólo implican el advenimiento de la Figura, *sino que todo lo que afecte al “cuerpo” de la Figura afecta fundamentalmente a ese “cuerpo” real, presente y no representado que es el cuadro*.

Por otra parte, se sitúa a las Figuras sobre un mismo plano de profundidad respecto de los fondos, siempre junto, al lado o alrededor de los personajes, pero nunca detrás de los cuerpos a modo de fondo, porque en la pintura no hay otra Figura que la tela misma.

La afección que habita el cuadro impregna todo. Todo elemento se manifiesta sensiblemente, “materialmente”, ya se trate del color y la textura que se

condensan como cuerpos o la geometría que estructura el espacio, son órganos de un único Acontecimiento pictórico, en donde no hay *representación* sino el asedio de una presencia ineludible, *la realidad material del cuadro*.

La Imagen, *es un espacio anónimo y no un tiempo donde alguien habla*.

El cuadro, desprendido de su causa, señala la inmediatez de la pintura.

Por la misma razón que ver no es leer y no hay narratividad en la Imagen cuyo campo visual se le entrega por entero en el instante, la Imagen suspende todo discurso.

La Imagen, evidente por sí misma, es un vértigo esotérico, que en ningún momento abandona su carácter enigmático.

El poder seductor de la pregunta insistente de la imagen proviene de la imposibilidad de ser respondida.

Para que se manifieste sensiblemente, la pintura debe ser injustificable.

La obra pictórica, materia accidental y designificada, posee la “realidad” injustificable de “lo Real”; la pintura es un cuerpo que afecta al cuerpo del hombre, un cuerpo trágicamente encarnado *en la misma carne que es el abismo del cuerpo*.

E l monstruo autobiográfico¹ - Eduardo del Estal

Una nota autobiográfica es una caja negra.

Se registran las Entradas y las Salidas, el proceso que las conecta permanece desconocido.

Por su enorme sensibilidad a las condiciones iniciales, el género autobiográfico constituye *una situación catastrófica de la escritura*.

Una "matriz de dispersión" del texto literario resultante de la interacción disgregante de elementos particularmente inestables como yo, tiempo, memoria...

Aquí se ejecuta el doble salto mortal por el que la primera persona del verbo Ser deviene la tercera persona del verbo Estar.

Lo autobiográfico supone un elemento invariable: un YO.

El personaje de la enunciación interrogativa *¿Quién es yo?* queda fijado al ser respondido por una tercera persona. Un yo es un él.

El *ego* no tiene su origen en sí mismo,

sino que es fundado por Otro.

El sujeto es una individualidad topológica. Como lugar de la enunciación de la palabra, es también la localización gramatical primaria que rige la concordancia con el verbo.

Además, la identidad encarna en la singularidad de un cuerpo cuya inmanencia determina a la piel como cláusula gramatical.

Sin embargo, el cuerpo no es una entidad constante sino un constante flujo de significados. No permanece en sí mismo, porque no hay un sí mismo en el cual permanecer.

El cuerpo posee una naturaleza fluyente que oscila y fluctúa en varias direcciones.

El texto autobiográfico es fatalmente recursivo.

El sujeto de la escritura es a la vez sujeto de la lectura.

En la distancia que separa al escritor de sí mismo, desdoblado en sujeto de la enunciación y sujeto del enunciado, no

habita nadie, *dado que toda posibilidad de escritura depende del advenimiento de un lector en el lugar donde acontece la desaparición del autor.*

El sujeto es un producto secundario de una memoria, su nombre propio.

Por lo tanto, "memoria" es el nombre de la relación de un sujeto consigo mismo, la afección de sí por sí mismo.

Todo recuerdo miente porque la puntualidad del presente modifica la extensión del pasado.

Recordar es un trabajo forzado, indiferente al material, que a medida que produce reproduce, según una aceleración uniforme, el desplazamiento continuo de lo que estaba en la respuesta al lugar de la pregunta.

Un cortocircuito donde el punto final vuelve a conectarse con el punto inicial y lo origina.

