

AUTOPISTAS DE LA PALABRA

SEXTAS JORNADAS DE LITERATURA Y PSICOANÁLISIS

LA FRONTERA EL ANTES Y EL DESPUÉS

MITOS, QUIEBRES, EL FOLLETÍN DE LOS ARGENTINOS

Biblioteca Nacional de la República Argentina

Dirección: Liliana Heer / Arturo Frydman

Comité asesor: Lucía Blanco / Américo Cristófalo / Silvia Hopenhayn

María Pia López / Aníbal Villa Segura

Coordinación general: Cecilia Campos

19 y 20 de Septiembre de 2014

Entrada libre y gratuita

Se entregan certificados

informes: autopistasdelapalbra@gmail.com

Declaradas de Interés Cultural por el Honorable Senado de la provincia de Buenos Aires y por la Secretaría de Cultura de la Plata.

ÍNDICE

Programa

Auspicios

Apertura

Mesa 1: C.E. Feiling, María Pia López María Negroni

Mesa 2: Ana Arzoumanian, Miguel Briante, Silvia Hopenhayn

Mesa 3: Félix Bruzone, Copi, J.C. Martini Real

Arturo Frydman Metamorfosis en la frontera

Mesa 4: Sergio Bizzio, Julio Cortazar, Noé Jitrik

Mesa 5: César Aira, Susana Szwarc, Libertad Demitrópulos

Plenario: Los pliegues del suspenso

CV. de los participantes

Programa Autopistas I

Programa Autopistas II

Programa Autopistas III

Programa Autopistas IV

Programa Autopistas V

VI JORNADAS LA FRONTERA EL ANTES Y EL DESPUÉS. MITOS, QUIEBRES, EL FOLLETÍN DE LOS ARGENTINOS

Viernes 19 de Septiembre

Mesa 1 El decir generacional / brillos, diferencias y secuelas

Textos: C.E. Feiling, "Una mujer a medias" (Marta Riquelme en William Henry Hudson y Ezequiel Martínez Estrada); María Pia López, *Teatro de operaciones*; María Negroni, *La anunciación*

Panelistas: Daniel Millas / Mary Pirrone / Roberto Retamoso / Perla Sneh

Articula: Américo Cristófalo

Mesa 2 Sexo primor Pandora a primera vista, dominios y tentaciones

Textos: Ana Arzoumanian, *La mujer de ellos*; Miguel Briante, "La Vasca"; Silvia Hopenhayn, *Las elecciones primarias*

Panelistas: Silvia López / Bea Lunazzi / Vanina Muraro / Nicolás Peyceré

Articula: María Pia López

Mesa 3 El humor: de la tragedia a la comedia

Textos: Félix Bruzone, *Los topos*; Copi, "La Internacional Argentina"; J.C.Martini Real, *Copyright*

Panelistas Susana Cella / Anahí Mallol / Luís Darío Salomone
Isabel Steinberg

Articula: Wally Romero

Arturo Frydman Metamorfosis en la frontera

Sábado 20 de Septiembre

Mesa 4 Los giros de la mirada, captura y cortocircuitos:

Textos: *Rabia*; Sergio Bizzio; "El otro cielo", Julio Cortázar;
Long Beach, Noé Jitrik

Panelistas: Martín Alomo / Jorge Consiglio / Guillermo Korn
Reynaldo Sietecase.

Articulan: Jorge Chamorro / Silvia Hopenhayn

Mesa 5 Poéticas del maquillaje: contrabandos

Textos: *Ema la cautiva*, César Aira; *La mamacoca*, Libertad Demitrópulos;
Trenzas, Susana Szwarc

Panelistas: Carlos Dante García / Flavia Soldano / Amalia Sato
Aníbal Villa Segura.

Articula: Juan Laxagueborde

PLENARIO: LOS PLIEGUES DEL SUSPENSO

Américo Cristófalo / Horacio González / María Pia López
Daniel Millas / Graciela Musachi

Comité asesor: Lucía Blanco, Américo Cristófalo
Silvia Hopenhayn, María Pia López, Aníbal Villa Segura

Coordinación general: Cecilia Campos

Declaradas de Interés Cultural por el Honorable Senado de la Provincia de Bs.
As. y por la Secretaria de Cultura de La Plata.

AUSPICIOS

Biblioteca Nacional - Museo del libro y de la lengua - Secretaría de Cultura
Presidencia de la Nación - Subsecretaría de Cultura de La Plata - Sociedad de
Escritoras y Escritores de la Argentina - Facultad de Filosofía y Letras
Facultad de Ciencias Sociales - Escuela de la Orientación Lacaniana
Fundación Descartes - Fundación Habitat y Salud Urbana - Fundación El Libro
Cámara Argentina de Publicaciones - Centro Cultural de la Cooperación
Audio Videoteca de Buenos Aires - Ciudad Abierta - Red de Editoriales de
Universidades Nacionales - EDUVIM - Editorial Edhasa - Eterna Cadencia
EUDEBA - Grupo Editor Latinoamericano - Editorial Losada - Paradiso
Ediciones - Hilos Editora Editorial Mansalva Editorial Catálogos - Editorial Bajo
la Luna - Ediciones Colihue - La Comarca Libros - Editorial Argonauta
La Lengua Viperina - La mujer de mi vida - Pensamiento de los Confines
Series Tokonoma - La Balandra - Las ranas - Librería Remus - Librería La
Barca - Librería Norte - Librería del Mármol - Librería Lilith
Portal elpsicoanalysis.net - Lectura Lacaniana - Casa de Letras
Wolframía Audiovisual - El Sigma - Archivos del Sur - Papeles del Boulevard

Lilana Heer Continuada discontinuo

“La transmisión se produce entre territorios con fronteras, y son esas cosas que pasan por encima de la medianera, por decir así, sin destruirla”

Juan Carlos Indart

Este año, las Autopistas de la palabra convocan a escritores y psicoanalistas situando su mirada en La Frontera, los mitos y quiebres que hacen al folletín de los argentinos.

Sabemos que lo nacido en la lengua es silenciosamente inagotable, determina. Atravesar, atravesar. Letras sedientas de humores deslizando anticuerpos polémicos, rodajas permeables al desacuerdo, tal vez arpones.

Las preferencias suelen diferir, los hermanos no siempre están de nuestro lado. Creemos que un pensamiento estético es equivalente a la originalidad sin filiación, incita al desafío, exuda el carácter político de los márgenes en juego -sean espaciales, imaginarios o coyunturales. Saturados de poder, los decires inoculan linde, instancia de cristalización devenida paradigma a nombrar mediante metáforas pendientes de alambres, de nubes. El centro semántico se enriquece igualmente en la afirmación que en la negación.

¿Cómo se barajan las fronteras entre lo humano y lo humano? Semblante, personaje, encarnadura, canibalismo. “De cuando en cuando me convierto en animal”, escribió Wittgenstein en su diario el 29 de julio de 1916. Una proposición válida, no describe lo que está afuera sino lo que está adentro. Hay secretos por transparencia; quienes pueden hablar sin ocultar, impenetrables como el aire. A la vez, existe una manera irreversible: la propagación transformadora de escenas a salto de caballo. Encantamiento del folletín perseverantemente chupeteado. Ráptame en la gran noche azul de los mitos. Los hay antiguos, pero no eternos, pensaba Baudelaire. Modalidades que aventan el redoblamiento, zona de encuentro-riesgo, superficie más y menos plástica al cómo del trauma, difícilmente absorbible y, sin embargo, farsescamente travestida. Félix Bruzzone, *Los topos*. “Un hijo de desaparecidos

-se lee en la contratapa- criado por sus abuelos arma su historia personal con palabras sueltas...”

Escuchar, suponer, intuir, dudar, recordar, diferir, esperar. El infinitivo en acción. Impulso irrefrenable, tentación de permanecer y dejarse llevar por las estaciones del pensamiento. Les propongo una visita breve por los textos que elegimos cruzar, un *tour* literario que profundizarán mis colegas a lo largo de las Jornadas.

El decir generacional

Si bien “todo el mundo delira” según Lacan, la ingeniosa construcción de **Pia López** en *Teatro de operaciones* franquea esta metáfora recurriendo a maniobras de alta conexión crítica: complot, blasfemia, revoltijo de auras, caída de significantes amos. Con fluida inmediatez y desmesura, narra el montaje de un actualizado happening sobre Los siete Locos. Retorno y fuga. El acento en la fuerza política de los saberes bajos. “*No hay don que sin falta venga*”, escribe desde una lúdica posición que lleva a pensar en una tesis muy cara al psicoanálisis: “los no incautos yerran”.

Words words words: “Mi hipótesis se reduce a que Ezequiel Martínez Estrada fue, muy probablemente, el primer escritor argentino hombre que estructuró toda una novela en torno al problema de crear un personaje femenino pleno”, “Una mujer a medias (Marta Riquelme en William Henry Hudson y Ezequiel Martínez Estrada)” de **Charly Feiling**. Ocurrente deducción a mano alzada sin escatimar la dificultad que implica abordar el Otro sexo. Lectura que focaliza la cuarta ilusión de cada uno de los autores, marcando la distancia entre la Marta de Hudson: Karué- mujer bestia del campo, y la voz en primera persona que Estrada atribuye a su Marta.

La Anunciación. **María Negroni** establece un espacio de supervivencia itinerante: brújula del después. Encontrar lo buscado sabiendo que está absolutamente Shhh, No a la palabra perdido. Vivir en ese intento el fantasma de los hechos, su metamorfosis, escuchar a interlocutores escogidos de uno y otro siglo: Humboldt – Athanasius, acompañantes creados por la pericia del sin temor a profundizar los márgenes entre desaparecidos y aparecidos.

Sexo primor, Pandora a primera vista, dominios y tentaciones

Silvia Hopenhayn hace visible la erótica de los años tiernos a través de intervalos variables. Produce superficies bajo ángulos de turbación extrema interviniendo los signos, exteriorizando privación: no hay comas en *Elecciones primarias*. La diferencia, entre tantas niñas un varón, “Su presencia fantasmal indicaba mi desarraigo no sé muy bien dónde”.

“La Vasca” de **Miguel Briante**. Estrategias de varones y mujeres en un pueblo de provincia, serie ilimitada: plural y del uno por uno. El significante faro es Buenos Aires de ida y vuelta: “Miré a La Vasca. No recuerdo haberle visto la cara; sólo las manos, casi transparentes en la luz amarilla, y el cuerpo reducido, tan distinto que me parecía verlo por primera vez. Me parecía imposible haber pensado que ella era mayor, haber vigilado la mueca experta de su boca...”

Buenos Aires, Afganistan, **Ana Arzoumanian**, Atiq Rahimi. *La mujer de ellos*, *The patience stone*, novelas publicadas en este siglo, anterior la de ella. Ambos, escriben desde ese núcleo de belleza irreductible en su triple vertiente, veladura / erotismo / crueldad. Logran el canto, la copulación del cuerpo con el lenguaje. Lo bestial de la fórmula religión, familia, propiedad, domesticada en palabras expuestas al lector que se atreva:

Los giros de la mirada, captura y cortocircuitos

“Recién nos conocemos y ya nos mentimos”, *Rabia* de **Sergio Bizzio**. La serie mentir habitará salones, escaleras, corredores, buhardillas, todos los recovecos de la mansión donde un singular “ocupa” se resguarda. Esconder, ocultar, expropiar; los maestros de la sospecha -Marx, Nietzsche, Freud- a la orden de María. Personaje polifacético advertido de su facultad inhibitoria activa, capaz de franquear innumerables obstáculos. María José: obrero de la construcción, enamorado, criminal, celoso, sutil, lúcido lector.

El protagonista de *Long Beach* de **Noé Jitrik**, experimenta la tentación de intercambiar-en pequeñas dosis- su estilo de estar en el mundo. Huésped en otro país, en otra lengua, de cara a la peripecia, el narrador, profesor, consciente de la no relación, persiste en su anhelo por eludir el sentido. Cero facilismo, cero necios ideales, fiel a Macedonio Fernández, se plantea: “¿Sería

posible, por lo tanto, un relato de puras resonancias, de ecos, de restos, de equívocos, de intentos de comprensión inacabados y precarios, amenazados por la discontinuidad?”

“El otro cielo” de **Julio Cortázar**. Desde el pasaje Güemes a París, de la novia virgen al mundo libertino de Josiane. Fascinación, aventura, desdoblamiento temporal. Y pasaron las grullas... Aquello que le ocurría al joven corredor de Bolsa, años después le parece un escándalo. “Empecé a sentir que el barrio de las galerías ya no era como antes el término de un deseo”. Y algo más, se pregunta sin demasiado entusiasmo a quién votará cuando lleguen las elecciones, a Perón o a Tamborini.

De la tragedia a la comedia

“La Internacional argentina”. Frutos de la utopía, autoficción contra el viejo nacionalismo. **Darío Copi** crea una organización de argentinos en el exilio dispuestos socorrer a la democracia alfonsinista. Paga la deuda externa y elabora un Manifiesto para promover un presidente en las próximas elecciones. Fogonazos paródicos, ironía mordaz, desparpajo, “el humor negro es muy negro, pero créame, no tiene maldad”. Montado sobre el Borges de los años treinta, hijastro espiritual del escritor, le inventará una hija bastarda para parodiarlo mejor. Del “gay saber” se desprende la virtud del bien-decir, una manera de soportar la falta en ser.

Mucho antes que Pound, frente a la duda de un adjetivo, Mark Twain indicaba tacharlo, escribe entre paréntesis **J.C. Martini Real** en *Copyright*. Sustraer bordes / suprimir / cortar el goce vacilante. Novela publicada durante los años de resistencia, la escritura como salvo conducto: “Caro lector. No quiero que la historia se pierda en adjetivos”.

Poéticas del maquillaje. Contrabandos

La mamacoca, escrita por **Libertad Demitrópulos** durante el menemismo, más acá de la ficción. Los disfraces del poder, sus emisarios -jueces, senadores, ministros-, la mafia y sus membranas prostibularias. Tráfico en la frontera de las tierras rojas, mediación a través de una mujer (como es costumbre en la autora). Novela cinematográfica, culebrón documental: el ojo móvil en cada racconto. “La nueva frontera”, se llama el cine donde la niña Justina, ya mujer,

confirmará el parecido con su abuelo contrabandista, “pero yo no me dejo engatusar”. Identificación que la empuja al más allá de las consecuencias, con el consabido resto amoroso ejercido en el crepúsculo del Nombre del Padre.

A semejanza de Camus, **Susana Szwarc** en *Trenzas* escribe un pentagrama del malentendido, extrae del desencuentro la palabra poética. Muestra lo que no se escucha de lo que se oye, lo que no se sabe, lo que sólo cree conocer quien está prevenido. Parece decirnos: sólo en la ficción de lo idéntico el bien y el mal visten un disfraz discernible. “Llueve tanto en la ciudad, en el pueblo, en los campos. Los capullos de algodón demasiado mojados ya no podrán crecer. Oro blanco perdido.”

César Aira, en *Enma la cautiva*, desaloja con astucia el verismo desplazando el combatiente foco “realista” característico de los sesenta. Construye un mito polimorfo en el que los valores se escurren como arena y los personajes multiplican oportunos bostezos. Una historia experta en no prometer nada, ningún intento por despertar, simplemente la acción narrativa y sus inevitables efectos.

Para terminar, voy a compartir con ustedes dos estrofas de “Escenario” de Jorge Consiglio, eco poético del concepto frontera:

Bajo el tenso aceite del sol,
las empuñaduras
acumulan el salado sudor del desconcierto.
Es el más puro acontecer de una frontera remota.

Todo se resuelve en un mapa desértico
jornadas de tierra.
La llanura detiene su mayor aspereza
en el fondo secreto de las pupilas, pura frontera.
La más pura frontera. Raya, marca enérgica
de la carencia.

Horacio González

Ahora me doy cuenta que en todos estos años he venido a cumplir el papel de inaugurador. Por suerte esta vez he conseguido salir de la apertura de manera que me encuentro con las palabras de Liliana ya pronunciadas y entonces hay que admitir que estoy en una post inauguración. Voy a mostrar nuevamente mi algo menos que desconcierto porque en realidad vine siempre, aún antes de estar en la Biblioteca, hace ya 12 años, así que mi desconcierto o casi desconcierto es más actual, real y renovable: proviene de asistir una vez más a este admirable intento de poner bajo algún tipo de insinuación temática homogénea un conjunto de escrituras y de formas de la crítica, tan diversas. En realidad debemos festejar y emocionarnos ante ese empeño eminentemente humano y previsiblemente etéreo que nos lleva a querer reunir un conjunto de textos tan dispares; a eso le llamamos también literatura y si extrememos la expresión lo podemos llamar psicoanálisis, también a condición de que no le demos tanto rigor a esta expresión y a condición también de que rebajemos o aumentemos un poco el escaso rigor que tiene la palabra literatura o por lo menos le demos un poquito más de rigor y le agreguemos lo que le sacamos al psicoanálisis. Entiendo de este modo la idea de autopista, supone un tránsito quizás en vías paralelas o intersecciones. La palabra articulación que se usa aquí está tomada de un intento de conjugar distintos vocabularios como se percibe en el texto que acaba de leer Liliana. Vocabulario que registra insinuaciones textuales de diversos órdenes pero sin duda vuelve a sugerir que hay una espera del psicoanálisis respecto de la literatura y viceversa.

La idea de frontera, sin embargo, me atrae una manera equívoca porque se contrapone directamente con la idea de autopista, aunque ésta contiene la idea de peaje, pero no sé si llamar frontera al peaje porque el peaje detiene momentáneamente, sobre el supuesto seguro de poder seguir cumpliendo con un pequeño trámite impositivo, en la acepción con la que se usa en nuestras carreteras. Detiene por un momento, pero su función es recaudatoria, no detiene del todo y cuando por una especulación reglamentaria de instituciones que pueden ser la antigua vialidad nacional, se abren si hay una cantidad inconveniente de coches que se agrupaban, lo que los militares llamarían una

frontera porosa atravesable pero no sin dificultades porque en realidad si lo pensamos bien esas casamatas son pequeñas porciones de Estado que están reconstruyendo la forma tradicional de circulación por las rutas, medievalizándolas, pero si en parte las aceptamos, no es con cordialidad porque nos hacen registrar un pesimismo sobre el andar por las rutas que nunca sabemos bien cómo interpretar. No hay más flujo on the road, hay segmentos entre casamatas feudales del gobierno, es decir, de los particulares que han recibido concesiones del gobierno. No me animaría a decir que el peaje es “tan” interpretable pero el uso que tiene la expresión, en el cotidiano del lenguaje, también indica la dificultad del vivir, la expresión pagar peaje tiene ya varias décadas en la Argentina, no muchos más, está inscripto en un lenguaje como una dificultad existencial, es decir, no se puede vivir sin algo que te detiene, sin una acumulación de detenciones lindante con lo grave, a pesar de que se alza la barrera. Eso puede conmover, pues acaso sería una metáfora central en estas jornadas.

La idea de frontera sigue siendo inquietante, no sólo en una carretera que como vimos, como intento decir, es que lo que deja circular para poder imprimir suaves interrupciones. La frontera suele tener una sensación más firme respecto de lo que interrumpe. En realidad podríamos decir que no hay fronteras porque hay naciones sino la inversa, hay naciones porque hay fronteras. Y la expresión frontera puede tener un aspecto virtuoso, en cierto sentido, y en otro sentido si se la logra traspasar con finalidad es ilegales. Puede tener un aspecto que convida a pensar que lo riesgoso aprecia una facilidad, pero al mismo tiempo casi siempre llaman las fronteras a regímenes de castigo, de encierro y de sacrificio. El pasaje “normal” de una frontera siempre encierra un tipo de molestia casi imperceptible, que son quizá las verdaderas molestias. Las grandiosas molestias que ofrece el mundo contemporáneo las sabemos bien, pero aun cuando se nos interrumpe en una frontera de todas maneras hay una pequeña inquietud, la de mostrar los documentos nos obliga a decir quienes somos, se nos reduce a tener que exhibir una identidad fijada en papeles. Porque siempre somos alguien más en una pasaje de frontera, y en ese sentido la expresión, como cualquier expresión que alude a un territorio, al pasar a su condición metafórica arrastra

consigo la idea de pasaje peligroso, de irrupción de una identidad que tenemos que saber declarar en el momento oportuno, y ser allí, seguramente el que somos, o coincidir con el rigor de los certificados, seamos quienes seamos. El verdadero placer sería no tener ninguna verdadera identidad. La frontera obliga al libertario a preguntarse porqué hay fronteras, había que anularlas, pero yacen en el pensamiento colectivo, inevitables.

Hay que pensar en algunas fronteras, absolutamente inevitable pensar en fronteras, diría el pesimista; quien quiera no ser pesimista tiene que obligarse a pensar que no existen las fronteras. Y algunos ingenuos, divinos ingenuos, siguen exclamando ese deseo añorado en las ventanillas de aeropuertos o en filas de automóviles en las salidas de un país. Por último me gustaría decir que es uno de los grandes temas de Paul Celan que ha aparecido ahora en una distribución pública de libros en las escuelas secundarias, algo interesante porque, muerto Derrida, se deja de leer al autor que el crítico, que el filósofo consagra. Es una hipótesis, evidentemente no creo sea así, los libros de Paul Celan se siguen publicando, pero mientras vivía Derrida, y vivía Gadamer, que hablaban de él, otros filósofos también, pero nunca sabemos apreciar bien hasta qué punto si alguien fallece se lee de otro modo su obra. Un escritor en vida genera otro tipo de obligaciones al lector. Leer a los muertos implica también un pase de frontera, leer a Shakespeare por ejemplo, o a Homero. De ahí viene la gran leyenda: No existió, lo escribieron otros, no lo escribió él, ese es el peligro de morir. El peligro de morir es pasar una frontera donde evidentemente somos todos sujetos a ser interpretados como que no escribimos lo que escribimos, lo cual hay que declarar que en la mayoría de los casos es una suerte (risas), pero para Shakespeare no es una suerte que se diga No existió. Y Tomas Mann, en cien años más ya se podría decir que no existió aunque algunos podamos hacer declaraciones efectivas que iba venir a la Argentina o a Brasil, no me acuerdo. La posibilidad lo hace más existente, que a Dowstoieski que nunca se propuso venir a la Argentina ni a Brasil, (¿por qué lo haría) (risas) ya estaba Roberto Arlt. Entonces, el *Schibboleth*, son cosas de Derrida, o Paul Celan escribía para Derrida o Derrida escribía también para Celan sus grandes textos, yo lo considero grandes textos: uno y otro se escribían y leían y eso hacía a la vivacidad de los grandes textos. Esta

pregunta sobre la palabra *Schibboleth* que recogerá Derrida se puede hacer a propósito de la relación psicoanálisis literatura, poesía filosofía. El *Schibboleth* es un pasaje a la frontera, es célebre el poema de Celan, no está bien decir célebre, el que no lo conoce no le importa que yo diga que sea célebre, hay que reprimir a los que dicen es célebre. Buscan una pequeña comunidad de lectores que simultáneamente han leído lo mismo y lo declaran célebre. Pero si somos 15, 20, 500, no podemos generar celebridades entre tan pocas personas. Esa es una lección para el que dice: El célebre poema... En algún lugar, Derrida dice de la frontera que el *Schibboleth*... Que el *Schibboleth* es una expresión hebrea, judía o sefardí, no me acuerdo bien. No debería meterme a decir estas cosas sin recordar bien de adonde viene la expresión. Del hebreo ¿no? Es un pasaje de frontera pero al mismo tiempo, la pronunciación en la sílaba *si* o *schi* supone un código de pasaje que quien no la sabe decir delata que es el que no debe pasar. Entonces la frontera se traslada a la forma de pronunciación, a una fórmula que exige al lenguaje que sea considerado como un sistema de contraseñas. O sea, el tema tiene una fuerte raigambre en nuestra imaginación o en nuestra capacidad poética, cualquiera sea la que tengamos, así que podemos ser redimidos por una poesía que sepamos escribir, que tenga una vigencia tan fuerte en nuestra conciencia.

Entonces vengo con mucho placer a estas jornadas para permitirme liberar de mi escritorio (que no es peaje, ni frontera, ni contraseña de paso) y un poco porque Liliana y Arturo me lo permiten y después es para declararme mi pasaje a la reunión general, abandonando el de inaugurador, pues como las jornadas se hacen cada dos años, tiene el carácter de mi despedida como funcionario (risas) y de este carácter de anunciador oficial de las Jornadas, pero no así con la esperanza de que sigan, cualquiera sea la suerte que corra esta biblioteca y el país, porque si las jornadas siguen, la suerte que corra el país y las jornadas y esta biblioteca fue el signo de que se pueden atravesar fronteras, que podremos seguir. Porque el país se hace de pequeñas cosas, las pequeñas cosas son tan importantes, escucharnos hablar, y son pequeñas y transferibles, que el crítico sea literato, que el literato sea el crítico, que se fusione el psicoanálisis con la literatura, y esas pequeñas cosas son magnificencias del espíritu. Pequeña grandiosa cosa, por eso, espero volver a este mismo lugar,

seguir siendo el portador de este tipo de funciones macedonianas, anunciador o inaugurador oficial de las jornadas Autopistas de la palabra.

Mesa 1 El decir generacional / brillos, diferencias y secuelas Textos: C.E.

Feiling, "Una mujer a medias" (Marta Riquelme en William Henry Hudson y Ezequiel Martínez Estrada); María Pia López, *Teatro de operaciones*; María Negroni, *La anunciación*

Daniel Millas El antes y el después: Grietas y opacidades

¿Cómo pensar un antes y un después sino es a partir de un acontecimiento que lo determina? Un acontecimiento, en tanto tal, se inscribe en relación a un discurso previo y conlleva una dimensión temporal propia. Establece una discontinuidad que ocasiona un cambio radical y sin retorno. Algo nuevo se desprende de lo anterior y su emergencia ya no puede ser explicada ni asumida desde las coordenadas anteriores. No los separa una frontera, los aísla una grieta.

Es la grieta que tiende a ser borrada en el decir, como si una inercia irresistible quisiera absorberla, envolverla en el sentido, hacerla historia y olvidarla. Pero aunque se nade en las aguas del Leteo, el litoral que la misma inaugura nunca desaparece del todo.

Mejor así, porque es el psicótico, y más precisamente el paranoico, el que tiene éxito en esta empresa. Desde el momento en que un acontecimiento traumático derrumba los soportes de su realidad, todo el pasado se reordena a partir de la invención de un significante nuevo. La perplejidad ante el abismo que lo aspira se transforma en certeza, mientras que la multiplicidad del sentido converge en una identificación que fija definitivamente su ser. Así toma consistencia la figura de un personaje de excepción, convocado a dar testimonio de una historia sin fisuras, de un decir universal. A eso solemos llamarlo delirio.

Claro que tomando una perspectiva más amplia, también podemos llamar delirio a cualquier ficción que otorgue sentido a lo real que todo acontecimiento deja al descubierto.

Decido entonces orientarme por el delirio y abordar así la lectura de las novelas que me fueron propuestas. Mi método consiste en establecer una suerte de gradación. Desde el relato organizado en una secuencia temporal que sitúa las coordenadas del acontecimiento principal con sus diversas secuelas, hasta la fragmentación y multiplicación de personajes causada por una fractura que vuelve imposible el desarrollo de una historia.

Con este criterio, ubico en un extremo la novela de William Hudson *Marta Riquelme*. Carlos Feiling la confronta con *Marta Riquelme* de Martínez Estrada, poniendo de relieve la diversidad de sus respectivas enunciaciones, pero desde la perspectiva que asumo aquí, no voy a acentuar sus diferencias sino lo que tienen en común. En ambas se despliega un drama, los personajes mantienen su identidad, y el sentido, enmarcado en valores comunes, es convocado para impactar al lector.

Sin duda son interesantes las observaciones de Feiling en su ensayo “Una mujer a medias”¹ cuando compara el personaje femenino en ambos relatos. Lo digo a pesar de que como analista no me resulta muy convincente pensar a una mujer en términos de plena, a medias o en cuartos. La ilusión subyacente de una mujer “toda”, como el resultado posible de la sumatoria de diferentes partes, tiene el molesto inconveniente de estar destinada al naufragio.

Al mito de la mujer plena prefiero oponerle las novelas de las “no todas” mujeres, María Pia López y María Negroni.

La primera, con su obra *Teatro de operaciones*², nos deja acceder al armado de un relato que se nutre de diferentes saberes, sin apoyarse en un ideal que le brinde consistencia. El pasaje de lo dramático a lo cómico se desliza con un toque irónico que destituye la función central de la “gran hazaña”. Se trata más bien de la desconstrucción de la ideología de una época. Su mérito es lograrlo sin caer en la descreencia o el cinismo. La apuesta, según entiendo, es la de

¹ Feiling, C. “Una mujer a medias” en *Con toda intención* Edit. Sudamericana Señales, Bs.As. 2005.

² López, M.P. *Teatro de operaciones* Edit. Paradiso, Bs.As., 2013.

sostener valores que admitan las paradojas y las inconsistencias de cualquier proyecto político.

Por último la novela de Negroni, *La anunciación*, que sitúo en el otro extremo de mi improvisada gradación. Comienzo por extraerle un enunciado exquisito: “Solo lo impreciso es decible”³. La sutileza de esta afirmación constituye a mí criterio un principio que empuja el relato por una temporalidad extraviada.

Se pone de relieve el fracaso de la historia, la impotencia de la ficción para ordenar los efectos de un trauma que ha dejado un espacio devastado.

“Estoy confundida Humboldt. No hago más que preguntarme por qué pasó lo que pasó, pero lo que pasó no sé qué es, o no lo entiendo, o se me escapa y ya no sé qué hacer, salvo contarme historias a mí misma sin ton ni son...”⁴

La anunciación de Negroni no remite a la creencia en la salvación por la llegada de una vida nueva, sino más bien a la certeza de un vacío que convoca otra clase de presencia. Freud la llamó pulsión de muerte; presencia silenciosa que hace estallar la realidad desatando la imparable fuga del sentido.

“He perdido mi nombre. He perdido mis nombres. De la desesperación, de la masacre, me quedó el círculo de ciertas letras, una maravilla inconsolable. Ninguna sabiduría. Ninguna salvación. Apenas un desierto sin historia donde nada representa nada.”⁵

Asistimos a un testimonio en el que la historia se reduce a fragmentos sin brillos, mientras la palabra convoca una materia que no remite a nada.

“Quiero que todo estalle. Que el lenguaje deje ver la mugre, la baba, el pantano.”⁶

Cómo no detenerse en este raro anhelo de ir más allá de los semblantes, de querer encontrar la extraña sustancia que los sostiene.

La literatura y el psicoanálisis son dos modos diferentes de tratar lo real por medio de lo simbólico. De operar, por medio de las palabras, con aquello que es irreductible a sus articulaciones.

³ Negroni, M. *La anunciación* Edit. Seix Barral Breve, Bs.As., 2007, Pag. 26.

⁴ Ibid pag. 31

⁵ Ibid pag. 132

⁶ Ibid pag. 146

El talento de María Negroni consiste en hacerlo obteniendo un efecto poético que atraviesa toda su novela.

La poesía tiene la característica de engendrar un efecto de sentido al tiempo que produce también un vaciamiento. Por esta razón, Lacan afirmó que lo propio de la interpretación analítica se especifica por ser poética.⁷ Es decir, de alcanzar por un forzamiento del sentido, la resonancia de aquello que no tiene representación.

Si para María Negroni “solo lo impreciso es decible”, diría por mi parte que la interpretación analítica apunta a cernir la grieta en la que se aloja la “opaca precisión de lo indecible”. Pero mejor me detengo aquí, porque esa ya es otra historia...

Nuestra historia en voz de mujer

Mary Pirrone

Agradezco la invitación a transitar las nuevas autopistas, estas con fronteras, hitos y quiebres, un *Teatro de Operaciones* de María Pia López, un texto de Charly Feiling sobre dos Martas Riquelme, la de William Hudson y la de Martínez Estrada, y *La Anunciación* de María Negroni

La historia argentina está representada por estas cuatro mujeres como una alegoría literaria del desgarramiento y el dolor, que va desde principio del siglo pasado, en la *Marta Riquelme*, aquella bella joven cautiva, que según describe Hudson de repente dejaba caer el atado de leña y prorrumPia en gritos arrojándose al suelo. Fue hechicera, y despreciada, hasta convertirse en el “Kakue”, pájaro de canto nocturno y aterrador, aquello en el decir del relator pudo “haber sido un plan de Dios para vencer los demonios del nuevo continente”. Más tarde en el mismo siglo, hemos sabido de la locura de las mujeres argentinas enfrentando demonios. La otra *Marta Riquelme*, la del prólogo a descifrar que Martínez Estrada escribe después del golpe del 30, es una figura ambigua e inquietante que muestra un discurso paradójico y caótico en torno a una familia, cuyos mitos cercan los homicidios, incestos, muertes y

⁷ Lacan, J. *L'Insu que sait de l'une bévue s'aile á mourre*, inédito, clase del 19/04/77.

suicidios, que han habitado esa casa con magnolia y representa al país que Martínez Estrada sentía agotado y enfermo, “Que no se cura ni se muere”, un país que lo lastimaba y que pone en voz o relato de mujer.

Las Marías, también representan dos momentos históricos de nuestro país, la generación de los que rodean actualmente los cuarenta años, al decir de María Pia, “la generación de los inmunes” que llegaron a la política en pleno invierno, y los que llegaron en primavera. María Negroni nos recuerda sus tormentas, en *La Anunciación*, sitúa los tornados, bordea con palabras la perplejidad, trata de aprehender lo que se le escapa, lo que nunca entendió, “a la nada no puede quitársele nada”, nos dice; entonces, las palabras se vuelven cosas, los afectos se personifican.

La palabra Casa le pregunta a Ansia, qué le pasa y esta le responde que está deprimida porque los senadores votaron la ley de impunidad; Vida privada, otro de los personajes, hostiga y reta a Ansia por venerar y opinar igual que lo Desconocido. También ella dialoga con cada cual, Vida Privada no la deja en paz, la manda a la oficina de Ideales perdidos. “¿Hasta cuándo vas a seguir idealizando lo que no ocurrió?”.

Las frases retornan del pasado como fantasmas gramaticales, desarticulados matices, sonoridades. Sigmund Freud, definía las fantasías originarias como “restos de lo visto y oído” cuando aún no se puede entender, la autora se pregunta si la frase “algo habrán hecho” abre perspectivas en torno a un símbolo ausente, entretejiendo una trama que como en la experiencia analítica trata de historizar lo indecible, lo que se escapa.

En un universo enlutado donde camina lo innumerable sobre ruinas, la protagonista se presenta, “la que respira soy yo, pero también soy la que muere en cada bocanada”. “No sé cómo se cuenta una muerte, vos te fuiste y yo morí”, se refiere a su amado, pero también a los viejos compañeros que aparecen en sueños, como en caja de pandora desde pequeñas letritas, uno por uno vivos, cada uno con su estilo, el de entonces, los de Filo, los de Ezeiza, o aquel que llevaba una bolsita con cianuro en la “diminuta noche blanca de la desgracia cosida al reborde del pantalón”. Intentos y formas posibles de aparecer ella misma.

¿Es delirio o verdad el dialogo con Athanasius?, un duendecillo que se le aparece en Roma y le ayuda a recordar un episodio traumático del pasado militante. Hace reverencias y desvaneciéndose en el aire, sentencia: “Nada como el presente para llegar a la realidad de lo irreal”. Le deja un catálogo desopilante de su Templo de las Musas que incluye desde campanas que tañen solas hasta un par de tratados, uno sobre mujeres y muñecas y otro sobre suicidio. Apariciones y recuerdos que conforman un discurso que intenta sellar un duelo que falla una y otra vez, hasta interrogarse si lo delirante es no pensar en suicidarse, no tener fuerzas para ser simplemente un cuerpo desnudo en el agua. En otra aparición, “sin que ella lo note, él recoge en sus manos su llanto y hace con él un charquito donde navega un velero”, podríamos concluir que su proa se orienta a “lo real”.

Copiar el cuadro La Anunciación, es un objetivo a cumplir, pintar un cuadro que enteramente no le pertenezca, pues “la belleza es una falsificación sutil”. Puede que este sea un punto de contacto con la novela de María Pia López, pues a mi entender, ambas, una con humor, la otra con dolor, muestran cómo lo auténtico y lo falso pueden tener efecto de Verdad.

Teatro de Operaciones es una novela política, donde lo falaz, la alucinación y el delirio son puestos en cuestión, “el pasado puede ser tratado mejorándolo”. María Pia confiesa en su texto “hay quienes escuchan voces, yo taxistas, y de fondo citas”. La galería de personajes se constituye en homenaje activo a Arlt y Marechal. Justamente uno de ellos es un falso taxista cazador y contrabandista de historias a ser noveladas.

La Verdad será a develar tanto desde las variables astrológicas, como desde la lógica del entre dos. Entre las dos bandas, la oriental y la occidental de nuestro marítimo río, entre Peronismo y antiperonismo, entre Borges y Arlt.

Propone la creación del “PRICEM”, primer centro de experimentación misteriosa, delirantes agrupados en la misión de salir a la calle a registrar “relatos orales”, formas retóricas” “frases sospechosas”, propone generar una guerrilla cultural, focos de guerrilla artística, patrullas callejeras de jóvenes con impermeables de plástico dedicados a rastrear huellas de Borges. También están presentes los zombis o los que salen del shopping cargados con bolsas de diferentes marcas o los otros más organizados, los eternáuticos, con sedes

propias, unidades básicas, que cuando piensan una puesta la sede es la ciudad o el país.

La autora nos confronta una u otra vez con la pregunta: ¿los delirios son tales si son compartidos? Lacan afirma que lo normal es la paranoia, María Pia lo recrea y además afirma en acto que el lenguaje está vivo mientras se transforma y que la vida necesita sus “clandestinadas”.

Roberto Retamoso El decir generacional / brillos, diferencias y secuelas

Leyendo las Marta Riquelme de Guillermo Enrique Hudson y de Ezequiel Martínez Estrada, Carlos Feiling afirma que ambos pusieron en escena la dificultad que tienen los hombres (...) para crear lo que he llamado personajes femeninos plenos. Si bien no lo dice de manera expresa, podría suponerse que concede esa posibilidad, por elisión o elusión, a las mujeres que escriben.

Partiendo de ese supuesto, podríamos decir que María Negroni y María Pia López sí han creado personajes femeninos plenos, es decir, personajes *que no resulten de la postulación de una serie de características que constituyen un ser mujer intemporal*, al decir de Feiling, sino que sean, como él lo reclamaba, *una voz representada directa o indirectamente*. Si un personaje femenino pleno es la representación lograda de la singularidad de una voz, tanto *La Anunciación*, de María Negroni, como *Teatro de operaciones*, de María Pia López, son textos donde ese propósito, esquivo o malogrado para los hombres según Feiling, se consuma absolutamente.

Porque, en ambos casos, se trata de darle la voz a una mujer para que, siendo protagonista de la historia, además la narre. Curiosamente, ambas novelas comparten el principio o el procedimiento constructivo de componer un narrador-personaje femenino. Una mujer que cuenta, en un caso a partir de una memoria si no involuntaria por lo menos no buscada, y en el otro a partir de un relato interior, al que algunos llamarían intimista, modelado por un sincerarse que evoca las formas de la confesión, la matriz de su propio modelo.

Asociadas en una empresa escrituraria que se propone derrumbar mitos, lugares comunes y saberes canónicos, las narradoras-personajes de ambas

novelas re-leen y re-escriben momentos fundantes de la historia y la cultura argentina contemporáneas. Y lo hacen de un modo heterodoxo, irreverente, por momentos paródico y por momentos trágico, aunque la tragedia siempre quede amortizada por el decir en solfa, la ironía o el sarcasmo, que no sólo modulan el decir de los otros, sino también, y de manera esencial, el decir de sí mismas.

Se trata, por cierto, de un claro efecto de desacralización de sus objetos. *La Anunciación* cuenta la evocación de un momento sumamente trágico de la Argentina moderna, como fue la experiencia de los militantes de la Juventud Peronista en los años setenta, cuando, producido el enfrentamiento con los sectores de la derecha peronista, comienzan a sufrir los embates de un dispositivo represivo que desembocarían en la represión estatal a partir del golpe de 1976. El texto soslaya la épica y la exaltación, para hacer de las vicisitudes de la narradora, y de sus compañeros de militancia, el objeto de una parodia que devela sus contradicciones, sus imposibilidades, incluso la distancia que, en muchos casos, los alejaba de los preceptos y las consignas propuestas por la organización en la que militaban. Sin embargo, si hay un personaje que encarna el dogmatismo y la rigidez ideológica de la organización ese es la propia narradora: será necesario el paso del tiempo, la experiencia de la historia, la mudanza a Roma, para que pueda contar aquellos años con una mirada contrastante, que ya no es una mirada certera, absoluta, ni mucho menos objetiva, sino que es una mirada dispersa, hecha de recuerdos pero también de visiones fantasmáticas y oníricas, y de una imaginería poética donde el realismo del discurso revolucionario *-la única verdad es la realidad-* transmuta en una visión fantástica del mundo y de las cosas.

Teatro de operaciones, por su parte, trata de otro momento fundante, el de *Los Siete Locos-Los Lanzallamas*. Ahora no será un hecho histórico-político sino un hecho histórico-literario el que concite la atención de la mujer que narra. Sabemos el asunto de la novela: unos devotos un tanto desvariados de Arlt, en la actualidad, se proponen montar una representación de *Los Siete Locos*, nucleados alrededor de una mujer, la narradora del texto. Se trata de una réplica paródica de su objeto, puesto que, como en la novela de Arlt, los personajes son parte de una conjura, conspiradores que intentan llevar adelante, de manera clandestina, los propósitos de su sociedad secreta.

Demás está decir que sus proyectos son tan disparatados como los de los personajes de *Los Siete Locos*; pero lo que en Arlt se lee como grotesco, o como las formas de una comedia donde lo trágico sobreimprime sus formas para resolver el relato en su sentido, en *Teatro de operaciones* se presenta como una irrisión constante de la historia, haciendo de los personajes y la narradora unas criaturas desmañadas, por momentos ingenuas, por momentos taimadas, pero siempre reducidas a un devenir inofensivo e intrascendente, como si se tratase de actores de una inocua picaresca del presente.

Así, *La Anunciación* y *Teatro de operaciones* consisten, básicamente, en la reescritura de un discurso evocado que opera no como modelo sino como difuminación: no es el objeto de una mimesis sino de una irrisión, por lo que no se trata de reproducirlo, o reponerlo, sino de deshilvanarlo, deshilacharlo, volverlo jirones que arrastran los vientos de la historia, con los que se tejen no su forma prístina sino las formas actuales, recientes, últimas, las únicas posibles después de los procesos de sedimentación que el tiempo ha interpuesto entre ellos y nosotros.

De modo que ambas novelas suponen una distancia que no es temporal en un sentido meramente cronológico; lo es también en un sentido geológico. Al modo de una miniatura física, exhiben los diferentes estratos donde se han sedimentado sentidos y significaciones que transforman y deforman el núcleo original. La figura del palimpsesto, así, se yergue inevitablemente en el acto de su lectura.

Pero si los textos evocados no son los mismos puesto que son otros; si los textos originarios solamente persisten como resto o como hilacha, es porque la lengua que hablan las narradoras también es una lengua otra. No precisamente idéntica, puesto que cada una la modula a su manera, pero sí una lengua que tiene un sustrato común, una especie de proto-lengua, de pan-lengua narrativa, donde la voz se desorigina, la enunciación se dispersa, el habla se vuelve ubicua, descentrada, y las palabras, plurales, se multiplican, haciendo estallar la unidad de lo representado, que ya no es la figuración de lo real ni la reproducción de un relato. Es, simplemente, su fantasmagoría alucinada: lo que enciende el recuerdo falaz, la memoria capciosa; lo que dice una palabra que en vez de sostener la verdad, decide mentir como proyecto.

Perla Sneh Lenguas incesantes

Ninguno de estos textos puede, como decía Néstor Sánchez, contarse por teléfono. Podemos, sí, decir, que nos traen discursos. Allí, a medias o no, hay mujeres que hablan. Algo de lo femenino ocurre, ya sea desplegado en escena en el caso de López y Negroni, ya sea reclamado, como en el caso de Feiling. Nada convoca mejor los fantasmas, sean éstos espectros, espíritus o fórmulas, enigmáticas o no. Y bien; nadie pretende aventarlos, sólo diremos que no hablamos de género, hablamos de palabras.

Bizarrras, aturdidadas, atroces, pizpiretas, sabias, candorosas, expuestas a la soledad o al destino, locas rematadas, cuerdas de insanía: entre la revelación y el misterio, ellas le dan a la lengua. Parece que quieren no ya habitarla -¿cómo ignorarían lo que tiene de intemperie?- pero sí acomodarse un poco ahí, hacerse algún lugar. ¿Qué lengua, entonces?

En la aventura narrativa de MPL, hay una voz que, como perturbador alambique, destila las voces en fraseo sutil. Y eso, ya desde el título, que hace de la crueldad heredada del “teatro de operaciones” una paródica puesta en escena de lo político en su nimiedad: grupúsculos perdidos, falsos ciegos, taxistas reales, zombies, eternautas. Minucias cotidianas que corroen la tentación de la épica. Esa voz -cross a la mandíbula, caricia enternecida- entrama episodios al borde del desquicio: el infructuoso secuestro ya no de Aramburu sino del perrito Jazmín, la falsificación de un dudoso manuscrito de Borges, el inverosímil armado de una obra que no es tragedia ni comedia sino todo lo contrario; todos ellos episodios construidos al modo de Viñas: historia de historias. Abundan los nombres, muchos implícitos -que no secretos-; algún lector buscará descifrarlos. Aquí nos abstendremos, no sin sospechar en ese recurso un modo singular del nombrar: la reserva como nominación amorosa en una lectura intensa que no deja de hacer lugar a lo azaroso de la historia y donde, si bien la conjura es un modo de lo político, también lo son la narración y la indagación de tradiciones y obras.

La aventura de Negroni, en cambio, aun si no menos osada, se hila en el monólogo susurrante de una mujer que, en un sitio impreciso entre la ciudad y

el anagrama, en un tiempo que es recién o antaño o precisamente ahora, le habla a un nombre que es muchos pero en especial, uno que, de tan revelado, queda escondido: Humboldt. Nombre de guerra, se dice, otorgando a la guerra un poder filiatorio que no estaría del todo mal cuestionar. Entre el duelo, el suicidio y la memoria, la voz busca decir una historia que la rehúye y en la que el desconcierto de la anunciación se vuelve alegoría: la palabra casa, el ansia, los recuerdos; todo la interpela. Hasta lo hace su Vida Privada, que le sugiere, componedora, salir y comprarse ropa. También aquí, como en *Teatro...* navegamos en una multiplicidad tempestuosa de saberes, pero si en aquella obra esos saberes lo inundan todo, aquí viven en el espacio estricto de un museo. Y también aquí, como en *Teatro...* tragedia y comedia se perturban mutuamente aún si lo hacen en voz quizás más baja, sin tanto retumbo de bocinas y ruido de ciudad (aunque las vespas aportan lo suyo).

De algún modo, ambos textos, el de MN y el de MPL, podrían ponerse a cuenta de una frase de Viñas: *Confuso privilegio ser sobreviviente*. Confuso porque ¿y ahora, qué? Ambas se plantean la pregunta y ninguna se queda en el mero gesto.

En otro lugar, desde una actualidad anacrónica, Charlie Feiling viene a reclamarle a la literatura argentina lo que llama un *personaje femenino pleno*. Ah, bueno, si de fantasmas se trata... Pero ¿qué sería eso? No lo sabemos, pero el autor no se priva de buscarlo -denunciando su ausencia- en la figura de Marta Riquelme, bígama literaria de Hudson y Martínez Estrada. Estos autores -entendemos al leer- la encierran en la locura trágica de la peripecia criminal de las historias familiares. Y si bien ambos autores fallan en su intento -al parecer, Martínez Estrada algo menos-, Feiling encuentra en ellos, en su arborescencia y digresión, una especie de hermandad a los ponchazos. Quizás podamos ver en esa vocación digresiva e insistente -tan a tono con Macedonio- que Feiling insiste en subrayar, el vislumbre esperanzado de un paso de comedia entre tanta tragedia familiar e incestuosa, una especie de sonrisa insinuada en el horror. ¿Sería femenina?

Tanto Lopez como Negroni fueron interrogadas por su "pasaje a la novela", como si fuera una travesía absurda de la que, ahora que regresaron, a ver si se curan un poco y sientan cabeza. No sé Feiling, pero sospecho que lo habrán

interrogado. Por mi parte, encuentro en todos ellos una búsqueda precisa: la de una poética. Para seguir, entonces, entre tantos nombres, agrego el de un autor que quizás no cuenta pero gravita: Henri Meschonnic. La poética, dice, es retórica sólo si la entendemos en un sentido estrictamente aristotélico: *un modo de actuar*. En este sentido *tragedia /comedia* o *epopeya* no son géneros, son modos de la acción. Por tanto, la poética -esta poética- es inmediatamente ética y política. Hablamos de la poética como acto, aquello que siempre vuelve a empezar, y no como objeto de una estética, la que fuere. Una poética del pensamiento o, para decirlo en términos de Meschonnic, una *teoría de lenguaje* que es el nombre que da a lo que Aristóteles llama "retórica". Convertir en género los modos de esa acción deforma sutilmente estas cosas. Y no tan sutilmente también.

Entonces, con o sin pasaje, estos textos son modos de una acción que se va construyendo en lenguas de retazos y de sueños, de ruinas con o sin alcornica, de restos alocados de una anunciación de lo que vendrá en lo que no vino; lenguas que componen el marco donde opera un pasado que nos aguarda allí, adelante; donde late la novedad de lo que, ya advenido, no deja de insistir, siempre inminente. De eso, en esas lenguas, ellas hablan, incesantes.

Américo Cristóbal Escuchar la novela

"*Rythmós* es, por definición, individual, intersticios, fugitividad del código, de la manera en que el sujeto se inserta en el código social. Remite a las formas sutiles del género de vida; los humores, las configuraciones no estables, los pasajes depresivos o exaltados; en resumen, lo contrario mismo de una cadencia tajante, implacable en su regularidad".

Roland Barthes, *Cómo vivir juntos*

"Una mujer a medias" admite el concepto de personaje redondo que Foster contrapone al de personaje plano en *Aspects of the novel*, ensayo clásico que Charlie Feiling retoma para poner en cuestión la forma que los personajes femeninos tienen en la literatura argentina. El personaje plano de Foster no alcanza el grano de voz propia, como indica Feiling de la *Marta Riquelme* de Hudson, o se clausura en la voz libresca del personaje homólogo de Martínez Estrada; sus rasgos son en general previsibles, débiles, definidos por motivos

constantes, arraigados, impropios de la plasticidad, la variación y *bildung* dramática de la novela, independientemente de la circunstancia masculina o femenina en juego, cercanos en este sentido a la fijeza del mundo épico, la siempre abnegada y leal Jimena, esposa del campeador, tanto como la generosa gallardía y temple del héroe de reconquista, o aun la incesante e ineludible Penélope, al lado del siempre astuto y enérgico Ulises. Cuando Feiling hace notar la ausencia argentina de personajes femeninos plenos está probablemente orientándose por el gran modelo flaubertiano del siglo diecinueve, Emma, no en este caso la cautiva, aunque también radicalmente cautiva, y en sus emulaciones complejas, la Regenta, María, o aun la torsión *Naná* de mujer pública, para nombrar casos notables de historia literaria. Bovary encarnaría en esta línea la “plenitud” de la que habla “una mujer a medias” precisamente a partir del relato de una biografía cuyo punto de fuga es el eclipse amoroso de las ensoñaciones de plenitud. Entre Emma y Molly se presiente un abismo de lenguaje y sin embargo la pregunta acerca de cómo habla o cómo se habla una mujer persiste opaca, también desde luego para el catálogo argentino, pregunta incierta como la que interroga acerca de cómo habla un hombre o cómo se habla un hombre, y no es que un hombre o una mujer sean más aptos para responderla según se trate, y menos aún cómo se hablan entre sí porque el capítulo entre sí supone un campo inesperado de traducción. Perla Sneh subraya esa improbable consideración. No se trata de representaciones de género, se trata de representaciones y nudos retóricos de la lengua. Tampoco se trata del género en la modalidad universal que le atribuye Foster en cuanto conjunto de reglas internas de composición. Más bien del modo en que se escucha la lengua de una época. Histórica y definida. Aun cuando la imaginación deriva en fantasma, la novela escucha una época. Que no se abstrae tampoco de hilos y ecuaciones espectrales. Podría a su vez decirse en perspectiva gráfica, iluminándolos, ilumina la época. Ese modo de escuchar se reserva una fragilidad, el ritmo no ocupa un centro a partir del cual algo decisivo suceda, está disperso, vive en la experiencia. Lo que escucha la novela es la intimidad nómada de la lengua.

Teatro de operaciones pone en juego ese movimiento. Ofrece una empresa arltiana como procedimiento de retorno, y sobre esa versión de fondo improvisa una traducción de la época. Dicho de otro modo: la hipótesis de que la

performance de *Los siete Locos* de María Pia López está requerida o aun promovida por la lengua de los años kirchneristas. La desmesura grotesca, el desquicio trágico y cómico de la aventura, de la acción, un secuestro en farsa, máscaras, astrología, manuscritos robados, la “melancolía uruguaya” del que no viaja, el que escribe que Roberto Arlt es un artificio de *Contorno* para despreciar a Borges, los taxis, el giro policial, las cartas, una forma de voluntad aplicada a finalidades discretas u objetos preventivos, son indicios que nombran la repetición de una historia con actores que desconocen su doble, y más aún (no podría ser de otro modo) su original. La historia se presenta como figura de constante con variaciones. De Sarmiento a Borges, de San Benito de Palermo a la casa que ocuparon Perón y Eva en el predio actual de la Biblioteca, de *Los siete locos* a *Los siete Locos*, la historia es *corsi recorsi* de vestigios, simetrías, entusiasmo. Pero sobre todo la historia es deseo de presente. Si la novela arltiana gobierna el ritmo presente de la ciudad, *Teatro de operaciones* vuelve, o mejor, se lanza sobre ese escenario abriéndolo al tiempo escuchado, “superposición”, “palimpsesto”, fragmentos arqueológicos excavados sobre su trama potencial, la suerte, los recorridos, el comercio lingüístico, la expansión de la ciudad vista como proyecto en formación, como espacio irredento de invención. Daniel Millas describe estos procedimientos de *Teatro de operaciones* como ensayo de “deconstrucción ideológica de la época”; Perla Sneh destaca la fuerza performativa de la acción teatral, los recursos y modos singulares de nombrar en vis clandestina, y la “indagación” de obras y tradiciones argentinas en medio del enredo y la conjura política. Roberto Retamoso atribuye tanto a la novela de María Negroni como a *Teatro de operaciones* la consumación de lo que el texto de Feiling pone en entredicho acerca de la consistencia de los personajes mujeres, en ambos casos a partir no sólo de las figuras protagónicas sino también de los discursos de narradoras que darían voz a lo femenino en relación con dos momentos históricamente fundados, 1976 en *La Anunciación* y “la actualidad” en la novela de María Pia López. Sobre esta incidencia de lo histórico también organiza su comentario Mary Pirrone; toma de *Teatro de operaciones* la frase con que María Pia López define a quienes rondan los cuarenta años: “generación inmune” y de *La Anunciación* las frases de perplejidad y naturaleza tormentosa de los años setenta: frases que subrayan la irradiación política y “generacional” de las

novelas.