Esta iteración sólo es enunciable por una torsión verbal:

¹ Este es el resultado de la aplicación de las técnicas de los jibaros al Monstruo original. Una reducción herética, a cuerpo completo. Con inmenso pudor, preguntándome por qué inclemencias del destino estaba yo afanándome en tan incua labor, recorté un texto que debió permanecer íntegro. Como disculpa, puede consultarse en el blog, bajo la forma de una piedra de Rosetta, la versión completa del fabuloso Monstruo Autobiográfico que del Estal nos envió. Él hizo las veces del Dr. Frankenstein, yo las de oficiante del tzantza, y a ustedes, amables lectores, les resta ser el Jean-François Champollion de la historia y leer, en sus tres lenguas, la singular nota biográfica que nos ocupa: <http://15omonos.blogspot.com/2008/11/el-monstruo-autobiografico-eduardo-del.html> (Nota del editor)

más real el nombre de las cosas...

*Estoy allí cuando estuve
(durante horas abrazado a un perro
muerto que abandonaban las pulgas y se
enfriaba.)*

*Nací en Buenos Aires en 1954.
En el vientre de mi madre era analfabeto.
Puesto del lado del azar crecí como los
árboles para no oír la voz del agua.
Me nacieron otros animales donde antes
tenía manos,
las manos que hicieron muchas cosas sin
mí.
Soy una temperatura, un lugar donde
alguien ha dormido.
En mi memoria las cosas se reducen pero
proyectan sombras más largas,
recuerdo mejor arenas que castillos,
agujas que ciudades.
Llevo a una piedra que apunta a un pájaro
que aún no ha nacido*

*Tuve/tengo una infancia intensamente
feliz en Castelar.
Perros que me evitaron cualquier
interrogación sobre la genitalidad y la
muerte.
Durante todo un verano cavamos, con
mis primos, un pozo para llegar a China.
El túnel no nos condujo a China pero la
desmesura absurda de la empresa me
reveló, oscuramente, que China era una
Idea y, el acto de cavar, fue mi primera
experiencia física del Pensamiento.*

*Tener diez años después de haber nacido
es un error.*

*A los doce años ya estaba poseído por la
certeza de ser filósofo.*

*No abandoné la infancia. Se fue otro.
Otro en el que, sin semejanza, me
reconocía.
Un adolescente pedante y solitario
(nunca quise pertenecer a nada) que
despreciaba a sus compañeros del
colegio y era amigo de otros solitarios.
Un monstruo ridículo que amaba las
Matemáticas y la Física, escuchaba a
Bach, Coltrane y Xenakis y apretaba en
su axila el *Tractatus* de Wittgenstein que
algún día iba a leer.
Mi adolescencia fue una guerra feroz
entre mi mente y mi cuerpo hasta mi
encuentro con el Amor, bajo forma de
Mujer, a los quince años.
(*El encuentro infrecuente con un Amor
que se impone como Destino.*)
A los 17 años ya soy un padre precoz.*

*En la década del 70 estudié Filosofía en
la UBA, un lugar que frecuentaba la
Muerte.
Tres veces en la vida me pusieron una
pistola en la cabeza.
Soy un sobreviviente.
Me reconozco en una fotografía en la que
todavía no he nacido
No es ésta mi cara, que tiene la boca y el
ojo de otro.
Vivo en la vida de aquel que ha muerto.
No soy pero parezco porque estoy, como
está escrita una serie infinita
en los puntos suspensivos.*

*Aún me duele haber encontrado la pared
donde alguien había escrito:
**VOS NO DESAPARECISTE, POR ALGO
SERÁ.***

*Cuando cumplí veinte años, mi Mujer
me regaló una caja de óleos y una tela.
Desde ese día soy pintor.*

*No recuerdo cuándo aprendí a nadar.
(Me enseñaron a los dos o tres años.)
Nado desde siempre. Lo mismo me
sucede con la Poesía.
Encuentro más real el nombre de las
cosas que las cosas del nombre.
Como todo poeta, vivo amenazado por
dos peligros: inventar un lenguaje propio
y escribir un libro sagrado.
(*Los conozco bien, sucumbí a ellos. Me
detuve a tiempo.*)*

*Digo esto de mí sin saber quién habla
en la escritura. "Soy el que soy" es un
conjunto vacío.
La identidad se imita, se repite y
permanece idéntica como una paloma
en un polígono de tiro.*

*La autobiografía que implica el tránsito
de un Yo a un Él es, inevitablemente, la
trayectoria de una ficción:
Nací en 1954. Soy filósofo, pintor y poeta.
(En ese orden)*

EL TIEMPO POR EL AHORA NO PASA.