La Anunciación está recorrida por dos lenguajes cuya intersección ensaya una pregunta mayor: ¿cómo sucede el pasaje o aun la vecindad simultánea de la lengua política de los setenta, lengua delicada en su rigidez, en su rigor apresurado y reconocible en la finalidad de sus enunciados, a esa otra, quizá la misma, de ensoñación poética, que acepta ahondarse en altura de arcanos y entresijos místicos, en recortes de anunciación y visiones de ángel? La hipótesis de *La Anunciación* es que ese paso o convivencia de una y otra está en el desastre, o aun –tomado en préstamo metafísico– es el desastre. De un lado, Negroni evoca marchas y contramarchas de la lengua militante de esos años, frases de panfleto, consignas, siglas, nombres clandestinos, compañeros; de otro, en la perplejidad alucinada de un sueño de sobreviviente, el monje Athanasius describe un museo fantasmal del mundo y la joven Emma, para volver sobre esa antonomasia, pinta la anunciación, el cuadro dramático de las ilusiones y catástrofes de la historia. Su pasado y futuro. Esas dos lenguas, quizá la misma, recurren en su comercio mutuo a los misterios de la alegoría, *Vida Privada*, *Ansia*, *Casa*, pero más intensa y cabalmente recurren a una memoria desagregada que conoce sus limitaciones fragmentarias, su imposibilidad y aun la auto impugnación que la despoja de creencias explicativas. El tercer término de esa mediación de lenguajes es Humboldt, alrededor de quien se concentran las preguntas sobre del exilio, la derrota, la casa de paredes verdes, Roma, el escamoteo de la muerte, y la naturaleza de lo amado.

La Anunciación y *Teatro de operaciones*, diversas y a su modo exasperadas en su composición, en los ritmos heterogéneos que frecuentan, comparten un rasgo común: la certeza de que lo escuchado en la novela, lo que una escritura traspone y define, procede de la frágil, transitoria inestabilidad de la experiencia; que los signos dramáticos de la novela requieren representación viva y cuerpo presente de la lengua en situación histórica. De algún modo, los comentarios de esta mesa sobre “el decir generacional” refieren, en registros y miradas particulares, ese modo de escuchar la experiencia de la novela: “Sólo lo impreciso es decible”, destaca Millás del texto de María Negroni; “No sé cómo se cuenta una muerte”, subraya Pirrone; “Será necesario el paso del tiempo, la experiencia de la historia, la mudanza a Roma” para desarticular la

estrechez dogmática de los años setenta, postula Retamoso; y “entre el duelo, el suicidio y la memoria (...) la voz busca decir una historia (...) en la que el desconcierto de la anunciación se vuelve alegoría”, escribe Sneh. Es que las lecturas potencialmente infinitas de un texto están asimismo recortadas por la irregularidad del tiempo común de la experiencia. Las generaciones conviven en el ritmo, de eso trata el “vivir juntos” de Barthes. Pero *ritmo* no es ahí una cláusula de identidad ni un fondo desde cuyo suelo se organizan políticas de sentido, o el administrador oculto y privilegiado de una lengua “original” sospechosamente deformada en otras, el ritmo del vivir juntos se presenta en escansiones irregulares, fricción, propagación, desencadenamiento múltiple. En 1997, dos años antes de morir, Charlie Feiling jugó con el palíndromo y anagrama de Roma en un libro satírico, de poetas, poemas, versiones y apócrifos, “Una tribu de tríbadas, Gestapo en forma de Instituto de Lingüística”, la cita es de *Amor a Roma*; encuentro ahí un eco aleatorio de la Roma y la figura del anagrama de Negroni, como de “No es joda, negra, un montaje”, del *Teatro de operaciones* de María Pia; son contagios, restos, escatologías del ritmo del vivir juntos.

Mesa 2 Sexo primor Pandora a primera vista, dominios y tentaciones:

Textos: Ana Arzoumanian, *La mujer de ello*; Miguel Briante, “La Vasca”; Silvia Hopenhayn, *Las elecciones primarias*

Silvia López Sexualidad en la frontera

El psicoanálisis se ocupa de estudiar la frontera y el borde en relación a las psicosis, la teoría y la clínica focalizan casos donde la estructura es dudosa, poco clara y es necesario establecer un diagnóstico. Sin embargo Freud, además de abordar la línea divisoria en la estructura, sobre todo entre neurosis y psicosis, añade a las cuestiones de la psicopatología otros elementos, por ejemplo el factor temporal. Para este autor –que sabe a través de los casos clínicos pero también a través de los mitos y la literatura–, los momentos de pasaje, el antes y después, la asunción de un lugar, ciertas etapas como la infancia y pubertad, resultan ser a veces factores desencadenantes, marcas

que podrían determinar el devenir del sujeto o puntos de fijación. Lo cito: “Muchos enlaces singulares y algunos trágicos destinos, parecen explicarse por la fijación erótica”. Freud ubica la virginidad en una frontera y estudia el componente moral que la convierte en objeto de tabú.

Los textos que nos reúnen en esta mesa, hacen referencia puntual a esa frontera, no en lo relativo a la estructura, pero sí en relación a la sexualidad femenina. En mis lecturas encontré a la niña con ojos de siete años recién cumplidos que estrena el capítulo de *Elecciones primarias*, la deliciosa novela de Silvia Hopenhayn. La niña protagonista de esta novela expresa que hay un hombre único, un solo varoncito tieso que parece de mármol, al que ella intenta de todas las maneras posibles conmover. ¿Para qué está ese único chico entre treinta niñas, convertido en estatua, ofrecido al nuevo plan del establecimiento escolar que comienza a ser mixto? ¿Está ahí en función de mostrar la diferencia de los sexos? Ellas están justo en el momento, saliendo de la indefinición para encontrar la diferencia, justo en el borde. El niño de mármol no se siente aludido cuando la niña pronuncia bajito su nombre. Por eso ella lo ubica como piedra en la frontera de su pubertad. Tendrá que llegar al acto de fin de curso para hacerse ver, para conmover al menos la mirada del niño que supone inerte. ¿Qué pasa con la niña que juega a ser varón? Imita al varoncito, su forma de pararse, su manera de masticar chicle. ¿El niño es en verdad una piedra? Ella sabe que una piedra no mastica chicle, no iza la bandera. Por ahora el niño es de mármol en lo relativo a la sexualidad. ¿Qué piensa mientras tanto el chico? ¿Qué las niñas le hacen daño? ¿Qué son abusivas? Ninguna le pide nada, no traspasan los temores que le suponen a su beatitud. Sólo quieren su mirada. El varoncito tendrá que dejar de ser una piedra para que la púber asuma el deseo que la habita. Tendrá que mirarla para que se convierta en mujer. ¿Y la sangre que ocupa un lugar en este punto? No hay que olvidar que Freud enlaza el enigmático fenómeno sangriento del ciclo menstrual al primer coito y su consecutiva mancha de sangre. De aquí proceden también aquellos ceremoniales incorporados a las religiones y enlazados a la iniciación de todo asunto nuevo y al comienzo de cada período de tiempo. Pero ceremonial es también el baile que describe Briante y la siesta con la Vasca, cerca del río, donde los jóvenes ponen a

prueba el acercamiento. De nuevo la frontera se emparenta con la sexualidad cuando la Vasca, tensa como un alambre tirado por las puntas, le dice a Pablo que no. Aunque la están avivando las chicas de su grupo, para que cruce la frontera con condiciones, la Vasca llega al límite y dice no. ¿Será que lo convierte en piedra? ¿Será que prefiere salir con los ricos del pueblo? ¿Será que se acerca un bote, un auto que los interrumpe? Una noche la luz los aplasta contra el portón y la Vasca no cruza, se abrocha la ropa. Es tan fundamental la sexualidad en la frontera, que Freud se ve obligado a estudiar los escollos. ¿Cómo cruza la niña maltratada? ¿Qué ocurre con la servidumbre sexual? Su idea fundamental es que el hombre primitivo estableció un tabú donde temía un peligro. El primitivo se defiende, por medio del tabú de la virginidad, de un peligro acertadamente sospechado, si bien meramente psíquico. ¿Pero qué ocurre cuando el peligro es real? Como se observa en otra niña, la que descubrimos en la impactante novela de Ana Arzoumanian, la chica de pechos planos, que no mira a nadie. La chica sin sexo, entregada al otro que la abusa y hasta le inventa nombres. La niña ultrajada, cortada, maltratada, separada del resto. ¿Reaccionará? ¿Qué frontera deberá cruzar para adueñarse de su cuerpo? ¿Cómo interviene el factor moral? El hecho es que la niña cruza, clava con gusto la hoja filosa y espera el charco. Ante este vuelco de posición, cualquier analista se preguntaría: ¿por qué ahora? ¿Por qué no pudo hacerlo antes? ¿Por qué la niña sometida que todo lo soporta decide clavar la lanza y abandonar así la posición sufriente? ¿Masoquismo? ¿Necesidad de castigo? Ser maltratado es la fantasía que más se acerca a la posición sexual femenina. Cito nuevamente a Freud: "En el curso de la evolución que separa paulatinamente al sujeto de los padres, va borrándose la importancia de los mismos y a las imágenes de ellos restantes se agregan luego otras: maestros, autoridades, héroes elegidos por él como modelos. Pero la última figura de esta serie que comienza con los padres, es el Destino, oscuro poder que sólo una limitada minoría humana llega a aprehender impersonalmente". En esta dirección Freud abre la puerta al estudio de la moral, la tentación de cometer el acto pecaminoso que luego habrá de ser castigado con los reproches de la conciencia. Nos dice incluso, que así lo encontramos expuesto en la literatura rusa. La novela de Ana, que no es literatura rusa, nos enfrenta en este punto con otro cruce de frontera: la moral

en el porvenir de la pulsión de muerte, la significación de un componente erótico y la destrucción de uno mismo o de los otros que no puede tener efecto sin satisfacción.

Bea Lunazzi La frontera ilusoria

“- ¿Cómo frontera muerta?

- Una frontera que no preocupa.

Delante hay un gran desierto.”

Dino Buzzati, El desierto de los tártaros.

Toda frontera incluso la ilusoria o la ignorada es una zona de contacto. Raspa. Es el borde expuesto por donde circula el intercambio: “(...) la realidad era una pieza cortante que nos rozaba filosa nos hacía de todo sin que nos diésemos cuenta.” dice Silvia Hopenhayn en *Las elecciones primarias* simulando la voz - que la memoria reconstruye- de una niña de los 70 en el Buenos Aires de la muerte de Perón, las bombas, de las cárceles clandestinas; del primer destello del amor y la rebeldía.

“Me propuse ser varón” dice cuando le cortan el pelo por estar invadida de piojos y de historias inventadas, tanto que ya no se reconoce. Se ha corrido de lo que se espera de ella, aunque la maestra las ate para que hagan silencio. Quiere ser “una fuera de lugar” como el discurso que la nombra, con sus propios puntos, fuera de la convención, encabezado por capítulos donde no se corresponde el signo numérico con la palabra; como las lecturas de Alejandro, el niño extranjero, que se desentendía de la puntuación, sin énfasis ni pausas. “A veces probaba escribir mal” enfatiza ella, “términos exiliados de la gráfica”. Intuitivamente atrapa lo vital (“yo estoy viva y la lengua también”); en un frasquito junta insectos y la realidad se cuela aunque intente inmovilizarla. Escucha: quejidos de grillos/gritos de detenidos.

La maestra de música se casa para “escuchar” el Canon de Pachelbel, la pieza musical que más variaciones y versiones tiene. “Me hubiera gustado casarme con un intérprete” les confiesa. Alejandro era finlandés y el único varón del

aula. No reconocía las palabras. La maestra forma un coro con los chicos de la villa; ellos festejan los goles con bellas voces entrenadas: incursiones, desplazamientos, zonas de inclusión; barreras móviles. Simulacros que salvan. Como el de su bisabuela judía perseguida por los cosacos, salvada por representarse tuberculosa con espuma de jabón. Salvada por un equívoco, por una mirada corrida. Alejandro también la mira al revés: “Estar al revés me pareció mejor que ser varón”.

Ser mujer es estar fuera de la norma.

“Yo soy la de afuera” hace decir Ana Arzoumanian a uno de sus personajes femeninos mientras que en “La Vasca” de Miguel Briante el que está afuera es el que vuelve y queda descolocado. Pablo, vive en la capital pero pasa todas las vacaciones en el pueblo de su infancia. Hasta que “ese verano” de sus 16/17 años descubre en sí mismo la insatisfacción de lo que antes lo conformaba y ya no. El pueblo es el lugar del encierro, de la endogamia, de las fuertes diferencias sociales; solo en el río que lo circunda es libre, como en la infancia que ya es el pasado irrecuperable.

El río divide el pueblo, a los hijos de los estancieros de los hijos de los locos y los borrachos. Separa a los que hablan diferente:

“-Callate -dijo la Laver poniéndole una mano en el hombro y marcando la elle-, anarquista. Y cuidado porque se te está pegando la “ye” alargada que tanto me criticás.”

Así pueblo y capital, adolescencia y juventud, mujeres experimentadas y chicas inocentes, ignorancia y conocimiento son dos caras de una misma moneda que pugna por revelarse, por encontrar alguna certeza.

“-Así que te preguntó eso –me dijo (Ricardo)-, como si no hubieran sido ellas las que se encargaron de informar a los pocos que no lo sabían que vos eras el hijo del loco Iriarte.”

El descubrimiento, como cuando se sale a la superficie después de tocar fondo, es ver que en la orilla nada ha cambiado: los mismos ritos, prejuicios, el mismo estancamiento de siesta. Rótulos que aplastan, inmovilizan. El deseo se dilata;

se aplaza el sexo prometido por Elena, la Vasca. La condición para acceder al cuerpo de las chicas amigas es pasearlas por la rambla “como novios”, a la vista de todos; bajo la mirada aprobatoria, habilitante. Ellas “...se hacen las que no saben que uno se tira de vez en cuando a una negrita, con tal que las respetés a ellas. Yo voy a buscar lo que no me dás, le dicen éstos a sus noviecitas, y ellas contentas”.

“Las mujeres no deben mostrar sus dones. Deben guardarse” aconseja una de las mujeres de *La mujer de ellos* de Ana Arzoumanian. “La mujer debe guardar sus ojos”, “su cuerpo es para ellos”, “su cuerpo quieren (...) su cuerpo que no ven, su cuerpo saqueado, su cuerpo infame, extranjero, solo para la descarga.”

La novela/el largo poema se inicia con un contrato de esponsales; en todo caso, la mujer es la mercancía, el objeto de permuta. No tiene soberanía sobre su propio cuerpo, como los extranjeros no tienen dominio sobre la nueva lengua, la de los otros. Las varias voces que conviven en “Ella” se van desplegando con la lógica del sueño y la memoria, urden una estructura de cabellera rizada, que va y vuelve en el tiempo y el espacio, que cruza puentes, fronteras, circula por las miradas. Son mujeres despatriadas, a quienes se les ha quitado su origen, su idioma, su identidad... “tiraron su equipaje en alta mar”...

“Ella” es la mujer botín, la silenciada. La que escribe en su cuerpo enfermo las señales del abuso. También la que reacciona: la loca, la criminal. La que no tiene fronteras, la que se repite en su vientre (niña madre de una niña) y se refuerza, la que es adentro y afuera: la íntima (primera persona) y la contada (tercera persona). La que crecerá desmesurada porque carece de contorno definido: como las diásporas, como las infecciones que se extienden y estallan cuando se las presiona. “Ella pierde el control” y enloquece, se dispone a clausurar el contrato. “Ellos dicen que estoy trastornada. Pero soy princesa”.

Como Antígona, como Judith, que seduce y corta la cabeza a Holofernes, el opresor de su pueblo o Yael la heroína hebrea; “Ella” desafía las leyes, la autoridad.

Como Pandora, como Eva introducirá el mal entre los hombres. “Ella” clava la mirada para hacer un tajo sobre el hombre dormido. Y cruzará la frontera.

Vanina Muraro Mitos cruzados

En mi intento de poner a conversar estos textos: *Elecciones primarias* de Silvia Hopenhayn, *La mujer de ellos* de Ana Arzoumanian y “La Vasca” de Miguel Briante, con los ejes propuestos para estas Autopistas, recorrí el paisaje en busca de las fronteras que delimitan el territorio por el que transcurren sus páginas. Me fui de excursión y en las extremidades de los textos encontré tres fronteras muy nítidas. Menos al modo de límites y más al modo de umbrales que se cruzan para ya no poder volver atrás siendo él mismo como nos enseña la doctrina del acto. Doctrina inspirada en la voz de todos los hombres llamados Horacio: “Un hombre nunca cruza dos veces el mismo río”, porque el río corre y ya no es el mismo; porque el hombre se transforma y ya es otro.

La primera frontera, aquella imborrable que Lacan se ha encargado de denunciar contra cualquier ilusión: la de los sexos, dos que nunca harán uno. Hombres y mujeres como pertenecientes a dos especies diversas, habitantes de submundos irreconciliables.

En “La Vasca”, las mujeres ríen fuertemente e indagan con malicia o defraudan las expectativas de algún encuentro furtivo. Con voz despectiva: “Ya sé lo que vos querés. Eso sí que no, chiquito”. Incomprensibles cambios de opinión, aparición-desaparición, lo que era aceptado se troca de pronto en rechazo.

En *La mujer de ellos*, los hombres muelen, medican, untan, penetran, golpean... una lista interminable de verbos que hacen de la mujer una marioneta forzada, muñeca blanco de violencia arrojada a un final bíblico.

Mundo es masculino: un hombre vale dos mujeres, rara contabilidad que condena a la protagonista a una eterna minoría. Una extranjería que se arraiga en su diferencia, otro cuerpo, otra lengua por eso: “No la dejan hablar con extraños. La traducen. No puede comunicarse en su idioma original”.

Las elecciones primarias, en cambio, transcurre en el universo eminentemente femenino de la escuela, habitado por alumnas, maestras, directora y muñeca.

De los hombres no queda más que el recuerdo del director barbudo e incendiado. La hija de desaparecidos, la niña loca y genial, más consciente que ninguna de la locura que afecta a todos, la hija de profesionales que denuncia la impotencia materna, Cecilia que todo lo sabe, enferma por agrandar y ser querida que de tan simpática parecía mercenario; Gladis que desata presurosa a la amiga maniatada; Esthercita, la judía y la narradora-niña entre acrobacias.

Universo negativo de Vargas Llosa, Coetzee y Musil, como escribe la autora pero, sin embargo, atravesado por otras violencias. Apenas un único varón quebrando la opresión de tanto mujererío, “estatua macho”, Alejandro, compañero sin voz que a la hora de cantar sólo mueve los labios pero a la hora de leerse revela caballo desbocado: marcas que heredará la escritura.

La segunda frontera, la del tiempo que nos separa de la infancia, universo que puede evocarse en el relato pero que se encuentra inevitablemente perdido. Perdido el sabor del río, perdido el verano, perdidos los caramelos pintalabios de glucosa roja, perdidos los hermanos y aquellos sonidos.

La tercera frontera, la del espacio, separa el adentro del afuera, el pueblo de la ciudad, la patria de origen de aquella en la que se es inevitablemente extranjero.

Delimitado el territorio gracias al trazado de estas fronteras, quisiera detenerme en dos mitos malditos.

El primero de ellos, se refiere al que reza desde los pasillos de los hospitales con una señorita con un dedo entre los labios: “El silencio es salud”.

Dirá la protagonista de *Las elecciones primarias*:

“Por esos tiempos salió una campaña publicitaria a favor del silencio que decía ‘El silencio es salud’ yo pensaba que era por las bocinas de los autos no sabía que era un mensaje cifrado una orden subrepticia que se abría como un desplegable en la mente de lo que estaba pasando pero la piel se me erizaba en algunas esquinas por donde se filtra el miedo en ese tipo de silencio promocionado”.

En La mujer de ellos:

“El silencio es un agujero que perfora y hace arder. Más y más profundo. Y hace arder como un contorsionista que se traba en el último acto, en el trasfondo yuxtapuesto de la noche, como animales estrujados en la longitud rectangular de un mosaico”.

En “La Vasca” el silencio cobra forma de “secreto a voces”, nada se dice pero todo se sabe. En un pueblo-panóptico, apenas un cuchicheo, una mirada y no hay forma de esconder un nuevo amorío, menos aún un padre loco dotada de un nombre idéntico.

El mito del silencio convive con un segundo mito, mito que se asemeja a una condena y que ha sido repetido hasta el cansancio, sustentado desde discursos irreconciliables que parecen coincidir en esa apreciación de fundamento dudoso: los argentinos no tienen memoria. Mito enigmático por referir el olvido a uno de los pueblos más inclinados al psicoanálisis, es decir, a la práctica de bucear por los recuerdos y los saberes no sabidos que nos determinan.

Uno de los valores de estos textos es que nos invitan a contradecirlos: “El silencio de lo que se callaba afuera se nos metía bien hondo en la realidad era una pieza cortante que nos rozaba filosa nos hacía de todo sin que nos diésemos cuenta...” (*Elecciones primarias*) por eso la lectura de esta novela quita el aliento pero devuelve la memoria.

El relato de Briante, “La Vasca” es un volver al pueblo en el recuerdo: territorio donde el goce parece siempre estar en otra parte, en la Capital, en las estancias, fuera de ese escenario al borde del envejecimiento, cada año, al volver todo resulta un poco más extraño.

La mujer de ellos resiste al olvido de su propia tierra, porque “Ella no nació acá. Otro olor tenía el aliento de su tierra, otro clima. Tenía otro dolor el rostro de su hermano. Otros muertos”. Pero, aunque ya casi no recuerda porque han modificado sus documentos y reescrito su apellido, el final de la novela la revela menos alienada y más propia: no hay venganza si no hay memoria.

Nicolás Peyceré Vamos a mirarnos

Una mañana nos llamó nuestra amiga Liliana. Luego, se apareció con tres escritos, el de Ana, el de Miguel y el libro de Silvia. Y pensé en la tristeza que me llegaba de los autores. Donde aparece, cada vez, una valoración sexual del propio yo. Siempre, en más o en menos.

Y en la situación sorpresa, con la primera menstruación, descrita por Silvia, tan bien, tan con su ligero humor, y su momento dramatismo. Y en los viajes infantiles, relatados según los grados escolares hasta el séptimo, y enseguida la entrada en su adolescencia. Y aun, alguna información sobre la sexualidad del varón, puesta en imaginaciones sobre escritores. Y en el transcurso de su libro, Silvia desarrolla un relato provocativo, aventurado, irreverente, pero al mismo tiempo de una prosa, de fuerza atractiva, poética y sutil.

Práctica, es la artesanía sexual, así sea religiosa, pecadora, alterada, o fecunda. También puede ser cuidada, como cuando en casa tratamos de que un plátano no perturbara el encantamiento de un hermoso cedro azul.

Aquí para lo sexual, mi temor es a una episteme, puesta en las reglas de cálculo. Pero mi afecto es hacia el modo doxa, de tradiciones y creencias.

Agregado comentado al texto de Ana:

Una mirada descubre la sensibilidad oscura.

Las acciones sexuales o casi sexuales aparecen como hechos extremadamente perturbadores.

Lo sorprendente pierde el carácter de sorpresa, cuando aumenta la redundancia.

También la emancipación suele ser en su texto, un apresuramiento. Y allí, en cuanto a un pasado no puede redimirse.

La modernidad en cuanto a los períodos sociales, sugieren máscaras tiznadas.

Un postmodernismo, es allí un forzamiento de racionalidades.

La usura está marcada como una manía acumulativa, representada por la continua redundancia.

La esperanza se manifiesta en el final del texto, como el deseo de volver a la ciénaga, a la escoria. Cuando los hombres duermen.

Debe decirse que la prosa tiene fuerza notable y extravagancia, en las descripciones, en los dichos de los varones y en los de la mujer del texto.

Modernidad

El disfrute de un diagnóstico sobre la cultura no tiene alcance para lo futuro. La futuridad rechaza la aplicación normalizador de las tradiciones. Los alargues humanos tienden a una futuridad hipotética.

Desde épocas el hombre imaginativo, con palabras hizo centros de temas. Primero cazador aullante, obligado a riesgos. Después acrobático, pautando lo valioso. En los momentos de la historia, por discontinuidades, hizo proposiciones diferentes del saber en la literatura, como entradas epistémicas. La llamada modernidad fue lanzada en demandas incompletas. Vivió entre astucias de la razón; de legítimamente y de modo violento. Hará unas constancias que allí se originaron. De cuando la naturaleza solamente fue bella sometida a la razón. Para filosofías europeas. Y por los apresuramientos y las multiplicaciones que allí se originaron. Con una tecnología de pasos adelante. Hizo movimientos asesinos. En arte hizo las experiencias vanguardias.

Discutible es el encaje que tienen las periodizaciones entre sí; donde unas parecen para otras máscaras tiznadas, o metáforas participantes. La postmodernidad es el modo de meta relato que tiene la modernidad para describirse. Y aparece con otro rigor denotativo. Si el modernismo asalta con premuras y hace anticuado el pasado reciente, el postmodernismo supone descreer del tiempo y ocasionarse en espacio. Todas son maneras de jactancia o extendimientos humanos. La postmodernidad aún vestida de forma ridícula, es por una parte dispersiones, descentramientos, por otra una limitación de legitimidades. Unwarranted assertabilities son las colocaciones para forzamiento de racionalidad, para forzamiento de sentido, para la figura determinista.

Usura

¿Qué nieblas económicas quedan propuestas para el futuro? Un hecho que depreda empujando: los préstamos internacionales que acrecientan la deuda externa de los países, y los intereses altos. Son “a giant sucking”, con derivaciones. Producen tránsitos crueles en las economías internas, desindustrializaciones, turbulencias sociales y destrozos de las costumbres. Hasta las hondas diferencias en el comercio mundial. Y aceleraciones. Los países ricos manejan el mapa del tiempo de los otros países. El tiempo rápido se instala como idioma.

Pero Henry Ford aumentó los ingresos de los obreros, ajustados a la riqueza producida. Porque las ganancias en productividad resarcían de los aumentos laborales que se otorgaban. Y la frase, “Quiero que mis obreros estén bien pagados para que compren mis autos”, puede contener elementos de verdad y eficacia, más que sólo efectos de humor. Aunque los modelos económicos aplicados con destreza pueden así mismo ser versátiles. Y la meta “evitar la crueldad entre los humanos” no deberá desatender “la base de depredación”.

Texto sobre Briante

Una página nueva. Para comentar, arbitrariamente. Porque me hallo perdido en una oscura imaginación de semejanza, con el escritor Briante. Acaso identificándome con él, casi subido a un pequeño triunfo, al techo de mis escrituras. Aunque listo para caerme de ese techo. Y morir, o ir muriendo. O volviendo a una juventud, la de él, pensando en una Rubia o una Vasca impertérrita. Y vuelto un varón sin aventura. Hetero referente. Por no ser quién. Por ser un perdido, identificado. Diciendo, fugazmente, La Vasca a un costado, La Rubia la está avivando, La Vasca sentada a una mesa, como siempre entre mujeres, La Vasca diciendo cuáles son sus condiciones... Mientras se pueden mirar, abobadamente, los comentarios enérgicos de las escritoras mujeres. Sí, hábiles, auto referentes. Muy diestras, capaces de decir, una, como final de su teorema: Los varones dormían, Yo esperaba la ciénaga. Y la otra hallaba, para el final de su teorema, Una vara con algodón y semillas, por el caso de su ciclo femenino, y su posibilidad de hijos.

María Pia López

Gloria Anzaldúa escribió *Borderland/La frontera*. Ahí, la cuestión es de géneros y de palabras, pero también de extranjería. Una extranjería que se inscribe en la propia lengua del texto, en el modo en que el español es salpicado, interrumpido, por el inglés y el náhuatl.

El título de la mesa alude a Pandora. Al abrir incauto de una caja que puede contener dichas y desdichas. Al sueño de que algo nos sorprenda, justamente cuando levantamos una tapa. Esa caja ignota es la de la sexualidad femenina, las palabras con las cuales se hila su constitución como frontera. El borde mismo en el que se pliega con la violencia.

Nicolás Peyceré, el único hombre en la mesa, enfatiza en su texto el análisis del cuento de Briante y con el problema de la voluntad y la autonomía de decisión femenina. Las otras intervenciones están más tomadas, afectadas, por las escrituras de Hopenhayn y Arzoumanian. Y en el modo en que la cuestión de la sexualidad no deja de revestir un horizonte de amenaza. Impactados, me parece, todos por la violencia que recorre la novela *La mujer de ellos*. Vanina Muraro dirá: allí la violencia aparece como memoria, demostración de que todo lo que parecía olvidado en esa extranjera sometida, era la materia con la que se amasaba el salto.

¿Qué es la frontera en estos textos, en los escritos que hablan sobre las obras literarias y que ahora comento? Vanina habla de tres fronteras distintas: entre los sexos (hombre/mujer), la del tiempo que nos separa de la infancia, la del espacio, que separa el adentro del afuera. Todas implican distintos modos de la continuidad o de la discontinuidad. Porque si es tajante -con la apariencia de un corte- la que se da entre los sexos, la del pasaje de la infancia a la adolescencia es más bien el fluir de una mutación, por eso cada sociedad la marca exteriormente, lo fija en ritos, que funcionen como mojones. La espacial, claro, es más nítida: entre adentro y afuera hay una pared, un muro, un hilo, una palabra, lo que fuera, que marca la distinción.

Cuando se piensa la frontera como límite, como instancia de pasaje, se acentúa lo discontinuo: se está de un lado u otro de la frontera, se es mujer o

joven o extranjero. Pensemos en un texto ejemplar sobre esa idea de frontera: “La historia del guerrero y la cautiva” de Borges. Drocfult, el guerrero, ve la ciudad y deslumbrado pasa a combatir por ella. Muere por esos mármoles atisbados. La inglesa capturada por los indios y el desierto, presenta su cuerpo ya transformado como prueba de un deseo. Si en el primero la situación de guerra hace de la frontera un límite -se está de este lado o del otro-, en la segunda la frontera es más bien una zona de continuidades en las que se puede balbucear en inglés y a la vez cultivar el amor del indio. Si la ciudad hace cruzar un límite, el desierto, por el revés, se convierte en superficie de experimentación. Bea Lunazzi empezó con una cita de Buzzati: la frontera que señala el comienzo del desierto. En la literatura argentina, desierto es la metáfora de territorio fuera del control del Estado, sujeto a otra ley u otra lógica. Pura continuidad.

La frontera es nombre de una guerra pero también del intercambio. O guerra e intercambio como rostros de lo mismo, a veces unos, a veces otros.

Imaginamos que divide más de lo que podría hacerlo porque en realidad si hay frontera es porque se produce una zona de indeterminación, una noche en la que todos los gatos son pardos.

Da miedo ser niña. Da miedo en el libro de Hopenhayn y en el de Arzoumanian (el “nena” que va apareciendo como sonoridad en el relato es amenaza siniestra, nena es lo que nombra el cuerpo deseable y sometido). Silvia ve allí los grandes temas del psicoanálisis: la salida de la indefinición para encontrarse en la diferencia. Sólo que la violencia rodea ese pasaje: ya la que transcurre como horizonte político de los años 70, ya la que se ejerce sobre el cuerpo frágil de la mujer de ellos. ¿Se puede ser mujer sin el recuerdo del miedo de la niña? ¿O no somos las que escribimos, justamente, la poesía de esos miedos que podían adoptar distintas formas pero que, finalmente, referían a aquello que nos esperaba detrás de las fronteras? Helene Cixous escribió: el mito del mundo femenino no es Edipo –el que todo lo sabe y devela, menos la clave de su origen-, sino el de Caperucita: si tardas, te entretenés y preguntás demasiado, te come el lobo.

Contra eso, las escritoras despliegan una lengua que se derrama, se precipita, se agita, persiguiendo en la palabra la posibilidad de mostrar la propia mutación

sin el castigo que podría conllevar. Hopenhayn comienza: Voy a escribir sin parar hasta que la historia que cuento o es contada me quite el aliento o la memoria o las ganas de escribir. Arzoumanian construye una lengua que deja sin aliento, que estruja, que cada vez que dice familia dice conjura para la destrucción de una niña. La lengua, en estos textos, no es el orden que permite comprender el mundo, poniéndole las discontinuidades necesarias, sino lo que intenta apegarse a sus rugosidades, para narrar ese fluir en el que todo se transforma. Quiero decir: en esas escrituras femeninas, en cierto modo, está siempre la voz de la cautiva, para decir por qué a veces bebe sangre, por qué detrás de la frontera siempre lo que hay es un desierto.

Está la voz que se pregunta: con qué lenguas se habla en la frontera cuando es el borde mismo del desierto.

Mesa 3 El humor: de la tragedia a la comedia:

Textos: Félix Bruzone, *Los topos*; Copi, "La Internacional Argentina"; J.C. Martini Real, *Copyright*

Susana Cella Tragedia y Comedia

No poco incitante la propuesta de hablar del humor entre la tragedia y la comedia. Nos enfrenta a tres categorías cuya complejidad se acrecienta con el espesor temporal y el devenir, en consuetudinaria hegemonía, que bien vale revisitar, una vez más y necesariamente, en tanto en nuestra tradición teórica contamos con validaciones del humor, lo cómico, lo grotesco, desligados afortunadamente de las separaciones entre lo alto y lo bajo (Auerbach, Bajtin). La tragedia en su pervivencia como drama del destino con final desgraciado, en tono elevado, consagrada en los grandes clásicos (Esquilo, Sófocles, Eurípides), y privilegiada por sobre los "géneros menores" como la comedia, dejaría sin embargo un interrogante, el núcleo carnal que opera y cuánto, en la ecuación. Al posibilitar la parodización, la inversión, la ironía, no sólo incide en las operaciones intelectivas sino también en lo que tiene que ver con situaciones ligadas a la referencia más inmediata, la cual bien puede revestir rasgos terribles, pero a la vez encerrar la multiplicidad de situaciones

relacionadas con la varia y múltiple existencia y con los no menos heterogéneos imaginarios sociales.

Emparejar tragedia a hecho “serio”, ¿remite tal vez, ahora mentando nuestras referencias más cercanas, a algo efectivamente acontecido (o verosímil), para cuya narración, las estrategias ficcionales -que siempre están presentes, incluso en el simulacro de puro reflejo- apuntan a un relato en clave realista, aun si pensamos en formas del realismo no clásicas? Esto nos daría un primer punto para reflexionar sobre las narraciones donde se jugaría la dicotomía tragedia/comedia (habida cuenta de que estas pertenecen al género dramático y no al narrativo, lo que no invalida la cuestión teniendo en cuenta tantas mixturas genéricas).

Ahora bien, la comedia, vista en tal contraposición podría albergar procedimientos como la parodia, la ironía, la hipérbole, etc., aun en un marco realista manifiesto por ejemplo en la verosimilitud y en la cercanía entre entidades como la instancia autoral y lo relatado (discurso e historia). Por otra parte, teniendo en cuenta ciertas preconcepciones y divisorias, vale preguntar: ¿la risa sería algo no serio? (¿o quizá mejor, no serial, no seriable?). Ahí nos encontramos con contraposiciones entre cómico y serio, entre tragedia y comedia, (donde desde luego anidan subrepticias las ideas de anterioridad virtuosa y repetición desvirtuada -tragedia y comedia o farsa- en una más que conocida tradición), importa analizar en *Copyright*, *La Internacional Argentina* y *Los Topos*, qué claves narrativas y qué procedimientos los estructuran para dar con su peculiar modo de existencia textual y sus alcances de significación soslayando la dicotomía entre tragedia y comedia (o dicho superficialmente: entre lo no cómico como “no serio” y “serio” o veraz o aun verdadero, lo que empobrece simultáneamente las estrategias expresivas en que se juegan las ficciones efectivas), a fin de hallar una perspectiva de interpretación que no se reduzca a una oposición biunívoca, sino que atienda a la complejidad de los relatos que construyen cada cual según sus propias leyes constitutivas, una referencia, a su vez susceptibles de ser cotejados con otros textos respecto de aquello a lo que remiten en última instancia.

En tal sentido es posible referirse a tres relatos tan disímiles como *Copyright*, *La Internacional Socialista* y *Los Topos*. Una visión emparejante tendería a

agruparlos según la regla de orden en que lo trágico (¿textual? ¿extratextual?) deviene cómico, o donde lo épico se desagrupa (se desmonta de su altura simbólica) y se convierte en comedia sucedánea de una tragedia. O inclusive podría insinuar cierto status de visión crítica sugerido en la idea de que una υβρις (hybris), en tanto sobrepasamiento de la justa medida atrae la ira de los dioses y por tanto destínicamente propicia el final trágico, su némesis. Solo que no se trata aquí de los tradicionales finales trágicos. ¿Se podría decir que falla el episodio trágico final en lo que concierne a estos tres relatos? Sí y no. Si habláramos de escenas grandiosas, en sintonía con las grandes tragedias antiguas y aun con las shakespereanas, no. Pero tal vez la némesis tiene otros caminos y de ellos no poco cruel puede ser el de la nadificación, el del desvanecimiento y más el del señalar los atajos o caminos sin salida por ser fallido el mismo punto de partida. Los ámbitos en que se mueven los personajes de las tres novelas es mera marcación del tiempo transcurrido. Desde fines de los setenta, a fines de los ochenta a fines de los dos mil, emplazan imaginarios epocales, con sus cambios y persistencias. Para decir, en definitiva, que la emergencia de los tres relatos, el contexto en que se producen y surgen, no es para nada insignificante.

De ahí la perspectiva que cada relato pone en juego, los narradores que usan, los puntos de vista a partir de los que se cuenta. Y cuentan, obviamente, lejos del mero dato bibliográfico, para situarlos en relación con los procesos históricos y con la serie literaria. Entre quien está en cercanía, como Martini Real, de los fenómenos recientes entonces del *boom* de la novela latinoamericana, descubriendo posibilidades narrativas, abriéndose camino a saberes incorporables o casi indispensables, hasta quien como Copi, remonta sus historias desde la lejanía en un espacio-tiempo de ilusiones no perdidas en la literatura, hasta quien, a la vuelta del siglo, no puede ver y por tanto ostenta su cínica visión en simples registros. Los cuales contrastan notoriamente con esa narrativa con trasfondo de Apocalipsis que se evidencia en *Copyright*, donde la tradición literaria es fuerza actuante para esbozar la difícil aventura narrativa como desafío que quiere y no quiere soltar precursores, que quiere, y busca, su voz, sus personajes, aun si todos tan atados a un mismo contexto, a un imaginario de época que bien los puede entrecruzar con otros

perseguidores de -trágicamente- fatales y necesarios desenlaces. Lo que es tragedia se ve en su propia desmitificación, vira el género y con eso lo que lo sustenta: "Una novela es el espejo por donde camina una sombra en desgracia, que vaga por otras novelas, cuando no se fatiga por tanta existencia: luego, previo descanso, continúa en cualquier parte".

Anahí Mallo! Por un dios que baile

"Sólo puedo creer en un dios que baile..."

F. Nietzsche

Jacques Alain Miller⁸ dice que el análisis cumplido es un pasaje de la tragedia a la comedia. Esto implica muchos presupuestos y muchas consecuencias. No voy a hablar, por supuesto, de todo eso. Pero es interesante pensar en qué medida, cuando es posible reírse de lo que duele, algo sana. En qué medida es posible que nuestras palabras, las pobres palabras de la tribu, nos lleven hacia el territorio de la risa. Nos conforten después de habernos confundido, con su poder de hacernos creer, pobres de espíritu carentes de toda fe, en la existencia de un dios que, al menos por un rato, baila. Y que ese baile, todo lo celebratorio que se crea y se quiera, es un baile sobre cadáveres enterrados o insepultos, es sal gruesa sobre las heridas de la piel, pero es baile, es risa, está vivo y vive.

Sorprende, como siempre, encontrar estos diosillos a medias alegres. Sorprende para bien. Desde el *Copyright* burlesco del abigarrado pastiche que hizo Juan Carlos Martini Real, en que una pequeña comunidad se encierra en una cabaña del sur para resistir a la implantación de armas nucleares en el territorio patagónico, a la desopilante y sin embargo certera creación de una *Asociación Internacional Argentina* que solvente los gastos de los *emigrés* en París, al travestismo perverso de *Los topos*, las palabras, los personajes, los cuerpos, bailan, se contorsionan, se acoplan, se matan, para decir desde otro

⁸ Miller: "El pase sólo tendrá sentido cuando la tragedia sea transformada en comedia. Si no es así nadie irá a contar a otros su historia, no antes de la transformación de su propio sufrimiento en una buena historia que se puede contar a alguien" (*El deseo de Lacan*, pág. 80, Ed. Atuel. Anáfora, Bs. As., 1997).

lugar aquello que no hay, a dios gracias, modo correcto de decir. Así festejan su lado de la masacre.

Sobre todo se comienza en cada caso por el lado masacrado del lenguaje: no sólo los estereotipos, los lugares comunes, la estulticia de los mitos nacionales, encerrados en cada frase, que si Puig deletrea con delectación y ternura, Copi, Martini Real y Bruzzone descomponen con ironía, casi crueldad, y un humor desopilante. También las catacresis de los discursos literarios nacionales: de Arlt a Borges, pasando por Marechal, todo parece haber sido dicho, la clase media argentina ensalzada, execrada, dispuesta para sus fiestas y sus fastos, terminada con una tilinguería que da náuseas. Pero no. Faltaban estos libros.

Oportunos, de épocas diversas y cubriendo en sus diégesis diferentes épocas de la historia nacional, ponen en escena en cada caso, y de una manera tan profunda, el absurdo de los dichos que intentarían explicarla, o denostarla, o simbolizarla, que el efecto no puede ser sino corrosivo. De modo que leerlas es un viaje, por el espacio, por el tiempo, por la memoria, pero sobre todo un viaje que resuena familiar porque atraviesa los ecos de los discursos que han resonado en la cultura nacional y que repican aún como ecos de campanadas más o menos lejanas.

Así, las versiones acerca de los experimentos nucleares autorizados por Perón en la Patagonia, parecen ser el núcleo discursivo de *Copyright*, al que se suma el modo aleatorio, intrigante, y a la vez banal, en que se forma una célula militante en los 70, en la que se cruzan ideales, frustraciones, roles, pero sobre todo, flujos de deseos. El fin de la célula no es la caída de los ideales, sino la implosión, por encierro, de esos deseos, que llevan a malestares, disensos, y peleas diversas, por puros celos. Culmina, de modo aplastante, con la formación de una pareja heterosexual que tiene un bebé. Continuidad festiva de la vida y fin de la militancia, la familia vuelve, ni buena ni mala, se instala como pervivencia del principio vital, todo lo efímero, mundano, que se quiera, pero cierto, anudando lo posible a lo imposible, la lejanía del ideal a la proximidad de los cuerpos, lo bio a lo político.

No es una irrisión de la militancia, es una irrisión de la pobre humanidad, que no se salva sino que se deja decir como libro y hace una risa que duele pero que contagia.

Copi no perdona a nadie: el pequeño sueño de la embajada propia, del reconocimiento literario, de la presidencia de la nación, de la vestimenta prestigiosa en manos plebeyas, de la unidad racial, lingüística, gastronómica, musical, literaria, heterosexual, de la nación: todo entra en su máquina lingüística para pasar a decir otra cosa, para licuarse, putrefacto, y dar como resultado los borbotones de una carcajada disolvente. Nada queda en pie, como no sea esta irrisión, llamada, con pasión, "la argentina" por todos y cada uno de nosotros. Y eso es lo que pervive. El texto funciona de un modo casi maquínico en un encadenarse de expresiones, mitologías y estereotipos nacionales que se suceden a una velocidad vertiginosa pero con una concatenación, a la vez, muy exacta. Así, se construye y se rebasa, por exageración, por absurdo, el mito de la Argentina, de un modo que resulta por momentos profético: escrito en los años de la presidencia de Alfonsín, parece prever mucho de lo que vendrá después, de modo que los avatares de la historia nacional no parecen sino consecuencias lógico-lingüísticas del desarrollo de estos idiolectos, mitos y estereotipos. Y no necesita ir más allá de la corruptela fantástica de una embajada para sacar estas conclusiones, no necesita dirigirse enunciativamente hacia la dictadura militar, no más que hacia otras cosas, para poner en juego, por la impostura, la banalidad, la tontería, de los personajes sobresalientes, los modos de la política. Pero es Copi, no hay que confundirse, no es una crítica desde la posición del intelectual lo que el texto despliega, sino un carnaval que implica al lector porque no puede, si es sincero, sino ver allí algunos de sus propios discursos y prejuicios puestos a estallar. Y eso lo hace doblemente efectivo.

Bruzzone da vuelta los noventa. Parte de otro núcleo discursivo, de otra inquietud, y la lleva hacia los extremos más impensados: casi cualquier joven de los noventa pudo tomar como punto de partida para cuestionar su historia la pregunta acerca de su origen, de su identidad, porque casi cualquiera pudo haber sido un hijo de desaparecidos apropiado en la dictadura.

Ello da como resultado, y ha dado, historias trágicas. Bruzzone elige, y despliega con una destreza cruel, otro camino: si cualquiera puede tener una identidad errónea, aquellas personas con las cuales intercambiamos diálogos, afectos, fluidos, pueden estar con nosotros en una relación de parentesco

insospechada. De este modo, nada nos impide haber cumplido la profecía de Edipo, u otras formas del incesto, el fratricidio, etcétera. Aquí los sucesos se encadenan, otra vez, de una manera que parece delirante y no es sino precisa para arribar al desenlace, casi pantagruélico por lo desmedido, de la historia. Hace, a no dudarlo, del núcleo trágico de la pregunta, siempre sin respuesta, por el ser, un juego cómico con lo posible. A condición, claro está, de tomarse la comicidad en serio.

Porque no se trata de afirmar como un duelo que ya no es el tiempo de la tragedia, que la banalidad ha arrasado toda posibilidad de experimentar, no se trata de creer que la “dimensión trágica de la existencia”, es decir del deseo, de lo bello y su “puesta en acto” inexorable, han perdido toda potencia, sino todo lo contrario. Gillo Dorfles, en el año 1970, escribía: *“(…) desde hace cincuenta años hasta hoy, la humanidad ha vivido y está viviendo una época trágica. Al asistir continuamente a esos espectáculos crueles, monstruosos, brutales y sanguinarios -la guerra de Vietnam, las torturas de Chile y, anteriormente, los campos de exterminio nazis- que la televisión le ofrece cada día, el espectador no se ha limitado a endurecerse (...) anestesiando su “piedad” y su “terror”, sino que, además, ha llegado a perder la facultad de discernir entre el eikos (lo verosímil) y el dynaton (lo posible) , entre lo Natural y lo Artificial, entre las tragedias reales y las elaboradas por el arte”.*

Freud decía, parafraseando a Aristóteles: “la Comedia se limita a despertar la ansiedad para aplacarla luego, mientras que en la Tragedia, el sufrimiento se despliega hasta sus últimas consecuencias”. En estas novelas se parte de la certeza, literaria y real, histórica, de que el sufrimiento ya ha sido desplegado hasta las últimas consecuencias.

Entonces, hacer de la militancia de resultados trágicos de los 70, de las desgracias de la vida de los emigrados, de la incertidumbre acerca de la propia identidad, textos que ponen el conflicto como motor de la risa, que leen la estulticia, la complicidad, y hasta una cierta versión del destino, en las frases hechas, los estereotipos sociales, los mitos nacionales, que todos en alguna medida repetimos, compartimos, re-construimos cada día, no es una tarea menor.

Es un triunfo de la comedia en segundo grado, es la asunción de la propia falta, es el paso hacia un más allá que todavía está por hacerse. Es casi una alegría, una esperanza: la flauta de Dioniso puede volver a sonar en esta tierra.

Luis Darío Salamone De la tragedia a la comedia

“La fantasía que nos sobra para resistir la realidad que no soñamos.”

Martini Real

Aunque difiera el método, el tratamiento de hechos trágicos es una de las funciones que la literatura puede tener en común con el psicoanálisis. Me han dado la posibilidad de comentar tres textos que desconocía y que probablemente muchos que me escuchen tampoco conozcan. Agradezco enormemente a Liliana Heer y a Arturo Frydman que me regalaron la posibilidad del descubrimiento.

1- *Los topos* de Félix Bruzzone relata posibles consecuencias de los años negros en Argentina. Pero el autor elige una forma muy poco convencional de hacerlo. Es la historia de un hijo de desaparecidos que parece no tener un compromiso con su historia, aunque su novia milita en HIJOS. La novela tendrá un giro muy particular cuando el sujeto tiene un romance con un travesti dedicado a matar policías.

Los hechos que el protagonista vive están enfocados con una particular distancia. No presenta una relación con su pasado, los hechos simplemente suceden, encadenándose en torno a un vacío que no despierta interrogantes. Sin embargo, el pasado se muestra por sus efectos, un sujeto que no termina de encontrar su propia identidad, con cierta falta de responsabilidad con su propio accionar, simplemente va por el mundo.

Su historia con la dictadura pareciera no llevarlo a una búsqueda, sin embargo el travesti desaparece en plena democracia, y eso lo moviliza hacia un destino inesperado. Se produce una metamorfosis. Se encuentra en un personaje apodado El Alemán, quien lo humillará y lo obligará a ponerse senos, travestiéndose.

Bruzzone nació en 1976, en ese año desapareció su padre y más tarde su madre. El autor decide, a ese hijo de desaparecidos, situarlo en sus derivas. No sabemos lo que aconteció, se viven las consecuencias. Los hechos se suceden y giran en torno a lo imposible de saber. Bruzzone con la escritura rearma un rompecabezas, pero faltan piezas. Elige un camino no convencional para abordar el trauma, una particular forma de volver al pasado, un camino que no es el de la militancia, sino el del desconcierto. Hay agujeros que no habrá saber alguno que logre colmar.

2- *La Internacional Argentina*, de Copi, narra la historia de un poeta argentino llamado Darío Copi, sus padres son adictos, medios hippies, eternos adolescentes descarriados.

Copi conoce al magnate Nicanor Sigampa, un colosal negro que vive de rentas y financia a la intelectualidad argentina exiliada en París. Un excéntrico que conservaba en su casa al padre y a los abuelos embalsamados y busca algún rédito político.

El negro lo informa de la existencia de la Internacional Argentina, una organización que coordina las acciones de los argentinos que viven fuera del país.

El personaje se sorprende diciendo de Nicanor: "pero es negro". Rechaza el haber experimentado en sí un sentimiento racista; dice que los argentinos no somos racistas porque en realidad no hemos visto negros, salvo en las películas. Nicanor convence a Copi para que sea candidato a presidente de la Argentina; ya que como tal su estilo se presta más a la risa que al drama. Es cómico, un poeta es lo más parecido a un payaso. El humor, cargado de ironía es una constante. Los cambios de humor, nos dice Copi, podrían ser tomados por la prensa argentina, controlada por psicoanalistas, como una crisis paranoica de un directivo loco.

Copi acepta y se ve involucrado en el asesinato del embajador argentino en París, en las intrigas de la hija natural de Borges, y acaba viendo frustrados sus planes de acceder a la presidencia al descubrir que es hijo ilegítimo y que además es judío. Aquí la crítica a instituciones tan argentinas como el racismo, el antisemitismo y la homofobia, alcanza su punto más alto: Sigampa le

anuncia que ha decidido retirarle su apoyo ya que es improbable que la ciudadanía argentina vote a un candidato judío.

Copi plantea que sus padres “han cambiado como todos los argentinos tras veinte años de dictadura y guerra colonial. Se han vuelto locos, cada uno a su manera. Y yo. ¿Cual era mi manera? Negarme a aceptar el paso del tiempo”. Eso me pareció lo más interesante del libro, hacerse cargo de la parte que le toca en el reparto de la locura generalizada, haciéndonos ver que por más que nos hagamos los distraídos las cosas que pasan en nuestra sociedad dejan marcas imborrables.

3- Juan Carlos Martini Real escribió un libro único en la historia de la literatura argentina: *Copyright*. Resulta del orden de lo imposible decir de qué se trata, la única solución para saberlo es leerlo. El autor en la contratapa nos plantea que lo único válido sólo puede surgir de la lectura de la novela. En lugar de seguir un relato intrincado y con infinitas citas (acá exageramos pero es la sensación que causa el texto) a escritores, a novelas, a poemas, a personajes literarios, me parece mejor recortar algunos momentos que nos permiten vislumbrar lo que busca transmitirse en un libro que se publicó durante la dictadura. Una pregunta nos introduce en el desafío de hacerlo: “¿Encontraría la verdad, entre tantos presagios y destrucciones?” Para el autor la literatura fragua movimientos, transcribe sucesos. La solución no se presenta en borrarse del mapa, en vivir fuera del mundo. La realidad está compuesta de retazos y parapetos violados por la ficción. El mundo es un chiquero. Hay que construir más bóvedas, cada vez hay más muertos. Terminaremos devorándonos unos a otros, pero nadie tiene conciencia del peligro. El escritor en medio de sus citas y discusiones intelectuales nos pregunta si alguien perdonará esta siniestra y sádica historia, es hora de que nos enteremos de las muertes sin sentido.

Tres textos, tres perlas de la literatura argentina que se atreven a hablar del infierno de una manera diferente, con humor e inteligencia. Y que sin embargo resultan inhallables en las librerías de nuestro país; un país que, como nos decía Catulo, está de olvido, siempre gris.

Isabel Steinberg El humor: de la tragedia a la comedia

Hay una terceridad/triangularidad/trilogía argentina que me vuelve loca. Es aquella patética tercera posición, posición forzada por la circunstancia de que los dos seres de la tercera posición, peronista ésta, se encuentran en dos posiciones corporales asimétricas si las hay: uno o una tendido en un catre sin colchón, conocido como parrilla, padeciendo dolores indecibles, y otro a su lado, blandiendo un argentino y lugoniano instrumento llamado picana.

Cuando llega a mis manos *Los topos* de Félix Bruzzone, me introduzco por un momento como el animalito citado en el túnel del tiempo. Félix nace en 1976, cuando yo tenía 21 años, poco después del fatídico 24 de marzo. Su novela comienza con una primera persona que se mantendrá inalterable: “Mi abuela Lela siempre dijo que mamá, durante el cautiverio en la ESMA, había tenido otro hijo”. A partir de ese “siempre”, el relator/hijo de desaparecidos se empeña en diferenciarse de los HIJOS con mayúscula. Él no quiere ser como el padre, quiere solamente ser. Para eso su vertiginosa carrera será una cruzada contra ese cuerpo hecho carne sufriente del torturado, contra el delirio escatológico de Lela, contra el alma bella de su novia militante. Su fantasma propiciatorio será el de ese hermano menor, hijo de su padre o de un torturador, topo al fin como éste, que fue topo en el argot político y delator. Las metamorfosis travestidas no cesan: de guerrillero el padre pasa a informante, de torturador de opositores el Alemán pasa a torturador de travestis. Transgresión-transgénero-travestismo: el hijo de dos NN no puede hacer bandera de su dolor. De un pasado brutal a un presente brutal, el protagonista se traviste para parecerse al topo paterno, para tener tetas como su madre, para unirse en el sacrificio con el hermano travesti torturado. Frente al horror, el joven topo pone en cuestión lo identitario como resguardo: nadie es lo que es, el dolor no hermana: enloquece.