Poemínidos

La Hilandera China enseña que toda tela tiene un revés. Allí, la figura que en el anverso es un dragón, bien puede ser una plácida liebre plateada. Como los bordados, las obras de arte tienen su revés o, en todo caso, su profundidad arqueológica: detrás de la fachada se esconden una serie de etapas más o menos descartadas, de protobras, de vestigios de lo que una vez fue importante y ahora es un rastro apenas perceptible.

Bajo el *Hombre herido* de Courbet hay otra pintura que coincide sólo parcialmente con lo que hoy vemos en el lienzo; en la compleja música de Stravinsky resuena el folklore de su tierra, como en Falla; la magia de los DVDs permite que veamos las escenas descartadas de las películas; y la persistencia de los recopiladores, que leamos los borradores que, pacientemente, los escritores desecharon o corrigieron hasta volver irreconocibles. Etcétera. Toda obra de arte es una compleja sucesión de

ciudades construidas sobre las ruinas de la anterior; de Troyas o Urs superpuestas.

Por eso, esta entrega de *Poemínidos* es radicalmente distinta a las anteriores. No desenterraremos a algún viejo poeta tapado por el polvo de los años y el olvido, no. Esta vez nos toca presentar algo que podríamos llamar, remedando aquel famoso comienzo de un cuento de Borges, los profanados códices y aras de la obra de teatro más importante de 2008. Me refiero, claro, a *La Paranoia* de Rafael Spregelburd. Quien esté interesado en indagar las razones de mi arriesgada afirmación puede leer la extensa reseña que escribí para el blog de esta revista: <http://150monos.blogspot.com/2008/04/la-sexta-parte-la-paranoia-de-rafael.html>

Lo que publicamos ahora son dos poemas de Spregelburd que datan de la época en que comenzó a escribir *La Paranoia*. En ellos

aparecen menciones que no podemos dejar de reconocer—el barco que navega por el Mar Ártico, las cartas, Noruega, el orientalismo, la voracidad lectora de los “machos”, el Uruguay—y que configuran con trazo grueso el universo dramático de la obra. Treinta y tres versos que esconden tres horas de representación alucinada.

Toda obra de arte es un palimpsesto y es tarea de los críticos leer lo que ha sido borrado, lo que subyace a lo visible. Nosotros no podemos abordar semejante propósito en esta sección, que se parece más a un museo que a cualquier otra cosa. Pero sí podemos entregar estos versos para que otro se pregunte por cuáles mecanismos creativos los dos melancólicos poemas que se copian a continuación se transformaron en el furibundo universo que nos plantea *La Paranoia*.

No se puede estar en todo

Boris Vian

Oriental

Dos médicos tienen
unos estantes llenos de libros excelentes.

Entran quince machos
y se los leen todos.

Después desfilan
de estricto uniforme y sin perder el paso pero más o menos.
Todo esto pasó en Uruguay, hace ya unos años. No se puede estar en todo.

Lo demás parece haberse borrado por sí solo
y es la ventaja
sin nación
de la memoria

Recuento de unos hombres que navegan
en la helada República de Astoria.

No es un país sino un barco a la deriva
entre Islandia y algún punto de Noruega.

Fitson Tabbot va al frente del navío
y todos le obedecen y lo ignoran.
Nadie obliga, nadie descansa, nadie llora.
Son marinos y se arrastran en el frío

Y cada cual escribe cartas rengas
que ningún correo envía a ningún lado:
“Amor, las noches van oscuras y morosas.
Te quiero pero espero que no vengas.”

¿Qué es lo que quieren, qué buscan esos hombres,
que vagan sin país y sin euforia?
Poner el pie en Noruega sin perder nada
de la gracia que tienen en Astoria

Un barco estrecho de hombres sin heridas
que no buscan la guerra ni la han hecho.
El barco es la república es la casa.