El segundo autor del que voy a hablar es Copi, Raúl Damonte, que muere en París a los 48 años, en 1987. *La internacional argentina* es su obra póstuma y tiene un valor casi premonitorio: anuncia una orgía de personajes anfetamínicos y decadentes que harán su aparición recién en la década del menemato. En París, Nicanor Sigampa, un moreno millonario y fastuoso tiene

su séquito de seguidores: los padres del protagonista, setentistas convertidos en hippies octogenarios, el embajador argentino y su puma bipolar siempre interesado por endeudar al país, su exmujer María Abelarda, recaudadora de fondos para happenings, Paula Borges, solterona hija natural de Jorge Luis recitando el Corán y el alfabeto chino, putas, travestis, millonarios desesperados, Mafalda Malvinas, performer vanguardista y drogadicta. Darío Copi, autor-protagonista es el elegido por la secta para ser el próximo presidente de la Argentina, por haber creado en un libro de poesía maoísta (internacional al fin) el sintagma perfecto y lo suficientemente enigmático como para convertirse en el ideal de la programática política argentina. Si Arlt destila en las Aguafuertes, publicadas en el diario de su abuelo Botana, resentimiento e ironía, en Copi hay un impulso con sesgo utópico, un vértigo imparabile que al ritmo de "Volver " inventa lo desopilante como recurso para consolarse por amores nunca correspondidos y promesas nunca realizables, intentando a través del ridículo dar alguna inteligibilidad a lo argentino como destino de exilio.

Juan Carlos Martini Real nace en Buenos Aires en 1940 y muere a los 56 años. Sus amigos no ignoran que se agregó el "Real" para diferenciarse de su sosías, el ficticio (pasión argentina la de la apropiación!). Relato una escena de su libro *Copyright*, escrito en 1979. Casa perdida en Esquel. El actor-autor penetra a Georgette, sobre un colchón y rodeado de tres mirones excitados. Escena pornográfica esta no por el sexo sino por esa ligera frontera entre el erotismo y la tortura. Pensemos. ¿Quién de nosotros podía en esa Argentina hacer el amor sin pensar en el horror de la tortura? De nuevo el travestismo, esta vez del habla, que asume los ropajes de la lengua del poder dictatorial: "Oigan a papito-me interrumpió el Bocón-esto no es un comando subversivo, podés salir como viniste, cuando vos quieras, y con el culito sano". ¿Qué frontera es aquella que en esta novela de Martini separa el erotismo de la tortura, el subversivo del habla uniformado del guerrillero del decir popular? Es la frontera del terror, que bascula y zigzaguea a lo largo de todo el libro. ¿Cómo podíamos decir en esa Buenos Aires sin temblar "querés hacerme desaparecer de tu vida"?

Concluyamos.

El folletín, romántico por excelencia, género popular por mérito propio, melodrama por sentimental, nació rebelde en nuestro país. El Juan Moreira de Eduardo Gutiérrez aparece en 1879, el mismo año que *La vuelta de un Martín Fierro* ya adecentado para satisfacción de Cané y Mansilla. Gutiérrez no quiere escribir como un gentleman. Hace de Juan Moreira un gaucho forajido y violento. El acento es trágico desde el comienzo: "Sarletti negó la deuda asegurando que no debía a Moreira un solo peso". Ya masacrados los bárbaros, la Ley vuelve a fundarse en lo que excluye, ahora el criollo. Al sacarlo del legajo criminológico, Gutiérrez convierte a Moreira en el primer héroe del folletín argentino. El criollo justiciero no muere como deseaba, saltando un alambrado bajo el sol, sino intentando saltar las paredes que simbolizan la incipiente propiedad urbana excluyente de lo residual.

Si la comedia es moral porque consuela y la tragedia recuerda el destiempo inevitable y el caos, en nuestra tradición, el folletín argentino va de una a la otra travestido no como vana tragicomedia sino como estilo de vida, drama irremediable.

La tragedia argentina tiene como frontera el fortín. Dos tetas de india valían más que una oreja de su consorte. La Finadita dona sus jugos para salvar al varoncito. Evita muere como Cristo a los 33. Antígona Vélez se inmola para salvar el honor de su hermano.

En la comedia nacional (que recurre igual que la tragedia a la sátira, la parodia y el sarcasmo) la figura de Isabelita inaugura lo esperpéntico desde su rodete fálico/ patético.

Transgresión. Travestismo. Transexualidad.

Oh desprecio por la memoria, Juan Domingo!. Consorte de la bella Evita y del monstruo lopezrreguista. Incitador de valentías y líder de patotas pedofílicas.

En nombre de un dios oscuro y de Sacher Masoch, maestro del humor que desciende de la Ley hacia sus consecuencias... oremos por Darío Copi cuando proclama ante sus seguidores con tono premonitorio y fatídico: "...formando

parte de las tropas que Nicanor Sigampa designaba con el nombre de Internacional Argentina, estábamos nosotros, que habíamos huido, no de la dictadura militar sino de todo lo que hacía posible su existencia en la sociedad argentina: la hipocresía católica, la corrupción administrativa, el machismo, la fobia homosexual., la omnipresente censura hacia todo".
Amén.

Wally Romero La *Commedia* argentina

Acaso la comedia sea una de las categorías más difusas que exista, perdido – ya para siempre- el tratado en que Aristóteles pensó esa forma. Los casos se expanden para recordarnos que la comedia es de definición *insoportable*. Para la tragedia, tenemos periodizaciones, tratados, leyes, estructuras, maneras de reconocerla; pero, la comedia –que, desde la *doxa*, empieza mal pero ¿termina bien?- puede acarrear la necesidad de sumar mil términos para *crystalizar* una definición siempre inasible. Dante agravó esa falla genérica; Bocaccio le agregó Divina a la *Commedia* del Dante, y la grieta se pronunció. ¿Es una comedia *El misántropo* de Moliere en que el personaje de Alcestes se recluye en el desierto? ¿Es ése el final modélico de una comedia sobre el ser y el parecer, sobre la estima prostituida y las virtudes sociales? ¿Son todas comedias –llanas y rasas- los textos del francés en que ya sea un personaje o una situación funcionan como espejo de los vicios humanos? ¿El precepto *Castigat ridendo mores* no muta la risa en una carcajada que es primero mueca, para volverse, al instante, la sorpresa de una reflexión existencial que se patentiza? ¿Cuáles son los usos oblicuos que de la comedia hizo un Pirandello o un Beckett? ¿Es una comedia -en estas pampas que parieron el sainete y el grotesco- *Una visita inoportuna* de Copi donde, como en *El enfermo imaginario*, la muerte ronda la escena y hace del humor la antesala de la catástrofe? Comedia viene del *kommos*; o sea, el drama del común de las gentes. La comedia sería, acaso, mil formas de vencer una también (inasible) *unidad de peligro*, acaso la unidad muda que Aristóteles no planteó y que tampoco los retóricos italianos leyeron mal de su obra. La comedia es una particular *liaison de scenes*, o un territorio abonado por procedimientos, o una

forma especialísima de hacer que la risa irrumpa del cruce y del contraste de registros, de la coexistencia (vuelta posible) de tonos bruscamente entrecruzados. La comedia es cuestión de tonos donde los humores se mezclan. La flema da paso a lo sanguíneo, la bilis –ese líquido vil que suele atravesarse- se vuelve melancolía, ese gran mal argento, ese don tanguero de la existencia nuestra; de nuevo la mueca, o la carcajada que se congela acaso para escribir el disparate argentino.

Tres textos dispares -pero aunados más que nada por una tradición, y sus fantasmas- nos convocan: *Los topos* de Félix Bruzzone, *La Internacional Argentina* de Copi y *Copyright* de Juan Carlos Martini Real; tres novelas que podrían ser leídas –acaso- como, sólo para llamarlas de alguna manera, tragicomedias de la argentinidad en prosa. “Comedias” donde, en verdad, el drama es más bien fondo y forma. En todas, la representación de la realidad se resiente; el cruce de distintos registros hace de la literatura un espacio especular donde el discurso (único) del autoritarismo se diluye. El sesgo cómico –lo sabemos- propende a la corrosión. La recuperación de los tiempos históricos en la Argentina parecen reclamar el tembladeral del disparate, la escritura del fantoche, el onirismo existencial de la inadecuación entre el ser y la realidad argentina. Ya decía Badiou que acaso la travesti sea el personaje por antonomasia de nuestra contemporaneidad; los géneros también se metamorfosean y travisten: Isabel Steinberg postula: “*Si la comedia es moral porque consuela y la tragedia recuerda el destiempo inevitable y el caos, en nuestra tradición, el folletín argentino va de una a la otra travestido no como vana tragicomedia sino como estilo de vida, drama irremediable.*” Personajes travestis y realidades travestidas. Formas nuevas, subespecies genéricas y discursivas que trabajan el borde para representar la patria. Susana Cella así lo plantea: “*hallar una perspectiva de interpretación que no se reduzca a una oposición biunívoca, sino que atienda a la complejidad de relatos*” Copia y original. Búsqueda y desaparición. Maricones y minas. Fantasma y fantoche. Duelo y ridículo. Misterio e intriga. La realidad tendría aquí un devenir otro. ¿Existe en nuestras pampas el final feliz? Sobre estas tres novelas nos preguntamos ¿cuáles son las condiciones de posibilidad para escribir la Argentina? ¿El cruce de géneros? ¿El planteo genérico debería ser de fuente

abierta para narrar la argentina subjetividad? El policial propende a la farsa; la novela histórica aloja en sí la semilla del disparate; el relato del más crudo de los pasados recientes habilita también lo cómico, acaso con todo derecho: “ (...) *la literatura fragua movimientos, transcribe sucesos(...)* La realidad está compuesta de retazos y parapetos violados por la ficción”, postula Luis Salamone.

¿Qué es lo cómico y sus grados en nuestra argentinidad? “Todo lo ocurrido, sin duda, había hecho que algo cambiara, y lo que ahora me interesaba era saber el orden y las causas de la transformación” (Bruzzone, 2008: 33) La identidad, acaso, sea usurpación, desacople, utopía y vagabundeo. ¿Qué sátira anida en las derivaciones narrativas que explora el humor? Nicanor Sigampa dirige y financia en París una sociedad secreta, pero Nicanor no tiene una presencia precisamente discreta: es un negro gigantesco, multimillonario, que se desplaza en limusina y distribuye cheques fastuosos. La extravagancia es el lujo (vulgar) de los argentinos. La novela argentina hace a veces un uso y abuso de un cosmopolitismo del finisterra. “¡Cómo no me voy a acordar de la Argentina! Cualquiera se acuerda del infierno, es de lo que uno más se acuerda.”, decía Copi. La Argentina suena, a veces, como un satélite deformado del mundo. Anahí Mallo lo destaca: “El texto funciona de un modo casi maquínico en un encadenarse de expresiones, mitologías y estereotipos nacionales que se suceden a una velocidad vertiginosa.” Nada tiene mayor encanto que la excentricidad de los bordes; nuestra farsa tiende a un punto de aceleración, a fugas hacia adelante. En el juego ficcional hay géneros nuevos que ensayan nombres, nacionalidades, territorios y sexualidades que se entreveran acaso para “nunca definirse” y así reinventar el equívoco, el imbroglio “a la criolla”, el sinsentido o el despelote existencial argentino. Se trata –sobremanera en el caso de Copi- de leer el mundo desde el permiso a la arrogancia (borgeana) de la periferia. Acá los bordes (también genéricos) se corren o son corridos, se esfuman o trastocan. Todo es posible en Argentina, país que puede transformarse en un abrir y cerrar de ojos: la ley se viola, las sexualidades se yuxtaponen, la realidad puede volverse onírica o narcótica. ¿Cómo escribir con semejante trasfondo? ¿Son comedias o farsas? ¿O acaso

un novísimo género? ¿Qué nos dice la deriva humorística de quiénes y cómo somos?

La Argentina es, muchas veces, un *flipbook* que se nos escapa de los dedos para darnos, en una secuencia de viñetas enlazadas, el vértigo atroz de lo Real.

Arturo Frydman Metamorfosis en la frontera

“La espalda esquelética de su hermanita lo sorprendió. No se veían desde que se fue trabajar al otro lado de la frontera y cuando la madre le pidió que se ocupara de su hermana ya habían pasado 10 años.

La ceremonia del encuentro comenzó con el abrazo fraterno, cálido pero tranquilo. Quedó confundido ¿Qué hacían esos huesos destacándose en la espalda de Anita? Cuando él se fue dejó a una niña esmirriada, pero el tiempo que los mantuvo alejados, le devolvió a una mujer de anchas caderas, una chola bajita y más gruesa que su madre. Sólo el rostro traslucía a la que era su hermanita.

Aún no habían terminado los saludos cuando ella mediante una especie de danza impúdica comienza a extraer de entre sus ropas un sinfín de objetos. Con sorprendente agilidad despoja a su cuerpo. De sus faldas, convertidas en galera de mago, no paraban de salir juguetes, relojes, ropa, y otros cachivaches.

Desplumada de su carga, en la imagen de joven escuálida reencontró a la Anita conocida.

Las ancas de su hermana convirtieron a la mesa en el puesto de feria, que pronto habría de ser el sustento de su estancia.

Eran de otra generación, él llegó con las manos vacías, ella ya era una empresaria”.

Relato de Sebastián Fuentes

Una vez más seguimos desafiando ese “y” que relaciona en estas Jornadas a la literatura con el psicoanálisis. Las Autopistas comenzaron con los cruces, y

su trayectoria, sensible a las condiciones discursivas de la época, en la nueva ocasión nos acerca a las fronteras.

Las fronteras no dejan de producirse y multiplicarse. Sus sinónimos: límite, margen, orilla, extremo, confín, encuentran cabida en todos los discursos. La proliferación, generada por el poder de las palabras, produce consistencias que no dejan de hacer surgir nuevas inconsistencias. Las fronteras ¿qué son? ¿son mitos o quiebres?

Metamorfosis y frontera

No cualquier discontinuidad implica frontera. La instalación de una frontera establece un borde cuyo pasaje implica necesariamente una transformación del sujeto. No es lo mismo dar vueltas dentro de los perímetros arraigados, que salir de ellos. El tránsito de lo que sea calificado como frontera, cambia el estatuto simbólico de los sujetos. Los límites entre los países hacen de los nativos, extranjeros, y de los ciudadanos, exilados o parias. Al pasar por la frontera el sujeto es otro. Y es otro en una dimensión también temporal, hay antes y después.

No sólo cambia el significante que lo representa, sino que el pasaje de la frontera conmueve los cuerpos y excita a las imaginaciones. Su travesía será aventura o desgracia. La gloria o la maldición. El pasaje por la frontera está cargado de expectativas, porque todo sujeto va con su carga.

Pasar por la frontera es correlativo de llevar o traer algo. Debido a eso el control de las aduanas existió antes que se comenzaran a registrar a los migrantes. Aduaneros y peregrinos quedan capturados por la fascinación del equipaje.

Eso que pasa a través, que se hace objeto aunque no lo sea, encarna un goce en la frontera. El contrabando es de un goce. Cuando quedan extenuadas las posibilidades de procurarse algún goce, lo único que queda para contrabandear es la propia persona, transformada en un objeto. Apostar la vida en la frontera expone la dimensión de acto que propone su atravesamiento.

La frontera política nos sirve para iluminar un funcionamiento, por el cual se instala un límite, que si es atravesado va a determinar un cambio en el sujeto, límite en el que de contrabando se vehiculiza alguna forma de goce. Es correlativo de este movimiento la instalación de los órganos de control y regulación cuyas pautas son definidas por la política dominante.

Considero que podemos aplicar este funcionamiento a los diversos discursos en los que se plantea la noción de frontera, ya sea ideológica, cultural, social, mediático, tecnológico. Pero me interesa destacar otra clave del dispositivo de la frontera.

La frontera presenta y segrega el modo de gozar del Otro, con su correlato de idealización o de horror. Ese goce, imposible de asimilar, genera las luchas fronterizas, los muros que pretenden dejar afuera eso Otro, y recíprocamente los equivalentes a China Town o Little Vietnams, comunidades que recrean el territorio del goce compartido, aislándose mediante una nueva frontera del Otro país.

Pero eso Otro no responde a la lógica de dentro y fuera. Eso Otro ocupa un adentro impropio que fomenta los racismos, la xenofobia legalizada, las barriadas y villas que crecen y se desconocen dentro de las urbes.

Hay límites que son imposibles de atravesar. Las de la muerte, la lengua, el sexo y el goce del Otro, dominios de los que siempre estamos exiliados, pero que despiertan nuestras extremas aspiraciones y máximos desvaríos.

Las otras fronteras siempre tienen sus puntos de permeabilidad. Están las que presentan una allá ideal y soñado o bien tenebroso y opresivo. Ambas formas corresponden a representaciones que producen cierta pacificación ya que invisten a lo que no tiene representación.

Porque hay otro borde cuyo más allá, carece de representación o la única representación que se le adscribe es el desierto. Un litoral que limita con un agujero en lo real, allí donde el Otro no existe. Orilla que no es frontera. Este requiere del invento, de la poesía, o de cualquier forma que permita arreglárselas con eso.

Pero no nos engañemos, el desierto puede ser desierto o puede estar lleno. Algunas fronteras nos son presentadas como irrebasables, sin embargo constituyen un mito cuya finalidad es sostener la posición dominante de los discursos que configuran al mundo. Si apelamos al tango para resumir su fórmula, como “Pompeya... más allá la inundación” vemos que su trama conduce a una vana repetición, el ida y vuelta por la frontera. Esta no es litoral, es frontera y aquí es donde es preciso indagar la carga, porque como toda frontera algo se está contrabandeando.

Domingo 20 de Septiembre

Mesa 4

Martín Alomo Las zonceras que nos miran

El arte tiene porosidad de esponja, absorbe, satura, sale a borbotones. Es un estado de rechazo cuyo apetito se alimenta de lo que no hay.

Liliana Heer, Repetir la cacería

En el Manual de zonceras argentinas, Arturo Jauretche señala como zoncera madre de todas las zonceras al mito “civilización o barbarie”. Ella sobrevuela omnipresente la novela *Rabia*, de Sergio Bizzio. Por un lado José María -llamado por el segundo nombre-, el mozo fuerte y oscuro del conurbano profundo, inmigrante de alguna provincia, obrero de la construcción; por otro, el portero del edificio, el joven rugbier y los dueños de casa de la mansión donde trabaja Rosa, la novia de María. Barbarie y civilización se dan cita en un encuentro mortal para el capataz de la obra, para el hermano borracho de los dueños de casa y para el joven rugbier, aunque no menos para María, el peón. El albañil bárbaro arremete contra el peor rostro de la civilización burguesa que se cruza en su camino. ¿Cómo se presenta el campo de batalla? Planteando el horizonte de la mirada como definitorio de la tirada de dados. El azar no es tan azaroso cuando la mirada omnipresente determina la jugada (lo contingente

radicaría más bien en los modos singulares de zafarse, de desmarcarse cada uno de sus determinaciones).

La mirada que mira al portero y a María, el albañil; a Rosa, la mucama-novia; al rugbier, bastión nazi. Esa mirada determina una discriminación denigratoria para el obrero y la mucama, honrada por el portero y el rugbier. “¿Qué mirás, boludo?”, espeta María displicente al pasar junto al portero. Éste, indignado, pide socorro al rugbier nazi para enfrentar al joven albañil. Están condenados. Todos: la mirada dio su sentencia. La mirada que los mira y ordena el campo: la clase trabajadora y los pequeño-burgueses del edificio de en frente del supermercado.

Otro tema es que María, mirado por la derecha, devenga él mismo mirada, y desde allí pretenda reordenar el juego, barajar y dar de nuevo, como quien dice. Eso sí, al precio de su desaparición como sujeto político e incluso como viviente.

Me interesa particularmente plantear la separación establecida por Jacques Lacan entre eso que podríamos llamar el campo escópico, la visión, por ejemplo la del portero que mira con asco a esos dos “cabecitas”, María y Rosa, que se enamoran impunemente a la luz del día; y la mirada, esa que los mira a todos más allá de ellos mismos y aun de cualquier ojo que pueda verlos. La mirada situada por Sartre detrás de los arbustos para todo soldado que se adentre en territorio enemigo (me refiero a *El ser y la nada*, por supuesto). Creo que en este caso se trata de una mirada comandada por “la zoncera madre de todas las zonceras”, el mito fundante acuñado y enarbolado por Sarmiento, “civilización y barbarie”.

En *Long Beach*, de Noé Jitrik, en cambio, encontramos una mirada comandada por otro tipo de mito. O más bien por un axioma: lo extranjero es malo, en el seno de un país en el que el nacionalismo algunas veces vira hacia el chauvinismo, como es el caso de los Estados Unidos. Sin embargo, ese texto escrito por un argentino, al ser leído por otro argentino -como es mi caso- reaviva una vez más la presencia de la zoncera señalada por Jauretche en décimo tercer lugar: “este país es una mierda”, por lo tanto todo lo extranjero es mejor. Esta idea, al parecer, nos dirige a una escena en la que el narrador en primera persona soportado en el personaje que llega a hospedarse en la casa

de *Long Beach* sea sospechoso -desde el inicio- de ser raro, por supuesto, pero también de ser peligroso para esa gente tan diferente a nosotros, dice ahora la voz argentina de este narrador. Lo de afuera, en la novela de Noé Jitrik, es el campo de batalla subtendido por una mirada enrarecida por descontextuada: la mirada de un universitario latino -¿argentino?- en Estados Unidos, visitante extraño, que es mirado por una mirada que le hace sentir el peso de la extrañeza. *Ostranemie* dirían los formalistas rusos, tal como sabe bien Vanina Muraro, especialista en el tema.

“Todo lo de afuera es mejor”, zoncera argentina, aunque vivenciada desde adentro de ese afuera -me gusta suponer un argentino en *Long Beach*- torna ectópica la enunciación y enrarece entonces, desde el principio, las condiciones de la extranjería. Finalmente comprendemos que ambos son extranjeros, él y ella, la dueña de casa y el hospedado. La anfibología de la palabra “huésped” en este caso ilustra la acogida mutua entre aquellos que están siempre a punto de intimar pero también de no hacerlo. Y en este caso es la noción lacaniana de lo éxtimo lo que queda puesto en primer plano. Eso que, siendo lo más íntimo, sin embargo se revela en su condición de exterioridad. Aunque no se trata de la extranjería de Mersault, más bien extraño al género humano en el punto en que resulta inasible su enunciación (perdido en el *Das Man*, diría Heidegger). No. Aunque no sepamos la nacionalidad de ese hombre de letras, hoy prefiero pensar *Long Beach* como lúnula de intersección entre la extranjería de un argentino en el extranjero, y la de una lugareña de aquel país extraño, sin embargo extranjera ella misma. La enunciación del supuesto argentino localiza la geografía de las emociones, y en ese punto alberga el barrilete sin piolín que es la dueña de casa. El giro de la mirada, en este caso, es operado en el lector de la novela: la verdadera extranjera era ella y entonces no siempre todo lo de afuera es mejor, porque adentro y afuera finalmente se revelan condiciones provisorias, más bien ligadas a la enunciación de cada uno que a la información del pasaporte.

En “El otro cielo” de Julio Cortázar, en cambio, lo que se pone en juego es otra mirada, cristalizada en el fantasma obsesivo de dar rienda suelta a la sexualidad con mujeres que revisten la condición de ser putas, y dejar para la sacralidad del matrimonio, entonces aburrido, charlas sosas en el living y sexo

a reglamento o viceversa. Trampa para hombres y para mujeres, mirados ellos por la mirada censora que entiende lo más divertido afuera de la cotidianidad y condena a los esposos al más árido de los desiertos: la des-erotización de la vida, expresada en un matrimonio crónico que deviene más bien una asociación para el mal.

Sitúo el antes y el después, esas líneas de frontera que hoy nos interesan, en los siguientes puntos: En el caso de *Rabia*, en el pasaje de “mal mirado” a “mal mirador” de María, que se identifica a una mirada ubicua que lo des-localiza y, finalmente, lo aniquila. En el caso de *Long Beach* en el final de la historia, casi en la última página, donde se revela de modo abierto la enunciación fuertemente situada del narrador en oposición a la debilidad de la dueña de casa, perdida en su laberinto desierto de amor. En el caso de “El otro cielo”, en el final del cuento: la cristalización del fantasma obsesivo subraya la fuerza de la mirada superyoica que nos arruina la vida, y deja al empleado de la Bolsa triste y aburrido en el sofá de su living matrimonial, añorando los viejos buenos tiempos.

Jorge Consiglio *Topografía de la mirada*

Hay una hipótesis de la mirada en un ensayo de John Berger, “Unos pasos hacia una pequeña teoría de lo visible”⁹, que me parece pertinente para empezar esta reflexión. El autor afirma que en algunas pinturas -en las mejores, en las que producen emoción estética-, el modelo “colabora” con el artista. Berger sostiene, que en estas obras, el autor consigue sortear la mirada primera, la que se ancla en la representación del mundo como espectáculo, y se abre a la verdadera entidad del modelo, que se relaciona directamente con “la voluntad de ser visto”. Esta noción se cifra en la participación activa de la materia; es decir, en estas pinturas singulares se concreta una verdadera relación dialógica entre la “cosa pintada” y el artista. Para lograr esta interdependencia, es requisito acortar distancias, esto implica sortear la mirada tradicional, la “de copia”, y acercarse lo suficiente al modelo para que el cuerpo opaco se “entregue a la mirada”; esto es, se ablande, se vuelva permeable, ejerza el libre albedrío de su porosidad. En estos casos, la relación entre el

⁹ John Berger (2001): *El tamaño de una bolsa*, Buenos Aires, Taurus. Traducción de Pilar Vazquez.

artista y el modelo es ontológica. Para dar luz a este punto, Berger se refiere a las pinturas rupestres. Dice: “Sabemos que la pintura servía para confirmar una ‘camaradería’ mágica entre la presa y el cazador, o para decirlo de una forma más abstracta, entre lo existente y el ingenio humano”¹⁰. En este sentido, la mirada se convierte en clave de ligazón entre las frondosidades del *ser*. Siguiendo la misma línea de pensamiento, el narrador de “El bosque”, el último relato de *Las composiciones de Fritz Kocher*¹¹ de Robert Walser, deambula por un bosque y contempla extasiado la naturaleza; no obstante, a medida que el paseo progresa, la mirada del protagonista se va enrareciendo, modifica su articulación primaria; es decir, se vuelve multidireccional. El narrador de Walser, mediante paradojas léxicas y conceptuales, deja en claro que el personaje mira los árboles para ser mirado por ellos; es decir, que mediante cierta bisagra especular, la arboleda contribuye a engrosar el *ser* de quién la observa con la atención adecuada.

Ahora, ¿qué sucede cuando alguien deserta de todas las miradas? El protagonista de *Rabia*¹² de Sergio Bizzio –José María o, simplemente, María–, que trabaja como obrero de la construcción, se esconde durante años en los altos de un caserón de la calle Rodríguez Peña. Rosa, su novia, trabaja allí como mucama. María se fuga de un crimen. La situación se ajusta a los términos de la coyuntura kafkiana: absolutamente nadie –ni siquiera su novia– conoce su paradero. Se transforma en un Robinson urbano. Su objetivo es la invisibilidad; por tanto, resulta indispensable que refina sus destrezas. Es voluntarioso y disciplinado, allí radica la clave de su éxito. Se convierte en el artista del trapecio, siempre en vilo, al borde de sí mismo, a punto de ser sorprendido. Su “no ser visto” es casi perfecto, cuenta con una única excepción: la de una rata que comparte su espacio con él. En este duelo de miradas también se cifra un intercambio; no obstante, prima cierto desbalance, el roedor se lleva la mejor parte. María consigue sostener a duras penas su existencia, que en virtud de su invisibilidad se ha vuelto delgada como una lámina, pero la rata crece “como si por el sólo hecho de verlo a él hubiera

¹⁰ Op. cit., p 21.

¹¹ Robert Walser (1999): *Las composiciones de Fritz Kocher*, Buenos Aires, Eudeba. Traducción de Helena Graciela Cisneros.

¹² Sergio Bizzio (2004): *Rabia*, Buenos Aires, Interzona.

evolucionado o saltado a un estadio intermedio entre las de su especie y el hombre”¹³. María, en tanto, desde su escondite, se dedica a observar a su novia y a estudiar los movimientos de la casa. Es decir, es dueño de una mirada sesgada, una mirada distante, que eclipsa a quien la ejerce. En el texto, María se difumina, pierde el cuerpo gradualmente. Queda reducido a su voz; es su única entidad: sustraerse a la mirada del mundo se paga con evanescencia. María pasa a ser el hombre nuevo. Alcanza cabalmente su condición de fantasma, “... estaba en la inversión del guante, en los extremos de lo mismo, en la redundancia de lo que se toca y no se toca (*dos ubicuos, pétalo y mariposa*)”¹⁴.

El narrador de *Long Beach* de Noé Jitrik es dueño de una mirada que no es sesgada, como la de María, pero que se le parece bastante porque tampoco consigue la reciprocidad. En *Long Beach*¹⁵, un académico argentino viaja a EEUU por trabajo. En un primer momento se aloja en un hotel, pero como se siente incómodo –impregnado de ajenidad–, alquila un cuarto en la casa de una mujer que vive sola. El eje articulador del texto es, justamente, la mirada del protagonista. El académico observa a la mujer y a la ciudad –y en ella al país– con un lente paradójico que parece poder articular ambigüedades. Si bien la mirada del narrador es obsesiva y minuciosa, propia de un entomólogo, no alcanza la suficiente profundidad como para generar el efecto “dialogal”. En otras palabras, rebota contra la transparencia de lo que enfoca. De ahí el efecto de extrañamiento: “Nos observábamos sin embargo y yo creía saber lo que había en ella porque creía ver en ella, pero no podía adivinar, ni estaba en condiciones de preguntar por obvias razones de expresión, lo que ella veía en mí aunque quería imaginarlo”¹⁶. La mirada del protagonista de *Long Beach* enfoca con el mismo ojo del que sufre el exilio. Son miradas intervenidas por el paisaje del pasado –el lugar natal–, que funciona como ideal y añoranza. La escena pretérita, siguiendo el pensamiento del poeta entrerriano Carlos Mastronardi, supone una posesión más íntima, más encantadora, que la inmediata: el pasado tiene que ver con lo perdido y carga con la potencia de su

¹³ Op. cit., p 135

¹⁴ Op. cit., p 138

¹⁵ Noé Jitrik (2004) *Long Beach*, Buenos Aires, Emecé.

¹⁶ Op. cit., p 40

expresión. Para el narrador de *Long Beach*, la mirada es el único bien con el que cuenta; sin embargo, no logra volver poroso lo real, que permanece hermético, cerrado a la “colaboración”, fiel a su gesto de ausencia: “Por el momento sólo el ojo me servía como instrumento de penetración, aunque no supiera si quería penetrar en algo o qué podía ser una penetración procedente de mí en un lugar que aparecía impenetrable o, al contrario, tan penetrado por su simplicidad que por eso se convertía en lo contrario”¹⁷.

En “El otro cielo”¹⁸, Julio Cortazar narra en primera persona la historia de un corredor de Bolsa que lleva una vida monótona junto a su madre y a su novia Irma. La acción transcurre en Buenos Aires en 1945, pero en un punto, ese imaginario cede y el protagonista alcanza otro plano, que es el de las galerías parisinas de finales del siglo XIX. Allí se apasiona por una prostituta, Josiane, y toma contacto con una existencia bohemia que lo seduce. Me detengo en el primer párrafo del cuento: “Me ocurría a veces que todo se dejaba andar, se ablandaba y cedía terreno, aceptando sin resistencia que se pudiera ir así de una cosa a la otra”¹⁹. Este “dejarse andar”, este “ablandarse y ceder terreno” es el efecto de un tipo de mirada, una mirada furtiva que consigue sortear lo inmediato –esto es, esquivar el esquema tautológico– y columbra otro orden, tan intenso y verosímil como el primero. La apuesta del narrador de este cuento no se relaciona con la diáspora –que equivaldría a la superposición de planos, a la mezcla, a la hibridez–, sino que se cifra en una mirada agilísima y extrañada, aunque respetuosa de la sucesividad, que consigue filtrarse por el tramado de lo real y focalizar otra instancia de la gama. John Berger, cuando se refiere al orden de lo visible, da un ejemplo que viene a cuento: “La velocidad de una película de cine es de 25 fotogramas por segundo. Dios sabe cuántos fotogramas se suceden en nuestra percepción diaria. Pero es como si en los breves momentos de los que hablo, de pronto, para nuestro desconcierto, fuéramos capaces de ver *entre* dos fotogramas y nos topáramos con algo que no estaba destinado a nosotros. Puede que estuviera destinado a las aves nocturnas, a los renos, a los hurones, a las anguilas, a las ballenas...”²⁰. El

¹⁷ Op. cit., p 26.

¹⁸ Julio Cortazar (1983): “El otro cielo” en *Todos los fuegos el fuego*, Buenos Aires, Sudamericana.

¹⁹ Op. cit., p 167.

²⁰ John Berger, op. cit., p 11.

agente de Bolsa de “El otro cielo” encontró el intersticio adecuado para transponer la frontera entre los diferentes órdenes de lo visible. Sus ojos, que son poco menos que ajenos, como si no le pertenecieran, fueron hábiles para hallar el rumbo de la coexistencia: los cielos humanos son infinitos y se organizan en capas que se yuxtaponen. Cortazar ofrece una pista que acompaña esta lectura en el fragmento de *Los cantos de Maldoror* de Isidor Ducasse que elige como epígrafe del relato: “ces yeux ne t’appartiennent pas... où les as-tu pris?”. “esos ojos no te pertenecen... ¿de dónde los has tomado?”.

Guillermo Korn

Buenos Aires, Paris, Long Beach. Circuitos y ciudades para las tres ficciones que esta mesa enlaza. Cada ciudad es el escenario general, pero el foco recae no tanto en las caracterizaciones de cada una, sino en un edificio: el pasaje Güemes/la galería Vivienne, una mansión de barrio norte o una casa californiana. La soledad, el espacio convertido en un personaje más, la búsqueda de superar el tedio y la angustia existencial traman paréntesis posibles entre las tres.

En “El otro cielo”, la galería-pasaje como zona de frontera entre lo real y lo irreal, el mundo onírico entre la iniciación adolescente y la consumación parisina, entre una novia a la que no se desea y la búsqueda de Josiane, la prostituta.

En *Long Beach*, un contrato universitario es la excusa para el narrador/protagonista/docente latinoamericano que llega a una ciudad donde las calles son iguales entre sí, y sólo se distinguen por sus nombres. Casi toda la acción transcurre en la casa, donde renta un pequeño cuarto. Su dueña, más joven que el profesor, busca en la Biblia y el ciclismo grietas a la monotonía de una vida opaca. La convivencia temporal bajo un mismo techo entre la mujer y el inquilino transcurre sin sobresaltos, sin pasiones, sin nada casi, porque como el propio narrador dice era un “encuentro al que le faltaba todo porque le faltaba, ante todo, el lenguaje”. Una lengua extraña que sustenta los malos

entendidos y los desencuentros melifluos en vidas que no dejan de ser paralelas.

Las tres ficciones rozan, a su modo, la historia de un amor frustrado.

Concentro la lectura en un terreno más conocido: el ámbito porteño. Alvear y Rodríguez Peña, a pocas cuadras de donde este texto se lee. Allí transcurre *Rabia*. Novela que a contraluz de lo que la zona dejaría suponer, no hace de los dueños del palacete –los Blinder- los protagonistas de la historia. Ellos son Rosa, la empleada doméstica y José María, devenido en María, obrero de la construcción.

María sufre una primera humillación a manos del capataz de la obra y luego una segunda, cuando lo despide del trabajo. El obrero se rebela y lo mata. A partir de ese momento se recluye en el deshabitado desván de la mansión en la que trabaja Rosa, donde morará por años, sin que ella ni nadie lo sepa. Nadie a excepción de una rata.

María adopta, desde antes de encontrarse con esa ingrata compañía animal, una conducta similar a la del roedor: sigiloso y veloz, se alimenta con restos, se esconde para no ser visto. Incluso en el encierro, María deviene “rata de biblioteca”, convertido en un voraz lector de cuanto encuentra al paso. Lo que para tantos habitantes de la ciudad se ha convertido en un hábito finisecular: el repliegue al interior, el no exponerse, salir apenas lo indispensable, en María es una necesidad.

En las primeras páginas de la novela, Rosa y María, se conocen en un terreno neutro: la cola de un supermercado. A pocos metros, la calle se torna hostil y les enrostra su falta de pertenencia al barrio. La aceptación es temporal y vigilante: son trabajadores, no vecinos. Categorías que no deben confundirse: “En el barrio carecían de código, pero todo hacía pensar que tenían uno. No lo había, pero funcionaba igual. Era un código instintivo, que estaba más allá de lo evidente (la calidad de la ropa, el color de la piel y del pelo, la dicción, la manera de andar) y que, por supuesto, incluía al personal doméstico. En líneas generales, lo que se hacía era ‘marcar’ a los cuerpos extraños, principalmente con la vista, transmitiéndoles la sensación de ser vigilados: una insolencia muy

efectiva, avalada y practicada por todo el barrio, incluido un buen número de mascotas”.

La cocina de la mansión había reemplazado al hotelito del Bajo para los escauceos amorosos de la pareja. Ahorro asegurado y placer constante. Al margen quedaban las prohibiciones sobre el mal uso de la casa, las visitas indebidas, también sobre el barrio. El cerco se va replegando y la mansión terminará siendo el único recurso con que se cuenta. El único recurso que cuenta.

La casona en la que Rosa es empleada doméstica está venida a menos, se hace difícil de mantener y está a la venta, lo que no quita que termine siendo *la* protagonista de *Rabia*. Bizzio invierte aquel genial esquema clasista de la Babilonia discepoliana (servidumbre en el subsuelo, patronos en el piso superior). María se recluye en la mansarda pero transita, fantasmalmente, por casi toda la casa en la que va borrando las huellas de cada uno de sus pasos. Y se convierte en un figón, un mirón que está atento a lo que sucede en la vida de los demás: Rosa, sus patronos y la familia de los dueños de la casa. Se trata de otra inversión: de ese código instintivo que organizaba el barrio. Lo que antes era “marcar” a los otros con la mirada, en María se da a través del oído de lo que transcurre en el palacete: ya no es “marca” sobre cuerpos extraños, sino sobre vidas próximas, aunque ajenas. “O lo ocultaban muy bien o María ya sabía sobre los Blinder todo lo que podía saberse sobre ellos. Era descorazonador: una vida, dos largas vidas hasta el momento, que no habían producido más de lo que en apenas un puñado de años era capaz de conocer un fantasma (y valiéndose sólo del oído)”.

Como en *Long Beach* y “El otro cielo”, la vida de María transcurre por fuera de los protagonistas. Los demás tienen algo: Blinder una profesión, su mujer dependencia del alcohol, Rosa un hijo, un pequeño que crece e interactúa con la presencia fantasmal de María. Con Rosa, en cambio, sólo el hilo de una comunicación telefónica separada por un par de pisos de distancia y el recuerdo de un amor lejano en el tiempo.

El veneno diseminado por los cuartos de la mansarda no hizo su efecto. “No quedaba un solo grano de veneno a la vista, pero su olor lo inundaba todo”,

dice el narrador. Una rata, compañera de las confesiones solitarias de María, lo muerde.

Y finalmente, aquel espacio de la mansión que había sido la salvaguarda del obrero, luego su guarida, terminará siendo su tumba.

Reynaldo Sietecase Pasen y vean que lindas fronteritas

Me gustan las fronteras. Siempre las percibí como una invitación no como un límite. Tienen un oficio irremediable: ser cruzadas. Sin frontera no hay viaje, ni riesgo, ni posibilidad de imaginar. No existiría la literatura sin fronteras, ni puertas, ni puertos, ni viajeros. Los molinos del Quijote se convierten en frontera sólo cuando revelan su condición de malvados gigantes. Sancho que dice lo contrario, no sabe nada de aventuras.

Hay fronteras naturales y también artificiales. Cadenas montañosas, ríos, mares. Líneas de puntos, rayitas, mapas de colores brillantes. Hay fronteras culturales, imaginarias y reales. Hay fronteras de odio. Límites. Muros. Alambradas. Soldados, perros, miedo. Frontera como división. Esas son sus peores maneras. De acá para allá. Así nacieron los pasaportes y las visas. Los rechazos y las deportaciones. Nacemos con fronteras desde el útero. La vagina es la primera frontera atravesada por pura necesidad. Y así. Luego vendrán los terribles barrotes de una cuna. La terraza como esperanza. El barrio como territorio a conquistar. Una cierta idea de país. Aprendemos que el mundo es ancho y ajeno. La frontera nace como idea de propiedad. Lo mío es mío. Acá se hace lo que yo digo. Y si no te gusta, buscate otro lugar donde asentar el trasero, el corazón y los ojos. Mirá que te rompo la frontera. La peor amenaza. Lo contrario del pasen y vean que lindas fronteritas.

Me interesa la frontera como punto de quiebre. Atreverse a mirar más allá. Aceptar los cortocircuitos. Este ignorante de las delicadas urdimbres del psicoanálisis y con apenas algunos palotes dibujados en la escritura, intentará cruzar "con la barrera".

Lugar común: el miedo

La imaginación y lo real; la cultura y la nacionalidad; el origen y la condición social. Tres fronteras. Lugar común: el miedo. El deseo como antídoto. El amor como solución. Pero no.

I.

“Me ocurría a veces que todo se dejaba andar”, dice el aburrido corredor de Bolsa de *El otro cielo* de Cortázar. Dejarse andar. Así abre su historia, con una revelación: sus recorridos fantásticos -en la doble acepción del término- responden a una inercia. Esa falta de voluntad, en principio deliciosa, terminará condenando al narrador a una vida convencional. Visto en perspectiva, se lo tenía merecido. Para atravesar una frontera hace falta mucho más que colocar un pié delante del otro acompasadamente.

En sus recorridos por Buenos Aires para escapar del tedio, de su trabajo, de su novia, de su madre. Vagabundear es su mínimo acto de rebeldía.

El destino y el azar le abren una puerta. La posibilidad de alterar tiempo y espacio “caminando”. O como el mismo lo denomina: “la deriva placentera del ciudadano”. Puede pasar del pasaje Güemes a una de las galerías de París, de la pacata Irma a la voluptuosa Josiane, de la novia de barrio a la puta deseada, de la argentina pre peronista a la Francia de finales del siglo XIX.

Del lado de allá hay juegos, bohemia, peligros, placer, algo parecido al amor, un asesino, un cafiolo, la sombra errante de Cortázar. Del lado de acá, la vida repetida, la seguridad, el matrimonio, los mecanismos previsibles que lo llevan “de la casa al trabajo y del trabajo a la casa”.

Su elección es más compleja que aquella que le demandarán las urnas entre Perón o Tamborini. “Creo que en esos días empecé a sospechar que ya el deseo no bastaba como antes para que las cosas girasen acompasadamente...”, dice. El deseo siempre es inasible, renunciar a su persecución es la peor derrota. Siempre hay que elegir entre un cielo y el otro. Y esto provoca una pena irremediable. De eso nos habla Cortázar.

II.

“Qué viaje estar parado aquí”. El profesor de *Long Beach* podría utilizar esta consigna. El personaje de Noé Jitrik es un viajero quieto. Un argentino en

yanquilandia. Un exiliado voluntario en la incertidumbre de “estar y no estar”. La frontera que tampoco se anima a cruzar está dentro suyo.

El profesor elige ser una suerte de antropólogo marciano. Un examinador de conductas. Elisa, la mujer que lo aloja, se convierte en objeto de estudio mientras prepara sus clases y se detiene en revisar algunos aspectos del Holocausto. Ella es la extraña, la verdadera extranjera en este momento de su vida en el exterior. Un único sentimiento amenaza con enriquecer su estadía temporaria, la visita de su hijo y la interacción de éste con Elisa. Los celos parecen una bendición, el anuncio de algo que no ocurrirá nunca.

Es que el personaje-narrador de *Long Beach* no pierde su condición de huésped. Se relame en su soledad (“atrapado en la soledad y no por la soledad”, dice). Establece diálogos, atravesando la barrera del idioma y la cultura, pero es reacio a intercambiar fluidos. Prefiere ver la mosca atrapada en la campaña de cristal. Un boludo. Para usar un término totalmente ajeno al académico en cuestión.

Curiosamente la falta de profundidad en las relaciones de los personajes se convierte en virtud narrativa. Jitrik no hace concesiones. No pasa nada. Ni el polvo del final. Se queda en los detalles. Aunque el viaje tenga dimensión real. Eso es lo que pasa cuando una frontera no termina de ser atravesada.

III.

José María no existe. María, a secas, como lo llaman casi todos, es un perro vagabundo al que sólo se le presta alguna atención cuando muere. Cuidado ¿Tendrá rabia? María es un perro enamorado. Y es el amor por Rosa, que podría salvarlo, el que se convierte en su condena.

María trabaja en una obra en construcción y Rosa es mucama en una mansión cercana. Hacen el amor con devoción en un mísero hotelucho, tienen planes. Pero la alegría de los pobres –dos cabecitas del interior– dura menos que el tiempo de lectura de una novela.

Rabia de Sergio Bizzio tiene un implacable ritmo de thriller y el escenario cruza los mundos de la Argentina actual donde conviven el lujo y la marginalidad. Una frontera infranqueable sin recursos. Referenciada en la gran tradición de la literatura nacional, desde *El Matadero* hasta la actualidad, la tinta se mezcla

con sangre. Hay víctimas y victimarios en roles reversibles y este nuevo eslabón agrega un aspecto novedoso.

La historia de María es una historia de rabia. Al negro cabeza lo humillan y lo atacan pero esta vez, el negro se defiende y responde. El negro mata. María podría protagonizar un filme de Quentin Tarantino. Mata al capataz que lo agrede y despide de su trabajo. Mata a un pituco que abusa de su amada. También mata a un rugbier nazi por equivocación. Hay siglos de odio e incompreensión detrás de sus trompadas. Una venganza ancestral parece flotar en el relato. Es imposible no sentir simpatía por este héroe negativo del conurbano profundo.

Perseguido decide esconderse en la enorme mansión donde trabaja su novia. Se vuelve invisible. Desaparece pero está. Esa es una de las ideas más inquietantes de la historia. "Toma" la mansión pero nadie lo nota. Es un ocupa silente. Mira sin que lo vean. Comienza a leer algunos ejemplares de la biblioteca. Se transforma. Mientras tanto afila su odio. Se enferma de celos.

En los altos de la casa convive durante meses con una rata. Comparten el techo y las sobras de comida que María puede robar de la heladera sin que nadie lo descubra. Tienen mucho en común.

María es una sombra. Una presencia apenas intuida por su novia. Cuando todo indica que podrá atravesar la última frontera para acercarse a la mujer que ama y a su hijo "del corazón", será el roedor quien le devolverá rabia por rabia en una mordida por instinto. Lo mirarán morir.

El final trágico de María hará que las cosas vuelvan a su "orden natural". El rico a su riqueza y la mucama a la cocina. Gracias a la oportuna infección la amenaza cesa. Pero muerto el perro ¿se acabó la rabia?

El corredor de bolsa de Julio Cortázar, el profesor de Noé Jitrik y el violento María de Sergio Bizzio tienen en común la intención. No alcanzan a pegar el salto tan ansiado y tan temido que puede transformarlos para siempre. Uno va y viene. Otro no se atreve. El menos cobarde, apenas lo intenta. Lo cierto es que fracasan. No logran superar la incompreensión y el cagazo. Tres sólidas ficciones que remiten a la imposibilidad. Tres historias de frontera.

Jorge Chamorro

Todos han planteado una frontera a pasar. Primera pregunta, es que hay que pasar todas las fronteras. No me es evidente, pero en el eje mirada y ser mirado, hay un dato interesante que es ¿qué pasa cuando uno pasa la frontera del que mira a ser mirado? Para responder a este punto les propongo el aparato que inventó Jeremy Bentham: el panóptico. El panóptico es un aparato, digo porque vos (se dirige a Martín Alomo), lo planteabas así, lo planteabas como costo. Sin embargo, y creo que esto es lo interesante, desde el punto de vista del panóptico hay un hecho político que es la estructura de la mirada. Hay alguien que mira y los que son mirados no ven al que mira. Es decir, que es un aparato de vigilancia. Les propongo esto como una metáfora de lo que implica pasar frontera, del campo de la visión al campo de lo que nos mira, o sea que no es inocuo que nos miren. Nos miran, quiere decir alteran nuestra mirada de las cosas, que amenaza y vigila como hecho político, me refiero a la esencia de lo que es el mirar y el ser mirado. Sobre ese fondo ustedes proponen muchas funciones que van a las figuras sociales de la mirada. Pero ¿quién encarna la función mirada? Pensaba Perón – Tamborini. ¿Quién encarna el mirar y quién encarna lo que nos mira? Y poder pensar el peón y el nazi, cuáles son las figuras que encarnan esas esencias del poder del ser mirados y del mirar. Me parecía que habría dos niveles uno de encarnamiento social, de clase sociales etc., sobre el fondo de una estructura de la mirada que es una estructura de poder político. Es, mencionabas la anulación del sujeto político cuando es mirado (se dirige al texto de Reynaldo Sietecase). Me parecía que ese era un punto esencial. Varios de ustedes plantean una cuestión que es atravesar la frontera. En la novela de Noé Jitrik, es una mirada que no consigue profundizar, una mirada que encuentra una valla inexpugnable- El asunto es cuándo esa mirada atraviesa esa valla inexpugnable, creo que vos (se dirige a Martín Alomo) aludías a no encuentra el espacio dialogal. -No se da lo dialógico (aclara Alomo).

No se da lo dialógico, la pregunta es entonces, por qué otros plantean en el mismo texto que cuando uno atraviesa la valla encuentra una mirada que nos somete, esa es la pregunta que quería plantearles. Atravesar, enfrentar,

penetrar, habla de la porosidad. Penetrar eso, cuando nos encontramos con la penetración ¿qué pasa? Unos dicen, vos decís dialogal y otros dicen esa me mata. Me parece que lo podemos colocar entre la visión del sujeto y su mundo. Esto de la mirada es la conexión entre el sujeto y el mundo. Y me parece que cuando el mundo nos mira no nos hace del todo felices, sino que nos afecta. El mundo también pueden ser los objetos que producimos, en el caso de ustedes, sabemos que la relación que hay entre el objeto producto de una escritura puede matar pienso en John Kennedy Toole y Pavese. Es decir, la confrontación con el objeto producido mata. No siempre, sino no estaríamos todos vivos. Por eso decía, me refiero a esa confrontación, el producto, el mundo cuando el mundo nos mira y lo que nos afecta.

Silvia Hopenhayn Apuntes de una articulación

Qué fabuloso esto de leer lecturas. Es como cuando discretamente en el teatro, en lugar de mirar la obra, uno se fija en los ojos de los espectadores. En *el giro de la mirada*, aparece un reflejo que vuelve sobre la obra como guiño inesperado.

Ser testigo de lo que el otro está leyendo.

La lectura es un texto inédito.

Y el lector su futuro autor.

Macedonio Fernández termina su novela de *La Eterna* con un prólogo (y NO un posfacio) que se titula "*Prólogo al que quiera escribir esta novela*". Sólo el lector que pasó por ella puede llegar a escribirla, como Pierre Menard, *El Quijote*.

Las cuatro lecturas (Consiglio, Korn, Álamo y Sietecase) que pasaron por estas tres novelas (*Rabia*, *Long Beach* y *El otro cielo*) plantean una zona de fronteras y de miradas alteradas.

El lugar de lectura me interesa como frontera. Una frontera no estipulada. Más allá de la propia satisfacción (la que fuere) con la que se llega a un texto, el cruce se realiza *mientras* la lectura. Pasan sentidos, tonalidades, ritmos de un lado al otro.

Los ojos parecen cambiar de dueño.

El que lee escribe con la mirada algo desconocido para el autor del texto. Y muchas veces, desconocido para sí mismo.

Veamos cómo se despliegan estas cuatro lecturas:

Jorge Consiglio destaca “la mirada especular” para dar cuenta de lo que no se refleja.

Los Blinder (el apellido es notable...) en *Rabia*, hay un borrarse, sustraerse de las miradas; en *El Otro Cielo*, se trata de “la mirada furtiva que consigue sortear lo inmediato”; es una mirada de fuga o en fuga. Y en *Long Beach*, de Jitrik, la mirada ausente, la que no se encuentra con el otro; aquella que no pasa entre los personajes que están en esa casa.

Duelo de miradas, dueño de miradas, desertor de todas las miradas, escribe Consiglio.

Quizá lo terrible sea mirar al otro sin poder extraer nada de uno...

Alejandro Korn, en *Rabia*, anuncia una sospecha: “marcar a los otros con la mirada” y relevar entonces “esas marcas sobre cuerpos extraños o sobre vidas próximas”. Marcar con los ojos para después saber dónde esconderse de esos ojos, como si María estuviese en un campo minado de miradas, y tuviese que llegar a un lugar a salvo de ellas. Y así, escondido, recaudar señales auditivas. María escucha las voces de la casa, pero sólo es visto por quien no habla: la rata. Al final, dice Korn, su guarida se convierte en tumba.

¿Se trata entonces de morir en ausencia de una mirada o de la muerte que proviene por la ausencia de mirada?

(Hay una escena en *El impostor*, Silvina Ocampo que lo ilustra bellamente: el protagonista se lamenta por la muerte de su amada, María Gismondí, al tiempo que duda sobre su propia autoría del crimen: “Durante unos días pensé que yo la había matado; luego pensé que la habían matado las personas que la creyeron muerta. Comprendí que nuestra vida depende de un número determinado de personas que nos ven como seres vivos. Si esas personas nos

imaginan muertos como si no nos vieran, morimos. Por eso no le perdono a usted que haya dicho que María Gismondi está muerta.”)

En *Long Beach*, Korn ubica una frontera en la lengua, infranqueable, sin otro cruce que la extrañeza, el aislamiento. “Una lengua extraña que sustenta los malos entendidos y los desencuentros melifluos en vidas que no dejan de ser paralelas.”

Reynaldo Sietecase escribe una frase cómica y real: “mirá que te rompo...la frontera”. Sietecase busca la ruptura, y encuentra la imposibilidad. Lo dice claramente: “En *El otro cielo* de Cortázar, el protagonista va y viene. En *Long Beach* de Jitrik, el profesor no se atreve y en *Rabia* de Bizzio, María lo intenta.”

Martín Álamo, desde una perspectiva cultural apela a “las zonceras que nos miran”, parafraseando a Jauretche. *Rabia*, atravesado por Jauretche: la sentencia de la mirada. El mito (barthesiano, el de la imposibilidad de lo evidente) atraviesa las tres lecturas.

Zoncera, mito, mirada. Tres conjuntos con un elemento común en su intersección: el prejuicio.

En *Rabia*, el mito fundador de Civilización y barbarie. En *Long Beach*, es la mirada de lo extranjero como lo malo, “lo de afuera es el campo de batalla”, o a la inversa, todo lo de afuera es mejor (otra zoncera argentina). Y en *El otro cielo* de Cortázar, es el mito-mirada-zoncera que ubica el disfrute sexual fuera de la casa. Álamo lee el prejuicio de los hombres y las mujeres, “mirados ellos por la mirada censora que entiende lo más divertido afuera de la cotidianidad y condena a los esposos al más árido de los desiertos: la des-erotización de la vida, expresada en un matrimonio crónico”.

Una frontera imaginaria y dos lugares prejuiciosos que Sietecase llama: la pacata (en casa) y la voluptuosa (del otro lado).

Mirar, ser mirado, no mirar, no ser mirado.

La voluntad de ser mirado, según Berger, citado por Consiglio.

Trazar una frontera, borrarla.

Cruzar, no cruzarla.

Podríamos preguntarnos: ¿de dónde vienen los ojos?

Retomo la cita de Lautréamont en El otro cielo: “ces yeux ne t’ appartiennet pas, où les as-tu pris?”

La frontera de la mirada es la lectura.