Sé que es verdad, porque si fuese una mentira
para asustar a esposas que no duermen
se asustaría ella de mí. Y eso no pasa.

Rafael Spregelburd

Nació en Buenos Aires, en 1970. Es director, actor, dramaturgo y traductor. Formado con Ricardo Bartsís y Mauricio Kartun, ha recibido numerosos premios, entre ellos, el Tirso de Molina por *La Estupidez*, el María Guerrero, el Florencio Sánchez, y el Casa de las Américas. Ha traducido a Sarah Kane, a Harold Pinter y a Steven Berkoff del inglés, y a Reto Finger y Marius von Mayenburg del alemán, entre otros. Fundó e integra el grupo teatral El Patrón Vázquez. Tiene una treintena de obras escritas. Entre ellas, figura un conjunto fundamental para el teatro, su *Heptalogía de Hyeronimus Bosch*, cuya última parte ha sido comisionada por la Fundación BHF de Frankfurt. Además dirigió, junto a Javier Olivera, el telefilm *Floresta*.

Yo soy otro

Antes que nada quisiera dedicar los comentarios que voy a hacer a Ricardo Santillán Güemes.

“Yo soy otro” es la radiante afirmación de Rimbaud. Y es la noción que propongo para definir las relaciones entre un director teatral y el texto dramático.

Los textos son mecanismos. El mecanismo de palabras que propone un texto responde a una estructura que le es propia. Cada texto tiene su “forma de actuar”.

Cuando elijo un texto para dirigir, no lo hago porque seamos “parecidos”. No quiero llevar el texto hacia mi patrimonio personal, quiero llegar yo al lugar que el texto propone.

El motivo de elección de un texto es su relevancia. Haber encontrado un texto que cuenta para nosotros, que “da cuenta” de algo que nos excede.

En mi adolescencia leí *Hamlet*. Encontrarme con ese texto fue encontrar un mundo.

No leí todo Shakespeare y no siento vergüenza en reconocerlo. Me eduqué leyendo libros de manera azarosa y son muchos los que nunca leí.

Yo tenía quince años cuando descubrí *Hamlet*. Me llevó seis horas, sentado frente al edificio de Obras Sanitarias en Devoto. Hago este comentario para referirme al placer con el texto. Al encuentro personal que cada texto nos tiene deparado.

Los directores teatrales construyen parte de su identidad artística en base al vínculo que establecen con los textos que trabajan.

Algunos directores confrontan textos. Otros dicen “violentarlos” y “estallarlos”. Otros simplemente los recortan. Distintas metodologías identifican su trabajo como directores.

Creo que elegimos un texto eligiendo un tipo de vínculo. Elegimos a través de qué texto nos relacionaremos hoy con el teatro.

Empezamos leyendo las palabras. Elegimos qué dirán los actores, mientras nos preguntamos cómo irán a hablar...

Un actor me dijo que le inculcaron que el texto no tiene valor. A ese actor le cuesta memorizar su letra. Memorizar el texto implica aceptar la complejidad de otra realidad que no es la del actor.

Quisiera repetir esto: “La complejidad de otra realidad que no es la del actor”.

Todos los textos tienen una historia. Ciertas reglas culturales condicionaron su escritura.

Los textos clásicos despiertan el fantasma de otros tiempos.

Algunos contemporáneos prefieren decretar la muerte del clásico, deben estar asustados.

En el diálogo con los clásicos, que es el diálogo con la Historia, no podemos hacer otro teatro que no sea el de “hoy”.

Sé que hay gente que prefiere desconocer la obra en que trabaja. Lee los textos sin enterarse de nada –muy parecido a aquellos que pregonan “debemos olvidar el pasado”.

No podría hablar de mí mismo sin referirme a mi pasado.

Como dice Proust: “Renuncian a la alegría de una lectura seria”.

Un texto no es un objeto cerrado. Un texto es también su lector. El texto es un objeto social, un objeto político. Cuando leemos un texto estamos necesariamente tomando partido.

Pensar que un texto es un objeto cerrado sería cancelar el espacio del actor, del lector, del espectador.

El texto es una experiencia del mundo y, fundamentalmente, una experiencia del otro.

Comprender un texto es comprenderse. No imponer el gusto personal, mero reflejo de nuestras limitaciones.

El director no “devela” un texto. Trabaja con el texto recibiendo una experiencia única. Se “abre” al texto.

No podemos leer “mal” un texto. Podemos leerlo equivocadamente (por ejemplo, cuando leemos algo que no está presente en ese texto).

Leemos interpretando, y la interpretación es una ficción proyectada desde el texto hacia nosotros.

El director teatral lee un texto intentando comprender cómo funciona. Y logra hacerlo cuando logra reconocer el orden de realidad propio del texto.

Repito: “Orden de realidad propio del texto”. Dado que los textos dramáticos proponen una realidad distinta de lo real aparente.

El director pacta con las reglas que el texto propone. El texto propone un juego, organiza los códigos de que nos valdremos para hacer un montaje.

Todos los textos son propuestas de montaje. Proyectos de una escena.

Un texto es un archivo disponible para la memoria colectiva.

Una buena manera de leer un texto es escucharlo e intentar captar los mecanismos que propone. Preguntarnos: ¿Hacia dónde nos lleva?

La lectura del texto forma parte del texto. El montaje es la materialización de lo que el director ha comprendido del texto.

El montaje recodifica las costumbres perceptivas del espectador. Luego, el espectador es producto de la obra.

Quisiera terminar estas propuestas y que ahora conversemos y las discutamos, reelaborando la consigna de Rimbaud, a la medida de los directores de teatro:

Cuando sea, seré otro.

Un teatro hacia el que quiero ir

1. Hacer un teatro que relacione la realidad aparente con la poesía.
2. Escribir con la mano separada del cuerpo. Dejar crecer el espolón que apareció en mi pie. Trabajar con una actriz que haya soñado arañarse la cara.
3. Leer mis textos a los gritos.
4. No dejarme comer por el camino.
5. Lograr mirar los nuevos campos de concentración.
6. No hacer dramaturgia que produzca dramaturgos que hacen dramaturgia.
7. No usar mecanismos.
8. Pararme en medio de las convenciones hasta descubrir algo que no lo sea.
9. Pasar a la primera fila para ver el final de una obra.
10. ...

Luis Cano

Luis Cano

Poeta, dramaturgo, actor y director teatral. En 1993 concreta su primer estreno *El aullido* (Premio Coca Cola en la Artes). Entre sus textos pueden citarse: *Cangrejos*, *Socavón*, *Ostras frescas* (2° Premio Municipal del Ministerio de Cultura del Gobierno de la Ciudad de Buenos), *Los murmullos* (2° Premio Germán Rozenmacher), *El paciente*, *Chiquito*, *Ruidosas rosas*, *Partes del libro familiar* (2° Premio Concurso de Obras de Teatro del Instituto Nacional del Teatro). Ha compartido procesos de escritura con Alejandro Tantanián y Beatriz Catani. Dramaturgista junto a Daniel Veronese en la obra *La forma que se despliega*. Entre sus premios pueden destacarse: Gran Premio Internacional Jorge Luis Borges por *Un dietario*, Ganador del Concurso de Producción organizado por el Instituto Nacional del Teatro para el montaje de *Pelicano*, de August Strindberg, Primer Premio Nacional de la Secretaría de Cultura de la Nación por *Coquetos carnavales*, Primer Premio Nuevas Obras de Autores del MERCOSUR por *Coquetos carnavales*, 1° Premio Municipal del Ministerio de Cultura del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires por *Coquetos carnavales*. Parte de su producción literaria ha sido publicada en distintos sellos. Su trabajo creativo ha sido apoyado a través de becas o subsidios por el Fondo Nacional de las Artes, la Fundación Antorchas, y el Instituto Nacional del Teatro.