Mesa 5 Poéticas del maquillaje: contrabandos

Textos: Ema la cautiva, La mamacoca, Trenzas

Carlos Dante García LA LENGUA ES UNA FRONTERA ABIERTA

A veces pienso que el sueño de casi cualquier relato literario es alcanzar la altura de un mito, es decir, de un relato atemporal. Aún, dentro del relato de los mitos, hay muy pocos que tienen esa estatura: triunfar atravesando una civilización. El mito del andrógino en boca de Aristófanes triunfa en la civilización occidental instituyéndose en el mito del amor por excelencia. El partenaire como complemento es casi general. A no ser que el partenaire del sujeto no sea el partenaire. Paradigma de lo que es un mito: hay un relato de él y al mismo tiempo es lo que se desliza en el pensar y sentir desde hace 2400 años sin que esté presente el texto de ese mito. Hay coincidencias y diferencias con el mito en Barthes. Todo mito tiene una feroz pretensión: dar sentido a un vacío. Se lo llama de diversas formas a eso: falta de explicación, imposible, etc. Me pregunté al leer éstos tres textos, ¿qué mitos construyeron?

Lo primero que se dijo de *Ema*, lo dijo César Aira, su creador: es una historiola. Neologismo que indica que la historia a leerse en dicha novela es una ficción compuesta por elementos reales, históricos y de ficción. No contiene ninguna frontera que separe la ficción de la historia, ni separe lo subjetivo de lo objetivo. Estoy con él. Aquellos que intentan separar una narración objetiva de un hecho, de un relato, se ven obligados a hacerlo pero todo relato, cualquiera sea, es en primer lugar y ante todo una ficción. ¿Acaso la historia no lo es? Institutos de historia se multiplican según la historia. Algunos han querido escribir sobre el origen de la literatura argentina. ¿Es *Amalia* y *El Matadero* su

origen? ¿Se trata de las fronteras entre Civilización y Barbarie? *Ema la cautiva* es una producción literaria borde de una frontera que incluye a *La cautiva* de E. Echeverría ¿Es un poema fundador? María es la mujer blanca cautiva por el indio pero ella no es la víctima, sino su marido. Ella mata al indio e intenta salvar al marido. María y Brian mueren en el desierto tratando de volver a la civilización. En Aira, las transformaciones del relato en Ema cambian para revelar el carácter ficticio del mismo. Ese carácter ficticio hace de Ema, la cautiva un significante con muchos significados que van cambiando según sus significaciones rescribiendo la historia. Es la cautivada. La animalidad de la violación no es la animalidad de la Ema que se acopla con Duval.

Ema es una mujer que no pretende escapar de sus captores sino que mediante ellos se “divierte” alejándose de la monotonía pampeana. Al leer el texto estamos leyendo “Ema” pero, semánticamente, “cautiva” contiene nuevos significados. Ema es la nueva anti-heroína; no es bella, ni realiza acto heroico. Se puede decir que, de alguna manera, María estaba esperando a Ema para completarse como personaje, como arquetipo y luego, como tradición. La tradición cambia según el discurso. El personaje de Ema es madre, esposa, amante, favorita, criadora de faisanes, etc.

¿Qué hace Aira con el horizonte del desierto y de la frontera? Lo re trabaja, lo re- escribe, lo re- construye. Se aleja de la visión violenta y asesina que *La cautiva* tiene de los nativos; es más, el personaje de Ema encuentra sus mejores amigos entre éstos. La ferocidad es aquí “traspasada” a los militares que aparecen en la primera sección del texto, ya que ellos son los que realizan actos violentos.

La novela no remite solamente el texto de Esteban Echeverría, sino que abarca, de diferentes maneras, a otros textos de la literatura argentina. Aira relea la tradición, observa con ojos creativos el pasado. Se transforma en la frontera de la literatura mediante la narración en un nuevo mito: una mujer y la pampa.

Libertad Demitrópulos, mujer de muchas historias de mujeres también reescribió historias de una manera distinta a César Aira. Su estilo narrativo poético produjo una escritura muy particular. Tiene la riqueza de ir mucho más allá de la dimensión histórica. En una entrevista dice de sus novelas históricas:

“Ni *La flor de hierro* ni *Río de las congojas* son novelas históricas, sino experiencias literarias en donde la dimensión histórica irrumpe sobre la imaginaria del presente a fin de explicar sus sentidos últimos y contradictorios y donde ambas aspiran a alcanzar otras más amplia: la dimensión mítica. El pasado está presente desde nosotros mismos y si lo recorremos descubriremos que está vivo como el carozo de la fruta”. Lo más significativo es lo que hace con la lengua. Su escritura rescata expresiones verbales, giros que confieren a la oralidad el carácter de una adoración al tiempo que actúan como carozos la trama en suspenso, volviendo la historia denuncia, desafío. En el intento por mantener viva la variedad de sonidos y expresiones de la lengua de los argentinos su narrativa adquiere un carácter real sin dejar de ser una ficción. Las partículas de la lengua que sufrieron el letargo por falta de uso adquieren gracias a su escritura vida. *La Mama Coca* parece centrarse en la construcción de un poder mafioso. No es sólo eso. El narcotráfico es la edificación de bunkers y laboratorios ocultos en la selva, flotas de aviones para transportar cocaína, una red de complicidad y de sobornos. En *Libertad* no es sólo denuncia. Su tipo de escritura se distancia de lo que se escribió sobre la historia del contrabando de cocaína. Su búsqueda ficcional se realiza mediante un tipo de escritura ajena al realismo costumbrista y al registro testimonial. Explora dimensiones de la realidad mediante la lengua marginal. La clandestinidad y el delito son sus personajes invisibles a la política nacional. En sus libros no pinta su propio medio o realidad sino uno que se fabrica. *La Mama Coca* abarca toda una región, es toda la región del noroeste -Chaco, Formosa, Corrientes. Denuncia el narcotráfico. Ella escribe sobre regiones a las que nunca fue según ella. Con el psicoanálisis le diríamos que siempre estuvo. Crea un clima, una región y una época con el lenguaje. Ella misma ha dicho que conserva de la lengua ciertos decires que le quedaron en el oído. En la forma de hablar de su abuela. Las crueles provincias eran aquellas que peleaban en lo que se dice.

La trenza es un modo de andar lo femenino, más abierto por decir así que lo masculino; éste con mayores fronteras. Susana Szwarc hace de la palabra un tesoro creativo del ser. *Trenzas* es una narrativa que construye la atmósfera de su Chaco natal. Ella decía de sí: creo que nacemos escritos y que hay quienes

modifican esa escritura. Ese que se atreve a modificarla se llama poeta. En *Trenzas* hay un medio de transporte. El tren parece ser una parte de trenza ya que pasa una y otra vez. ¿Susana escribe imaginando el efecto visual de sus palabras? ¿Es *Trenzas* una voz errante como la de Pedro Párramo? Es un texto que no escribe historia aparentemente como los otros dos, pero más radical. *Trenzas* es un mito que no puede ser escrito con las palabras. Las palabras sueltas en *Trenzas* se asemejan a las mujeres en su relación con las palabras. Explora la frontera del malentendido, relato de lo perdido. Una prosa poética que apunta al nombrar las cosas sin que los nombres mismos sepan el nombre de las cosas. El intercambio de cartas de las cosas caídas. Una novela tenue en las relaciones ya que las lleva al mero intercambio de las palabras. La lluvia acompaña el relato. ¿Quién habla en *Trenzas*? Casi cualquier frase en la narrativa presenta una sintaxis, un orden: lo que cuenta es la trenza misma. Hace de un relato tradicional una nueva trenza. ¿Puede haber preguntas sin pregunta respuesta? ¿Cartas sin destinatario? ¿Reflexiones sin pensamientos? ¿Diálogos anónimos? ¿Un relato sin narrador ni voz principal? La materia de la lengua se acerca en *Trenzas* a lo que es en su origen. Palabras sueltas.

Amalia Sato

De algunos subrayados y resaltenes en *Ema la cautiva*, *Trenzas* y *La mamacoca*, en 1000 palabras

¿Cuáles son los pies para empezar a **trenzar** con **libertad** que **cautive**, *Trenzas* de Susana Szwarc, *La mamacoca* de Libertad Demitrópulos y *Ema la Cautiva* de César Aira? Horizontalidad de leer y rumiar. Lo que sigue son solo puntuaciones.

¿Qué de *Ema la cautiva* de Aira? El juego que contrabandea cierta frontera entre contratapa y solapa en la primera edición de 1981 de Editorial de Belgrano. ¿Qué se bisagra en lo que esta editorial inicia con la colección Narradores argentinos contemporáneos? Si el desierto -o la pampa en su acepción más fecunda y posterior- es un lugar idílico, lleno de peripecias y situaciones proliferantes, puntuado por reflexiones sensibles como lo aclara el

propio autor, es por su creación de un nuevo género la historiola -una “gótica simplificada” cuyo mecanismo le ha sido provisto por su oficio de traductor. La probidad de una redacción impecable al amparo de cierto delirio calculado suma el posado gesto dandy de una pasión por la indiferencia. Para algunas tesinas el libro es un aporte a la historia de la vida en las pampas o una revelación sobre cuestiones de género, consintiendo el juego al que la solapa da pie: *“hasta la fecha, la Editorial concentró sus esfuerzos en publicar ensayos de interpretación de la realidad nacional.... Sentimos crecer una carencia: el testimonio sensible, artístico y directo que sólo puede brindar la fantasía creadora”*. Significativo es que esta suerte de utopía se prive del dato más delirante de la propia historia: la zanja de Alsina, cuya presencia en página 9 se insinúa como *“el único accidente eran unas profundas cañadas excavadas en el suelo quién sabe en qué antiguas perturbaciones geológicas”*. Los más de 300 km cavados a pala y pico de esta suerte de réplica inversa de una muralla china que todavía hoy son una cicatriz en el campo quedan así naturalizados en la historiola.

En *La mamacoca* de Libertad Demitropulos, el prólogo de Nora Domínguez pesa, enmarcando no a contrapelo sino en el sentido lustroso de las teorías y el gesto político. En página 131, una notable definición de la autora: *“aquí todos saben qué significa la frontera: purgación, estado de crisálida, el intervalo que separa del absoluto, la fulguración. Quien se atreve a cruzarla, a desafiarla, desprecia el paraíso. Tenemos una ansia amorosa por el infierno, tenemos el gusto por el sabor. Para nosotros las fronteras existen y el infierno no está solamente del otro lado. Es necesario cruzarlas, morir y transfigurarse para recobrar la lucidez, la embriaguez de lo múltiple”*. Sobre esta novela dijeron: *La búsqueda de un tono poético de una recreación de la lengua (Shua), hay huesos en la entraña de la letra (Heer), hay decires que me quedaron en el oído (Libertad D), hay una cartografía de no viajera, la Mesopotamia en río de congojas, el sur en un piano en bahía desolación, el noroeste en flor de hierro, la triple frontera en La Mamacoca, hay una política de la ficción, una sociedad trastornada por la afloración de sus bordes (Alejandra Nalim)*. Narración con vértigo de boom que marea con lianas de peripecias, donde cada quien es lo que es, con nitidez de un elenco prolijo.

En *Trenzas* de Susana Szwarc proliferan los aljibes, las zanjas (acá sí), los charcos, los pantanos, las cunetas, hay barro. Hay un regreso al lugar de formación, al pueblo, lugar donde sucedió un abuso que las trenzas señalan en intermitencia; el cabello marca escenas. En esta novela todo se entrecorta, se cuenta con hipos, con pudores o falsedades. El inconsciente huérfano escamotea la novela familiar: escapa de la mediocridad de narrar un asunto privado en valor riesgo. No hay ambición por amplitudes, pero cuánto nombre propio haciendo su entrada en escena, su imposición en la línea. Hay trenes, hay una bombita de 25 wats bajo la que se dice la palabra Holocausto (p. 94) *sí, el diptongo la hace bonita*. En página 61, Vietnam, Auschwitz, Hiroshima, la lucha de los Guaycurues. Dolor y dolores. Más los árboles, la tierra, las siestas, las sandías.

La definición impecable de frontera en Libertad, los pozos y zanjas y charcos en Szwarc, la Cucagna pampeana sede de una civilización distraída y melancólica de Aira.

Y apelo a la ley de la buena vecindad de las bibliotecas. Para marcar espacio, me interesan las huellas, el detalle, márquenme umbral. Metáforas, más metáforas. Instalo a Aby Warburg *dibujando las posiciones estratégicas y las líneas del frente, dibujando las líneas de las trincheras de la Guerra de 1914, esos esquizos practicados en la tierra de Europa para tragarse a los hombres por millones, trastornado por cada muerte humana y fundido con los fantasmas*. Y a Resnais que inicia *Nuit et brouillard* (Noche y Niebla), su documental de 1955, mostrando los yuyitos que crecen en el paisaje de los Campos del horror, *Les herbes folles* que serán el título de otra de sus películas.

No sé pero quería terminar citando las trincheras de Warburg, los yuyos resistentes de Resnais que crecen entre las grietas, los adoquines, las ruinas. Sospechas, ciertas señales. Profecías de creadores. Esos datos que iluminan, que deslumbran. Creo que a los tres autores, cuyas obras me convocaron a este encuentro, también les parecerían lazos pertinentes.

Flavia Soldano CARTOGRAFÍAS

Existen las fronteras más allá del territorio. Construidas con sedimentos de palabra perforan los opuestos. Señalan, en los mapas, el cuerpo del extravío.

Técnicas de cartografía: Un mapa narra estratos simultáneos, recorta en el vacío, incluye resonancias, traiciona, simula.

Entonces, ¿Cómo encontrar el territorio de la ficción? ¿Dónde se inscribe su borde?

Dice Perlongher: Tampoco yo sé dónde queda Cracovia, ni me importa, es nada más por el crujir de esas consonantes que la invoco.

Entonces, ¿Por dónde pasa la frontera? ¿Dónde habita lo extranjero?

Cartografía de la ficción: La pupila del cartógrafo ubica los quiebres, graba el punto de fuga por donde se filtran los rumbos. El territorio es urdimbre. Como en el desierto la llanura es ilusión. Desconfío de la brújula. En la tierra del espejismo el norte estaba en el este. El centro está por fuera.

Solo un mapa de fracturas permite andar, perderse.

Dice La Mamacoca: La presencia del azar. El paréntesis que supone la interinidad de toda aventura. La firma inseguridad. Un sueño. ¿Quién ha dicho que es apenas la línea divisoria?

Mapa de este folletín: Disección. La frontera graba herida torciendo la piel de la literatura argentina. ¿Cómo se trama el quiebre? Con topografía de retazos. Hilachas de trenzas cortadas, desierto y contrabando. Por el revés de este enredo emerge otra grieta. Se narra un cuarto texto que es parte del mismo texto. Más personajes atrapados entre cuerdas de frontera. Ficción de lo político. La invención es una isla, Maciel.

Relieve de los textos: Trenzas, escorzo. Pisar extraviados entre el silencio y el murmullo. El juego es lo imposible. En relieve se destacan las tormentas en el cuerpo. La textura es el equívoco. ¿A quién se le habla? Monólogos que apenas se rozan. En la erosión del encuentro se devela lo mortífero. Trenzas cortadas en el charco forman ciénaga. Lágrimas como víboras. El mapa se quiebra en fragmentos. La pasión es el olvido.

Ema y La Mamacoca, sucesos que destacan el desconcierto de frontera. *Pasando cierto límite todo es deserción ya que nadie está en su justo lugar*, declara el Coronel. Extra- ida del desierto Ema captura y es capturada por el movimiento de las nuevas geografías. Occidente es un margen en los mapas de palacios y faisanes. Allí habita otra cautiva, ¿acaso La Cautiva? Su nombre es referencia. C.F. Argentina, ¿acaso confróntese Argentina? Argentina es pie de página. C.F. Argentina habla una lengua melancólica. C.F. Argentina habita *el más improbable de los lugares*.

Mientras tanto, un cine en el norte se llama “La Nueva Frontera”. La textura es prostíbulo y contrabando. Allí La Loba y “la última semilla”, la mamacoca, se condensan. Ellas, “Ella” son el palimpsesto en la carta del abuelo. *Si se permite leer sobre lo borrado... Niña: usted es mi última semilla... Usted seguirá mis pasos... Ella palpa, saca un futo carnoso y lo abre... ahí dormía la mamacoca.*

Por detrás de la letra el abismo de la letra. La frontera es laberinto de fronteras.

El nictálope ojo telescópico se articula en la cámara narradora del *montaje y el corte*. ¿De quién es el ojo móvil que hace foco en *el detalle del infierno*? El ojo es frontera que genera el otro lado. La frase *Si se permite* es el cauce que divide la mirada. El tiempo como labio, el pasado vive *alimentándose del presente*.

El cuarto texto:

Cartografía de la Isla: El mapa es con división política. El territorio impone las palabras. Desbordan las orillas en el foco del Riachuelo. Se atraviesa la frontera sur hacia una isla.

Falso.

Se atraviesa la frontera a la isla que no es isla. Un pedazo de tierra en contrabando a la ciudad.

El contorno de Maciel se quiebra entre aguas mal olientes, autopistas y residuos.

Dice La Mamacoca: Cuando sopla el viento, la basura del país vecino se deposita entre nosotros.

La existencia se trama como islotes solitarios cautivos en la imagen del isleño.

Poner el ojo en la frase, trenzar la escucha. Se dice: La gente de la Isla no sale de la Isla. La gente de la Isla no puede esperar. Perdí el ojo a los nueve años, no se sabe. Éramos de la Isla.

Ser de la Isla, pertenecerle a la Isla, tener la forma de la Isla.

Dice Trenzas: El agua que utilizaron para lavarla estaba tan caliente que la mujer llevó las formas de esa noche hasta el fin de sus días.

Folletín del aislamiento: Disección. La gente del “Barrio” desprecia a la gente de la villa. Los de “la Pinzón” no se tratan con los del “Pozo. Las paralelas de los llamados “Pasillos” jamás se cruzan. Soplan nocturnas las sombras tristes de los antiguos prostíbulos.

En el viejo convento salesiano se extinguieron las monjas. Diversos programas suceden en el mismo espacio. Como arrecifes separados por ríos caudalosos plantean límites infranqueables. Apenas el saludo cuando el instante los une en la geografía del Convento.

Dice La Mamacoca: las distancias son internas.

Al fondo, en el Pasillo Ancho, está la “Casa de las monjas” ¿Cuáles monjas? Nadie sabe. No tuvieron contacto con las hermanas salesianas. Simplemente se fueron, desertaron, o se las llevó la corriente.

En el centro de la Isla habita el Cura cartógrafo. Su lengua forja planos en la ficción del territorio.

Dice el Cura: No se puede seguir robando en la Isla, adentro no, roben afuera, crucen el puente. No roben acá.

Dice Tomás Eloy Martínez: Los mapas son ficciones mal escritas.

Dentro del Convento alguien roba. Circulan las sospechas. El hijo degüella a su madre. Un contratado sufre un ataque de pánico, el Cura lo expulsa.

Pero la falsa isla resalta Isla rodeada por tóxicos torrentosos. Anidan en los cuerpos otros cuerpos invisibles. Por la piel de la isla hace trazo de frontera la epidemia de forúnculos. La repetición de la marca teje hilo, disimula las distancias.

Dice Trenzas: Imposible detener la huellas del cuerpo

Entonces, ¿Por dónde pasa la frontera? ¿Dónde habita lo extranjero?

Aníbal Villa Segura Frontera: Colisión y Mestizaje

Recuerdos de la vida escolar:

¿Qué son las fronteras?

Restringido al ámbito político geográfico, este término se refiere a una región o franja. En tanto que el término límite está ligado a una concepción imaginaria.

¿Dónde se marcan?

En tierra aire, ríos, mares y lagos.

¿Son fijas y visibles?

Si son terrestres, suelen ser fijas y visibles.

Las aéreas, son líneas imaginarias.

Si hay montañas, se emplea la unión de una línea entre los picos más altos o el fin de la cadena montañosa.

Si la frontera es un río, la división se hace en la vaguada (la parte más profunda de este), y si queda muy cerca de la costa de uno de los países se utiliza una línea imaginaria que divide el río por la mitad.

No se ven y se mueven.

Siglo XXI:

Es difícil pensar la geografía, pero más aún la transformación de los modos de pensar lo político, sin ataduras metafísicas.

Formular actualmente la experiencia política nos conduce a revelar la estructura y la constitución del sujeto que la sostiene y es responsable de la misma, con lo que, las transformaciones son las relativas al sujeto o a la singularidad del mismo.

El pensamiento político, tradicionalmente se ocupaba, en la línea de las corrientes emancipatorias, casi exclusivamente del orden colectivo.

Surge la Hegemonía de Laclau, la Lógica del Acontecimiento de Badiou, Zizek aporta Hegel, el idealismo alemán y la cultura pop; a lo que se suman Gramsci y Toni Negri quienes influyen en nuestra concepción.

La Razón:

Persiguiendo las fronteras nos encontramos con la razón (hasta donde) y de ahí en más entramos en el terreno de Eugenio Trías y su razón fronteriza.

En psicoanálisis, no se puede pensar en oposición, la pulsión y la renuncia ya que como sabemos, la renuncia, a su vez alimenta la pulsión; no podemos tampoco reflexionar sobre el individuo como enfrentado a la sociedad ni la libertad versus la restricción. Es allí donde Eugenio Trías y su razón fronteriza vienen en nuestra ayuda Freud construyó un borde, una bisagra, entre el campo del sentido y el campo de la pulsión, dice Trías, pero no en la concepción de Wittgenstein que determina el sentido de “lo que no se puede hablar”, sino una juntura que separa y une a la vez, o como lo dice en *Ética y Condición Humana* (2000): “Somos los límites del mundo. En razón de nuestras emociones, pasiones y usos lingüísticos, dotamos de sentido y significación el mundo, de vida en el que habitamos”.

El Cuerpo:

Libertad Demitrópulos, además de jujeña era peronista y de las de siempre. *La Mamacoca* es un tratado simbólico/político de hombres y mujeres que viven en la Triple Frontera y comercian desde la ilegalidad, el bien más preciado: el cuerpo y su poder.

Aquí aplicamos lo aprendido en la escuela, las fronteras no se ven y se mueven y además como diría Trías le otorgan nuevos límites a ese mundo. La Niña Justina opera con virilidad rodeada de millonarios mercenarios, en un cuerpo

sexuado, en el que se juega la frontera frivolidad/muerte. Escrita en 1994, como denuncia a un estado neoliberal otorga sentido no solo ficcional sino amplificador en la lucha actual contra ese mismo estado neoliberal que pelea por quedarse. *La Mamacoca* nos advierte que las fronteras más allá, de la razón separan y borran las huellas de los que pasaron.

El Hogar:

Susana Szwarcz, es chaqueña, nació en Quitilipi y es autora de *Trenzas*, lo que produce una penumbra de asociaciones que nos trasladan a la poesía del lugar, quizás del origen de la dicha, pero también de lo trágico. Todo esto es el hogar.

También es un malentendido y una frontera.

Como los vínculos son imaginarios esto sucede, pero como además el Otro me precede tengo que acomodarme para no ser confundido. Quizás la poesía de Susana esté en que, a pesar de todo, el lugar es el lar donde se dirimen las cuestiones, y nuestros hermanos y nuestros padres abandonan la confusión y nos reconocen, guardando sin embargo el secreto a voces acerca de quién es el más amado, estableciendo así una frontera de la cual son dueños.

Quizás tendríamos que preguntarnos por qué nos fuimos a la ciudad dejando el pueblo y volvemos siempre ¿nos fuimos alguna vez?

Solo en el seno del hogar puede un viejo pelear por sus hermanos muertos por los uniformados y enojarse ante el argumento maniqueo que peor fue Vietnam, Auschwitz o Hiroshima. El viejo tiene su hogar, el lugar le da nombre, lo arranca del anonimato y permite que su dolor sea el más grande de la tierra.

¿Quizás las Trenzas sean el hogar?

Más Allá de...

Cesar Aíra es bonaerense, nació en Pringles donde recrea *Ema La Cautiva*. Novela de fronteras que se amplían, sellos de mestizaje, tiene un pasado ilustre (Echeverría, Mansilla y quizás Flaubert).

Pensamos, en una novela histórica pero no tiene la nitidez del contorno histórico. Hay, desde luego, pensamiento sobre esta evanescencia en donde un tema esencial, emanado de un mito nacional, es tratado con un nivel de lenguaje que elude cualquier historicidad, a pesar de que remeda todo los tipos de materiales de una literatura histórica. Mantiene el lenguaje como una extraña ecuación lírica, como una maquinaria incesante que trabaja con un material delicado y exótico.

Ema ingresa y satura el universo de la pampa, tanto el de la frontera, como el de los territorios salvajes, con todos los signos de la hipercivilización: relativiza a cada paso la dicotomía civilización-barbarie por la disposición hedónica para el ocio. Ema con sus mapas y sus hijos, transcurre en esa frontera obra de Alsina entre Azul, Pringles y el Sur argentino. A diferencia de los hombres, sus maridos que insisten en el apartamiento melancólico, Ema demuestra una prisa singular por la acción, creando un mundo nuevo con jóvenes tarzanes poniendo en marcha un centro de reproducción artificial de faisanes.

Ema encuentra su límite siendo capitalista.

Y al Final...

Volver sobre las marcas de herencias y legados, permite una ética de la alteridad que haga del Otro lo presente en mí, completándome.

Juan Laxagueborde Asociación libre

I

Me toca articular los cuatro comentarios de esta mesa, ensamblando piezas que, con intención o no, quienes forman parte de ella se encargaron de desordenar. Los cuatro han hecho de las novelas esquirilas para tratar de pensar varios temas como la frontera, claro, el contrabando, sin dudas, pero también la idea de ficción, el mito, la lengua y por qué no la deserción o la violencia. Quizá lo que hayan hecho en mí como articulador es haber logrado que alguno de los perdigones me pegue y genere algunas inquietudes. Voy a tratar no de comentar las novelas, sino más bien de hacerme cargo de las

reflexiones, poner a prueba lo que a mí me generaron y luego derivar en un texto propio que parece acumular todas estas variables que estoy anticipando.

II

Flavia Soldado advierte que hay fronteras más allá del territorio. Serían terrenos sonoros que nos habitan y que habitamos. Son las palabras. Probablemente las palabras sean fronteras simbólicas que en el lenguaje llano llamamos metáforas. Pero nunca le decimos “metáfora” a las palabras. Pues bien, las metáforas, sabía Borges, unen lo distinto, acercan lo insondable ¿Qué acercan las palabras? ¿A dónde nos acercan cómo dictantes de mundo a través de ellas? Por caso, los lugares literarios tienen vocación nominativa, pero una nominación sonora: Cracovia, como dice Perlongher. En algunos nombres pueden invocarse imágenes con profundidad de campo. En la lengua, como en el desierto, la llanura es ilusión. La literatura es por accidentes y relieves. Es materia tangible. De hecho, la frontera, para *La Mamacoca* y para la afección de Soldano, es mucho más que una línea ínfima. Es el escenario de la aventura en puja. O escenario de “desconcierto de frontera”, como afirma para la novela de Demitrópulos y *Emma, la cautiva*. Claro: toda la literatura de Aira puede ser una frontera porque cruza la sacralidad de la tradición con el patetismo que proviene de verla desde afuera, siendo nombrada por otros, en este caso Aira como escritor ¿Cómo es la frontera vista de cerca? puro contrabando, cruces, pujas, roce ¿Pero vista de lejos? “La frontera es laberinto de fronteras”. Porque todo puede ser una frontera. “Los mapas son ficciones mal escritas” porque no alcanzan a convencer en su intento de embrujo para definir verdades.

En su intervención, Amalia Sato inicia con una crítica política a Aira, pues este se olvidaría de contar la historia de la zanja de Alsina, zona donde transcurre *Emma*. Efectivamente no explica de dónde vienen esas zanjas. O sí, y dice Aira: “quién sabe en qué antiguas perturbaciones geológicas”. Para Sato sería una definición naif de frontera con nulo asidero histórico. Nos preguntamos aquí por qué debería tenerlo. O más allá: la zanja se cava sobre una tierra mil veces arada por vientos, indios, animales, tiempo, sol y la pura omnipresencia pampeana como un mal facúndico.