Las películas son una conspiración

Impresiones. Andrew Bujalsky es el director de *Funny Ha Ha* y *Mutual Appreciation*, dos pequeñas películas estadounidenses con clara impronta independiente, protagonizadas por actores —algunos de ellos no profesionales— que representan los papeles de jóvenes que recién salen de la universidad y no se resisten a encasillar definitivamente su vida, diálogos entrecortados y una exquisita sensación de inmediatez. Todos los que ven sus películas piensan en el cine de Cassavetes como primer referente y el mismo Bujalsky admitió en alguna que otra entrevista su admiración por el cineasta neoyorquino. En la segunda película de este director hay una secuencia notable, cuyo pulso se encuentra también en los filmes del director de *Minnie and Moskowitz*. Dos jóvenes que sienten atracción entre sí pero no se animan a confesárselo por no herir a sus parejas pero, sobre todo, por las dificultades propias de dar el primer paso en lo que podría ser una nueva relación

amorosa, conversan entre sí menos con las palabras que con los gestos, las miradas y el silencio de los cuerpos tensados entre animarse a un movimiento que puede ser tan gozoso como irreversible. Esa sensación de realidad única que da la escena, de temerosa libertad asociada al instante, es transmitida por la entera filmografía de Cassavetes, quien se sacó de encima el corset del Hollywood recluido en estudios para inscribir la vida urbana diaria en celuloide.



Las películas son una conspiración. Esa idea del cine de Cassavetes como uno mucho más real que el cine clásico estadounidense tiene sus raíces, no sólo en las nuevas y distintas sensaciones que sus películas provocaban, sino también en la placa final de *Shadows*, su opera prima, que dice lo siguiente: “El film que acaban de ver fue una improvisación” mientras el jazz de la banda sonora parece confirmar la sentencia de manera irrefutable. Lo cierto es que a un primer corte improvisado se le agregaron escenas filmadas según un guión escrito luego del primer rodaje, dando por resultado el film que ahora conocemos. Entonces ¿qué hay detrás de la idea de improvisación expuesta por Cassavetes en esa placa como si se tratara de un manifiesto y unida a su cine desde entonces como si se tratara de una etiqueta? ¿Estamos ante un cine descuidado, sólo atento a capturar texturas audiovisuales cotidianas sin planificación alguna? ¿Es un cine más realista que otros? Quizás la mejor

respuesta a estas preguntas esté en el diálogo que comparten Gena Rowlands y Elsie Ames en la citada *Minnie and Moskowitz*. Un poco borrachas, la más joven Rowlands le pregunta si a los viejos todavía les gusta el sexo mientras discurre sobre las decepciones amorosas hasta reparar en que el amor nunca es como en las películas. Entonces dice la línea de diálogo que encabeza este párrafo, magnífica definición del cine que puede parecer una crítica al modelo clásico de producción y su imaginario mítico, pero que se revela finalmente no tan ajeno al espíritu del propio Cassavetes.

Proceso de trabajo. Como se han cansado de explicar el plantel estable de actores de sus películas, con su mujer Gena Rowlands a la cabeza, los rodajes de su marido respondían a un guión cuyos diálogos habían sido establecidos previamente, y a medidas estéticas precisas. Una vez que la primera versión del libreto era escrita íntegramente por Cassavetes, este se reunía con los actores (entre los que se incluían amas de casa, parientes y visitantes ocasionales sin la más mínima experiencia en el mundo del espectáculo) para leerlo durante 3



o 4 días, período durante el cual aceptaba todo tipo de modificaciones sugeridas por ellos e incluso pautaba secuencias en las que improvisar estaba permitido, para luego ensayar las escenas del film a lo largo de un mes. Entonces comenzaba la filmación que se desarrollaba siempre en exteriores e interiores cotidianos (su propia casa, las calles de la ciudad) en los que los actores podían moverse con libertad. Esto último era garantizado por la orden de iluminar por completo el espacio de rodaje, para que el desplazamiento de los personajes fuera

seguido por el camarógrafo (Al Ruban) sin necesidad de ajustar continuamente las luces. Este movimiento de la cámara, a quien los actores incluso tienen que mirar en más de una ocasión para no chocarse con ella, más la presencia de vecinos, padres, hijos y suegros en lugar de profesionales, el desenfoque momentáneo producido por los movimientos, la cotidianidad de los diálogos, y la noción de performance puesta en escena por Cassavetes entre otros recursos, transmiten una impresión de realidad tal que abonan esa idea de completa espontaneidad que está unida a su cine. El caso es que ni el artificio, ni el ritual, ni la planificación del espectáculo relacionados al Hollywood clásico está ausentes en su mundo cinematográfico, aunque estén expuestos de otro modo.

Performance. La conducta diaria de cada uno de nosotros es invisible, su singularidad se disuelve en el ajuste a patrones sociales, convenciones y rutinas. Lo que hace Cassavetes en sus películas es volverla visible, enfocarla, exponerla valiéndose de performances extraordinarias que irrumpen y quiebran la linealidad

cotidiana de la realidad. Allí están los personajes de Gena Rowlands en *Una mujer bajo influencia* y *Opening Night*, en las que hace de una mujer con problemas mentales y una actriz en crisis respectivamente, lo que le permite rodar secuencias exaltadas que parecen extraídas de un psicodrama pero se revelan como parte de un método, de un plan sistemático pasible de ser analizado en toda su obra, cuyo fin consiste en exponer mediante esas catarsis programadas la encallecida resignación de la cotidianeidad, y cuyos ritmos y sentido han sido incluso comparados con el de los bailes y canciones del cine musical clásico. La performance actoral no sería, entonces, absolutamente espontánea, sino un recurso previsto para interrumpir el flujo de las rutinas de esos personajes suyos entregados a la diaria negación de sí mismos, de sus deseos y de sus esperanzas, experiencia comparable al del agotamiento de los modelos clásicos de representación cuya crisis, evidente en el manierismo alcanzado por las películas de Welles y Hitchcock, exponen abierta y simultáneamente Cassavetes en EE.UU. y la *Nouvelle Vague* en Francia (las

operas primas de uno y otros se presentan en 1959, y el primero sería invocado por el *New American Cinema Group* en su manifiesto de 1960 para promover lo que luego se conocería como cine independiente).

Rito de pasaje. Esa etapa de transición del cine clásico a la modernidad se condice con uno de los elementos centrales de la filmografía de Cassavetes: el tránsito de sus personajes de un estado a otro. Un ejemplo

transparente de ello es *Opening Night*, verdadero rito de pasaje que expone el vía crucis —a la manera cristiana— de una mujer, de una actriz y de una obra de teatro, que pasan del letargo profesional a la liberación lúdica, con paradas en el alcohol, el mito del doble como sacrificio vicario de esa parte propia que nos lastra, la estafa espiritista, el desengaño amoroso y la conciencia del paso del tiempo. Si la carrera misma de Cassavetes fue un ir y venir de los proyectos en los que actuaba para



los grandes estudios y los que realizaba con su troupe al margen de la industria, esta película reúne lo mejor de ambos universos: el sentido ritual del clasicismo narrativo y su potencial de comunicación, y la libertad

formal renovadora de la modernidad. Que el primer plano de Rowlands en *Faces*, justo después de los títulos, sirva como garantía de ese matrimonio arrebatado, intenso y feliz que Cassavetes hizo posible.

Marcos Vieytes

Marcos Vieytes nació en Capital Federal, en 1973. Es crítico cinematográfico y docente, colaborador permanente de *El Amante*, *Tren de Sombras* y *Cineismo*. Coordina "Kino Glaz", la sección de cine de la revista digital *Zona Moebius*. Es programador del cineclub de *El Amante*. Fue jurado del 2º Festival de Cine de La Plata (2007).

La del mono

quisiera yo tener muchas más vidas
quisiera yo tener muchas más vidas
y en una ser la chica de tus sueños
con pechos no muy grandes ni pequeños
con curvas armoniosas y medidas
y que vayamos juntos al gimnasio
y quieras que me ponga los shortcitos
y dé en el puchinbol los golpecitos
y me suba a la bici muy despacio
para poder seguir mis movimientos
con ganas de que todos se despidan
se vayan los patovas que intimidan
los machos sudorosos corpulentos
y así quedarnos solos un buen rato
haciendo rechinar ese aparato

me gusta que me cojas y me hables
me gusta que me cojas y me hables
me excita que recites impudicias
que cubras mis oídos con caricias
que rozan el umbral de lo inefable
que pongas en tu boca mi deseo
y saques con tu lengua mis encajes

y encajes y que hagamos de este viaje
un grito que me lleve de paseo
cual diosa musa perra colegiala
mi sexo dicho en tu lasciva labia
tu verba dependiendo de mi savia
rogando que sea buena que sea mala
me gusta que me nombres indecente
con tu cálida voz vuelta caliente

seré la tierra virgen que conquista
seré la tierra virgen que conquista
tu sed de trascender el continente
buscando un horizonte a tu simiente
y saciaré tu ardor expansionista
con un amanecer tan entregado
que albergará tu verga entre sus formas
burlándose de leyes y de normas
de sur a norte el cuerpo navegado
con brújula clavada en un destino
dará al adelantado todo un valle
donde su intrepidez al fin estalle
hallando su lugar su hogar su sino
su más acá su suelo su morada
tu leche entre mis tetas derramada

los idiomas que penetras

las lenguas en contacto son un vicio

las lenguas en contacto son un vicio
por eso sos mi amante de frontera
que fala portuñol a vida entera
espanglish lenguas francas de resquicio
y qué es el sexo sino cocoliche
la confusión babélica la mezcla
tu jerga multilingüe que a mi tecla
le da con ganas y hace gran bochinche
se queja ese vecino que es purista
señor de la academia de las letras
se pierde los idiomas que penetras
no sabe lo que haces como artista
rosita soy y vos speedy gonzalez
and you can take away todos mis males



cogernos en un cuarto con espejos

cogernos en un cuarto con espejos
potencia los deseos al cuadrado
al ver cómo el placer multiplicado
se expande y se contrae en los reflejos
de cúpulas y espéculos amables
banquetes que nos colman los antojos
las ganas de rodearnos con los ojos
espaldas nuca culos adorables
yo soy esa morocha que te besa
y vos el tipo que con fuegos lentos
hará girar la rosa de los vientos
en ángulos y aristas de la pieza
uniendo esa pareja y este abrazo
en la cama que surca el cielorraso

Luisa Kaufman

Nació en La Plata, hace 30 años. Se inició precozmente en la literatura, en solitario. Actualmente es alumna de Ramón Paz, con quien mantiene fluidos intercambios (epistolares).

NUESTRA HERENCIA

Otro jodido matriarcado, mal que le pese a Margaret Mead... otro mal sitio. Pelea de bisturíes con un colega en el quirófano. Y mi ayudante, la babuino, saltó sobre el paciente y lo hizo pedazos. Los babuinos siempre atacan a la parte más débil del altercado. Y hacen bien. No debemos olvidar nunca nuestra gloriosa herencia simiesca.

Burroughs, William. *El almuerzo desnudo*.
México DF: Octaedro Ediciones, 2003.



CRÉDITOS

Ilustración de los cuentos y de tapa:

Andrés Rodríguez

<http://www.flickr.com/photos/arghoost/>

Diseño y diagramación

Berduque/De Sabato

Impresión

Bien gracias

Distribución

Correos varios

GRACIAS HACEN LOS MONOS

Queremos agradecerle a Andrés Rodríguez su buena onda y su ilustrativa participación en este número. También a Antonio Ramos, que se copó y nos mandó un cuento tremendo desde México. Santiago quiere agradecer especialmente a Gustavo Sala que nos mandó el chiste buenísimo de más arriba, especialmente dibujado para los monos; a Pau y Emy, como siempre; a Eduardo del Estal, que se bancó sin chistar sus correcciones de editor obsesivo, incluso cuando un perro le había comido el teléfono; a Rafa, que le regaló 100000 entradas y a todos los que le dieron entradas de prensa para sus vacilantes críticas teatrales. Finalmente, al capitalismo se le agradecerá que, si se derrumba, no lo haga encima nuestro (aunque tememos que así será).

Publicación realizada en la República de Almagro (Buenos Aires, Argentina),
por el Grupo Editorial Ciento Cincuenta Monos.

Quejas, opiniones, contribuciones: 150monos@gmail.com

Visite a los monos en: www.150monos.blogspot.com