Los relatos persiguen la idea de terminar siendo atemporales, míticos. Estas ideas propaga en su texto Carlos Dante García. La de la lengua como triunfo que atraviesa civilizaciones. Aira trabaja con el mito y está a la altura. Sabe de lo ficticio de todo relato y le agrega invención loca. Con la frontera y el desierto reescribe, retrabaja, reconstruye. Da un sacudón al mito. Demitrópulos hace que la historia irrumpa en el presente, sobre su imaginaria, y explique sus sentidos últimos y contradictorios: llegar al mito. El pasado está vivo en su presente. Escribe sobre regiones que no conoce, pero en las que el psicoanálisis cree que siempre estuvo. Le interesa el registro de quienes pelean en lo que se dice. En Szwarc aparece la idea de que el que se atreve a modificar el relato que nos estructura como sujetos se llama poeta, el que desenreda las trenzas de un relato. Szwarc nombra las cosas sin que las palabras mismas, pura sintaxis arbitraria, sepan el nombre de las cosas. Hace trenzas de relatos existentes, los teje de nuevo.

Aníbal Villa Segura: el límite, a diferencia de la frontera, es imaginario. Esto es un hallazgo hermoso. Y reparte comentarios. Libertad Demitrópulos: jujeña, peronista "de las de siempre". *La Mamacoca* es un tratado simbólico/político sobre la Triple Frontera (qué pasa, digo yo, cuando es TRIPLE). Nos advierte que las fronteras, más allá de la razón, logran borrar las huellas de los que pasaron. Szwarc: por qué volvemos siempre al pueblo ¿Acaso nos fuimos alguna vez? ¿Nos podemos ir de algo en algún momento? O está siempre todo en nuestra mochila. Aira: marcado con los sellos del mestizaje como género (Mansilla, Echeverría y Flaubert), hace del lenguaje una ecuación lírica que importa más que la historia. Es un relativizador de la dicotomía civilización-barbarie hasta hoy, como en una de sus últimas novelas, *Entre los indios*. Y es el siguiente un buen corolario parcial, que afirma Villa Segura pero está en todo esto que venimos hablando y me conmueve a mí. Hay que volver sobre las marcas de herencias y legados, pues permite una ética de la alteridad que haga del Otro lo presente en mí, completándome.

III

Martín Fierro cruza la frontera, derrota las condiciones estancas de una vida servil, ingresa a la barbarie, vuelve y nos narra las bondades de la civilización. Aprendimos esta explicación escéptica de nuestro mayor intérprete, Ezequiel

Martínez Estrada, y las oímos con mayores detalles y vehemencias en las palabras escritas a martillazos de David Viñas.

El periplo converso de Fierro es cabalgar y cabalgar la pampa. Nada, dice Sarmiento. Nada, dice Martínez Estrada. No hay nada. O sí y bien argentina: la soledad. Por eso, agrega el autor de *Qué es esto*, quien describe demasiado un paisaje abúlico como el pampeano no hace más que boquear. El poeta le inventa vida al campo. Hay que desconfiar del elocuente paisajista. Son modos y artilugios retóricos que le agregan cartón pintado a un hierro candente cubierto de pasto duro. Para sentir la frontera, todo el malevaje humano, mineral, botánico y zoológico que de ella proviene, hay que “mirar con todo el cuerpo” porque, como el cuerpo, “el campo es un lugar de residencia”. Niezstcheano hasta el tuétano, Martínez Estrada se aproxima a la idea de que a la locura se le escapa encontrando el dolor.

El gaucho, protagonista del bandolerismo cuchillero del *Martín Fierro* es, para Martínez Estrada, y aún a costa de las ideas de Hernández, un producto cabal del mestizaje, que es lo mismo que decir de identidad fronteriza. El gaucho es un personaje fronterizo que habita las fronteras. Cuál es el efecto de esta suma es lo que Martínez Estrada parece preguntarse. La cruza siempre es abigarrada, de fermento amargo e indócil al tacto. Nunca a la manera positivista del híbrido renovador. No, los gauchos son lo concreto de una tragedia nacional, hijos de indias esclavas y españoles aposentados. Se revela en ellos la marca de una disputa. Y agrega Martínez Estrada: “Esa gota de sangre ofendida es inmortal”. La violencia no es otra cosa que el matiz de una sociedad mal concebida. En la pampa se dice malparida. El gaucho odia porque es mestizo, porque está condenado a vengar. Es pura energía reprimida por un padre abstracto. Deforma el idioma, habla como habla, en plan de distinción y odio paternal. Hace una lengua mestiza, cruzada por el facón, abreviada. Borges no creía lo mismo. El gaucho nace de mujer india en la ciudad, o de mujer civilizada en medio del desierto, hecha cautiva. Esta es otra de las intuiciones en las que convergen Martínez Estrada y León Rozitchner, pero es más oblicua la cruza cuando sabemos que para Martínez Estrada el ejército usufructuaba el odio visceral gauchesco para reclutarlos, ponerlos contra sí mismos simbólicamente. Algo así pensaba Rozitchner con

respecto a Perón. Reducir a soldado es usar las fuerzas subjetivas de lo humano contra sí mismo y a favor de gobernar. No puede haber mayor advertencia libertaria.

El *Martín Fierro* narra la vida de los fortines, que están tan lejos de la indiada como de la urbe. Que son un mirador ambidiestro: para un lado la reconocida medida civil que no pocas veces se presenta bárbara. Para el otro la pura indeterminación de algo tan desconocido como aterrador. El fortinero gira sobre sí y puede verlo todo, está en el ojo del huracán. Pero la frontera es inconmensurable, plástica, movidiza ¿Cuándo termina una frontera? Quizá la vida argentina sea en el fondo una ancha frontera: “Los habitantes flotan en esa línea divisoria sin arraigo material ni moral. Son seres fronterizos, especie de mestizaje de dos formas de vivir más que de dos razas”. El mercadeo de destinos que propone la frontera nos tienta con una vida contrabandeada, con la zozobra del deslímite. En la página 131 de la edición que tengo de *La Mamacoca* aparece nítida la imagen onírica que la frontera proyecta en quienes están atentos. Y dice: “Quien se atreve a cruzar la frontera desprecia el paraíso. Tenemos un ansia amorosa por el infierno, tenemos el gusto por el sabor. Para nosotros las fronteras existen y el infierno no está solamente del otro lado. Es necesario cruzarlas, morir y transfigurarse para recobrar la lucidez, la embriaguez de lo múltiple”. O el sistema orgánico y causal del orden moral moderno, o la deformidad del desacato heroico. Esas opciones trazan quizá un dilema trágico ¿Qué vida se quiere vivir?, la espera del progreso o el virtuosismo extasiado del cuerpo en ascuas. ¿Hay otra opción? Esta no es una pregunta retórica.

Plenario Los pliegues del suspenso

Graciela Musachi Azú lunala

Se ha caracterizado el modernismo literario por la ruptura de límites entre la ficción y la realidad, entre el espacio interior y el exterior, por el juego entre la orientación y la desorientación, la repetición sin fin, la representación dentro de la representación, la sucesión infinita, los temas del hueco y la incorporación, del extrañamiento. Es que su surgimiento ocurre al compás del surgimiento de la topología que hace existir esas superficies completamente cerradas sobre sí mismas pero que no tienen ni interior ni exterior al autoatravesarse. La topología no hace sino descubrir los encantos del lenguaje que gira en redondo, equivale a una recta infinita y sin embargo tiene su límite, produce un vacío que nosotros, salvajes, incorporamos para colmarlo con nuestra dicha y nuestro tormento.

Así las cosas, las fronteras son ilusorias, incesantes, las ceremonias no tienen desenlace, en la orilla nada cambia y por suerte no debemos escoger. Se dice en lengua *Ema*.

Las oposiciones son dos caras de la misma moneda, revés y derecho y las ratas son de biblioteca: no se ha traspasado ningún borde más que el borde de gala: uno solo, continuo, cerrado, terso. Sin cortes

Por eso se nos aclara, con toda justicia, que las transformaciones son cosa del sujeto y su singularidad y nosotros aclaramos que esa cosa es de río, de litoral -latín litera, letra, escritura por donde se fuga el sentido aunque haya hueso en la entraña de la letra como dice Heer refiriéndose a la letra hecha cuerpo, o sea: una heterogeneidad entre la letra que hace murmullos silenciosos en el cuerpo y lo que hablo sin saber lo que digo.

Aun así hay cortes en la vida de los serdicientes, hay antes y después (¡incluso sin la intervención del autor y ni siquiera del analista!). Se ha retenido la fórmula: "Cruzar el Rubicón". Julio César puede ser personaje de Hopenhayn: un sujeto elige sin saber qué consecuencias tendrá dando ese paso y se convierte en el que será: a eso llamo acto. Una niña dice sí o no y es otra o la

misma (clava un cuchillo, dice que no al acto sexual, queda fijada a unos roces azarosos del cuerpo).

El tedio y la angustia, la vida sin sobresaltos ¿empujan o no al acto? ¿es romántica la idea de que la poética es un acto? Que Aira haya pasado, en medio del río de *Enma*, de cierto realismo al gótico país de los faisanes con su teatro de apariencias ¿transformó a Aira? Y el pasaje a la novela de Negroni y López ¿las convirtió en otras?

Y para peor (o mejor) el acto sexual no es un acto ya que sólo elegir entre un sí y un no recorta de otro modo el litoral entre el cuerpo del saber y el cuerpo murmurante de la dichosa letra.

“No hablo de género sino de palabras”

Sneh quiere dar a entender que la feminidad no es un género, que, al hablar, cualquiera muestra su feminidad al palo, algo a situar en ese litoral.

El género es política y, de no ceder al arrebató, es política de un estado del desierto de orientación ya que, revés y derecho, obliga a elegir entre la ley y su desafío, entre bien y mal, entre corrección e incorrección, entre el límite y lo ilimitado, En vez, las metáforas de la extranjería, de la otra lengua, del malentendido que hace surgir la comedia en el drama de los islotes solitarios, las metáforas de la violencia hecha al discurso corriente introducen la feminidad que hablamos: un modo singular de gozar de la lengua y, por lo tanto, del cuerpo. ¿De eso se quiere privar Aira según Sato? Debemos aclarar enfáticamente que no acordamos con ella en que la zanja de la que se priva sea la inversa de la muralla china.

La argentina cautiva de las ideas salvajes que la arrojan al arte de la frivolidad de la mirada o a la melancolía de la repetición, encuentra el gozo en un pozo dice el refrán. Quizás ese borde diga algo de por qué estamos aquí entre la literatura y el psicoanálisis de Jacques Lacan, el francés que se adentró en la pampa y nunca supo en qué se convirtió.

María Pia López

La autopista tiene que ver con la circulación, el cruce, ir de un lugar a otro, y en las jornadas tuvo que ver con ir del psicoanálisis a la literatura o a la inversa. Me dio la impresión que en los trabajos que estuve leyendo y escuchando en estos días pasó algo un poco distinto: hubo abigarramiento, más zona fronteriza y no tanto circulación de un lugar a otro. Algo del orden del trasvasamiento o de la equivalencia o de la analogía. Daniel Millas ayer tomó una idea de Lacan sobre la cercanía entre el acto analítico y la poética. Perla Sneh vinculó la poética y la ética como modos del acto. Y en ese sentido, a partir de este tipo de articulaciones o de esas zonas donde las que las cosas se funden, se enlazan más que dejar en lados opuestos, es que tengo la impresión de que la idea de frontera resignifica un poco la de autopista. Lo que hicimos en estos días no fue solamente algo del orden de las autopistas sino de la frontera. Silvia Hopenhayn hoy mencionaba el interés de leer cómo otros leen libros que leímos y esta composición es del orden del palimpsesto, vamos yendo por capas y esas capas se van fundiendo con otras y se va produciendo la disidencia o un desvío pero sobre eso que se va produciendo como maceración. En esa lectura sobre lectura, en ese discurso sobre discurso, en esos planos que se van volviendo abigarrados, encontraría una de las fronteras posibles. La idea de lo abigarrado como frontera frente a la idea de lo que lleva linealmente de un punto a otro. Liliana Heer se preguntaba si en lugar de imaginar que somos sujetos que atraviesan una frontera, nos pensamos como frontera.

Me gustaría partir de ahí para pensar la frontera como desgarramiento complejo y también como fundación de un imaginario nacional en la Argentina. Y me parece que sobre este imaginario nacional se versa y se reversa en muchos de los textos que estuvimos visitando. Es decir, son textos que en cierto modo leen estas lecturas que se hicieron sobre las imágenes nacionales y míticas; pensaba ahí en dos escenas que son especialmente fronterizas, que están en la literatura argentina. Una es muy conocida: la escena temblorosa de Mansilla en *Una excursión a los indios Ranqueles*, Mansilla yendo a la toldería, al toldo de Mariano Rosas, está yendo a discutir con Mariano Rosas y el cacique le dice: Usted me está engañando, ustedes quieren la tierra para hacer

pasar los ferrocarriles. Y Mansilla le dice: ¿Cómo va a creer eso? Somos amigos. Rosas le muestra el archivo, saca el arcón y de ahí saca los diarios La Tribuna y le dice: acá en La Tribuna está todos los artículos en los cuales ustedes declaran que están preparando la traza del ferrocarril. Esa escena es poderosísima porque muestra esa frontera donde Mariano Rosas es el lector del archivo y es el que construye sus juicios a partir del conocimiento de la opinión pública letrada, frente a quien en esa escena Martínez Estrada llama “el taimado Mansilla”. El que va con astucias y amaños.

La otra es en la toldería. Figuras de la literatura argentina, el fortín y la toldería. Modos de la frontera. La otra escena que también me resultó tan inquietante como ésta que es una escena que narra Piglia, que toma de las memorias del Coronel Baigorria. Manuel Baigorria es un coronel unitario que se pasa al lado de los indios escapando a Rosas, es decir, no se va al exilio montevideano sino que se va a vivir en las tolderías. Baigorria le pide, cuando salen a malonear, que le traigan libros. Y entre esos libros que le traen, hay un ejemplar de *Facundo* al que le faltaban algunas hojas. Baigorria cuenta que armó un rincón en la toldería para leer todas las tardes una y otra vez el *Facundo*.

¿Cómo podemos hablar de frontera en Argentina si no es como algo abigarrado, como algo complejo, como algo que al mismo tiempo que diferencia y pretende diferenciar genera un espacio de lo común, lo ambiguo? ¿Cómo podemos pensar de otro modo pese a todo lo que inventó Sarmiento, esa fórmula dicotómica de la división de esos mundos, de lo que inventó Echeverría, una división más tajante de los mundos, a partir de estas escenas, de La Tribuna en el archivo de Mariano Rosas y está el *Facundo* en otra toldería, en manos del coronel unitario? Esas visiones fundacionales al mismo tiempo están junto con otras escenas que han sido releídas en los libros que comentamos estos días y su ambigüedad es suprimida en las estrategias de fundación del Estado Nación.

Esa fundación implica separar lo que queda fuera, lo extranjero. Estas escenas tienen que desaparecer del imaginario. Esa constitución de lo extranjero estuvo siendo revisado y releído en estos días, con distintos matices. El extranjero y la cautiva fueron figuras que estuvimos leyendo, de distintos modos: desde el extraordinario libro de César Aira sobre su Ema hasta el cautiverio que narra

Ana Arzoumanian. En ese sentido, son modos de leer lecturas, porque se están leyendo los textos en estos días sobre los libros que antes leímos pero también los libros que leímos son libros que leyeron otros libros en esa articulación infinita y proliferante de una literatura en la que hay zonas clásicas, podemos decir que hay zonas fundacionales, pero no son otra cosa que una marca más en un mapa de múltiples nociones, de múltiples lecturas que se fueron leyendo. Cuando Martínez Estrada revisaba el *Martín Fierro* en tanto hecho fundamental de la literatura, él decía que a partir de ese poema se podía hacer una antropología de la frontera eso es lo que podíamos, lo que estábamos obligados a hacer y hacer una antropología de la frontera, decía Martínez Estrada, tenía que ver fundamentalmente con revisar el crimen original que está en la constitución misma de esa trama ficcional, preguntarnos por ese crimen, decía. El crimen contra el indio, pero también el crimen del indio contra los otros, y pensar ese origen criminal decía, si no lo pensamos en *Muerte y transfiguración de Martín Fierro*, si no lo vemos, si no somos capaces de mirar de frente a ese hecho original y criminal, estamos impedidos de señalar las injusticias del presente; entonces, no podemos dar cuenta de las injusticias del presente, del carácter de frontera de nuestra vida, si no podemos pensar qué ocurrió en ese otro momento. Y en ese sentido hay algo que reaparece, que habrá que pensar qué grado de equivalencias o articulaciones hay entre esos contornos, del extranjero o la cautiva y sus reescrituras. También su articulación con otro tipo de fronteras que fueron transitadas aquí en estos días que tiene que ver con las diferencias entre las clases y entre los sexos, que aparecieron con toda su dramaticidad. Qué es una frontera de clase y las relaciones conflictivas y hasta mortíferas entre las clases o los sexos. Algunas mesas y conversaciones estuvieron destinadas a pensar estas cuestiones. Quizás la que más se desvió fue la mesa sobre humor. Ahí hubo otro modo de tratar la cuestión de la frontera.

Quiero recordar algo que fue planteado en la mesa anterior: la imagen de frontera como contrabando. Juan Laxagueborde decía: la frontera es contrabando pero es también ficción, mito, lengua, deserción y violencia. Y también afirmaba que hay textos que están a la altura del mito y que son precisamente los que advierten que el mito es una ficción, pero decir que el

mito es una ficción es decir que el mito es absolutamente potente. No es algo que podamos descartar rápidamente, desde una ilusión iluminista. Señalo esto porque ayer, ese fue otro de los temas discutidos: cómo considerar el mito, la idea que apareció, ¿somos cautivos o no somos cautivos del mito? ¿Qué significa actuar en relación a los mitos? Los que se toman en serio su carácter ficcional pueden estar a la altura de la deconstrucción del mito. Entonces, frente al mito no habría la idea de una verdad, me parece que es algo que podemos recoger de lo que estuvimos discutiendo, no habría una verdad frente al mito sino más bien una deconstrucción, un desvío, una serie de fugas respecto de las liturgias que prescribe. Algo de eso permite pensar la novela de Bruzzone, ese travestismo que tiene mucho de parodia. Y finalmente la reflexión es que hay de todo lo que se discutió en estos días, es pensar que hay que tener una idea más poética y menos purista en relación a los lenguajes y a los discursos de los cuales cada uno proviene. En ese sentido decía que quizás el nombre que más me interesa para autopistas es el de frontera, es decir, que sea el nombre que reconoce la situación de reconocimiento de que la voz que la constituye es un conjunto de voces políglotas.

Horacio González

Quería hablar del título de esta mesa que Liliana y Arturo han puesto los pliegues del suspenso, y quería acatar, cómo se dice, con un término político, acatar a la adecuación que hay acá en el programa, hay una suerte de agrupamiento de temas que dejan, por el modo en que están enunciados los grupos temáticos, o las catalogaciones, dejan la libertad de adecuarse poco o nada. En realidad, yo creo que este tipo de acontecimientos que siempre están presentes en nuestra vida no nos exigen una adecuación total como exige Clarín u otro diario, es algo de actualidad. Liliana me dijo, se habló de la actualidad, también (risas) Quiero decir una palabra de actualidad por lo menos, una sola (risas). Nuestra performance, para decirlo así en este tipo de eventos, en general tienen un alto grado de no acatamiento o de no adecuación a los títulos que se le ponen a las mesas. Es decir, ninguno pretendió hacerlo incurriría en.. ¿Qué decir de los pliegues, del suspenso?, esta mesa se sitúa en el palimpsesto al que aludía Pia en un tramo posterior destinado a decir la

última verdad sobre lo que aquí se pronunció o es una mesa más equivalente a todas las demás y el agrupamiento, entonces, es un agrupamiento leve, suave, no condicionante, lo que permite que cada unidad encerrada en cada núcleo categorial, digamos tenga una identidad propia y una capacidad de economía muy fuerte. Este es un problema de índice bibliotecológica que hace inverosímil a la Biblioteca, como hay una pretensión utópica de catalogación, las ciencias en general aluden a esa situación, al creer que cada individuo de una serie es finito y se agrupa en términos categoriales que se denominan exhaustivos y excluyentes, cada individuo de una serie homogénea sólo puede estar en una categoría y no en varias a la vez y no producir situaciones de ambigüedad, de confusión. Bueno, esto permite la ambigüedad y la confusión, pero al mismo tiempo es muy gentil en realidad cataloga o clasificar individuos por géneros, el viejo drama aristotélico, tiene un lado que, no sé si Aristóteles lo pensó así, pero es de esa naturaleza, es decir, evidentemente hay formas categoriales centrales que admiten el mundo precategoryal como suele decirse, es el mundo de la vida que no admite catalogaciones, no admite categorías, pero por cortesía las aplicamos, hombre mujer, por ejemplo, me acuerdo que en una facultad se quiso eliminar la indicación de los baños y no resultó porque, si bien era la facultad más avanzada en materia de abandonar los signos habituales de los baños, no resultó porque hay algo difícil de describir respecto a la situación de seguir usando estas categorizaciones maniáticas, hombre mujer, por ejemplo. Entonces, en ese sentido, el mundo precategoryal tiene como cortesía el alivio que le permiten los pensamientos ya pensados, categorías a las que estamos habilitados para no darles mucha bolilla, por ejemplo en eventos como este, que gentilmente nos ofrece hablar de los pliegues del suspenso. Y si nadie lo hiciera? Si nadie hablara de los pliegues del suspenso? Entonces, yo seré el que hable de los pliegues del suspenso. Yo me propongo llenar como individuo, como único individuo de esta categoría. 8risas)

Entonces, cada categoría pertenecería a un individuo, cada categoría sería atinente sólo a un caso individual y en él se agotaría con lo cual el pensamiento adquiriría un dramatismo tal que habría que pensar todo sin linajes, todo de nuevo, porque evidentemente no habría repetición, no habría mito, que es una gran categoría, que tiene la particular de dejar el mundo dividido, más a la luz que el mito entendido por los formalistas, como un momento fuerte de

crispación del lenguaje inerte. No, el mito es una categoría también cortés, es la cortesía de agrupar ciertos temas por ejemplo está exposición Mafalda, Hamlet, en ciertos núcleos nominales y así el nombre es el nombre cataloga pero cataloga una sola vez. Déjenme ejercitar esta única vez que me está destinada el ejercicio de lo catalogatorio. Todo esto lo puedo decir al final de mi larga en la Biblioteca Nacional porque hasta ahora apenas lo insinué, en una biblioteca no se piensa así, se piensa lo contrario, se piensa en grandes áreas, cuando aparece un individuo con su nombre fuera de lugar, se lo fuerza, pero yo pienso que basta que aparezca un solo individuo fuera de lugar que genere una duda respecto al arquetipo, que el arquetipo está obligado a considerar, porque es realmente un ejercicio de cortesía, el arquetipo está obligado a pensar como género el drama de ese individuo no catalogable, está siempre en fuga. Alude a ese tipo de categorizaciones el humor de Borges, y después con la repercusión en la filosofía contemporánea. Es decir, no hay catalogación posible porque sólo habría puntos de fuga. Entonces, qué pasaría si catalogáramos las formas del suspenso, sería un horror, sería no aceptar que esta es una sugerencia de lenguaje. Podría ser superfluo, pero puesto que está indicado con una letra roja y los nombres de los individuos que nos pertenecen están indicados con letra negra, hay una diferencia (risas). Esto es hacer semiología en acto (risas). Entonces, yo catalogué las formas de suspenso, los pliegues del suspenso, que sería lo mismo. Un pliegue es un suspenso, un suspenso es un pliegue, ahora si seguimos con este juego, las poéticas del maquillaje y contrabando son, contrabando es una práctica del maquillaje y viceversa, sería imposible hablar, por eso alguna diferencia tiene que establecer la paradoja, el segundo hemisferio de la paradoja tiene que decir algo más o algo menos que en el primer momento, porque si no todo sería paradójal y nunca podríamos hablar, que me temo que si seguimos haciendo reuniones así vamos a terminar (risas). O sea, es un motivo para hacerlo, obviamente, va si sabremos de estas cosas (risas). El suspenso es una categoría literario poética, digamos, poética, pertenece a la industria cultural, no sé si algún libro de la crítica lo habrá establecido como una fórmula literaria, una fórmula para pensar la literatura tiene que ver con el tiempo, por lo tanto con los pliegues y tiene que ver con la acumulación de situaciones de tensión que después se alivian, es una manera de narrar pero es evidente que es una

manera de narrar que exige una petición previa de un público, un público que tiene que ser incorporado desde el exterior al texto, porque el lector no pediría esos recursos, son recursos un poco viles, a no ser que los cataloguemos de tal forma que parezcan los grandes recursos de un Cortazar, de un Borges, un Proust. Cómo pensaban el suspenso, como si el suspenso fuera más que una categoría del policial negro. No, el policial negro no es de suspenso, el policial negro es un drama de la subjetividad del sentido, es el drama del investigador o el drama de la investigación que determina en Edipo, investigándose a sí mismo e hiriéndose a sí mismo: El policial negro es simplemente un sufrimiento y el sufrimiento no es un suspenso. Se sufre o no se sufre, digamos, no viene por cuotas o por plazos. El suspenso es un aplazamiento que en algún momento se resuelve y eso supone que indaga en la consciencia del lector que busca ese mecanismo, obviamente en un tipo de consciencia contemporánea, de la sociedad industrial, digamos. Se parece a la producción de bienes, de bienes industriales y servicios, a la cinta de montaje, en fin, tiene un parecido con eso. Entonces, si nos remitimos a la literatura como si fuera realmente una categoría literaria: el suspenso, todo podría ser clasificado en el uso de una forma de suspenso. Yo pensé en el "Tema de traidor y del héroe" en Borges, porque hay un suspenso, evidentemente hay, está la frase "faltan ajustes, pormenores y detalles", "faltan detalles pormenores y ajustes", "faltan explicitaciones, pormenores y ajustes", Borges elige muy bien las palabras. Y el lector, con toda razón podría decir, usted como escritor debería contarme eso, por qué lo principal no me lo cuenta. Porque es lo principal, cómo llegó el detective Ryan a ver que Nolan y todo lo que supo estaba escrito en el lector de alguna manera, como está escrito la tragedia griega, está escrito en muchos lados, pero, esa frase de Borges es como si dijéramos, está escrita en toda la literatura, pero uno diría: usted es el escritor, Agatha Cristi o Raymond Chandler, no es la idea de que el escritor debe suministrar al lector todos estos elementos, hacerlo morderse las uñas, preocuparse por su propia vida al ver que al detective no le salía una? Y por qué usted me dice faltan explicitaciones, pormenores y ajustes, no era su deber contarlos. Hay un tema en el suspenso, pone en una falta lo que él tendría que haber contado, pero es Borges y no puede decir devuélvame el dinero de este libro porque lo que debería contar no lo contó. Hay una línea que me estafa como lector, faltan explicitaciones,

pormenores y ajustes, justo todo lo que es la literatura, un ajuste, una explicitación, un pormenor (risas). No puede ser que este hombre haga eso, es una forma inversa al suspenso, daría para desarrollar más el tema, porque tiene un cierto humor el tema indudablemente, pero qué es lo que hacía Borges con los pobres lectores, se burlaba permanentemente de ellos y en esa burla está esto, ocurre algo fundamental, y no cuenta qué y todos saben, el saber es algo que no exige ser relatado, contado, puede ser lo contrario al suspenso pero hay un suspenso, es un suspenso máximo, no me dicen lo que falta, no me dicen lo fundamental que falta, ni más ni menos el ajuste del pormenor y la rectificación, es para matarlo a un hombre así; sin embargo lo perdonamos siempre, seguimos leyendo. Pensaba en Roberto Arlt, hay ahí sí un suspenso pero ahí está impuesto desde afuera por la lógica de su objetivo, ahí si hay un suspenso que hoy se llama soporte, palabra fastidiosa, no sólo fastidiosa sino que puede arruinar en corto plazo todo lo que se pueda pensar del mundo, los contenidos, digamos. Reduce a contenido un conjunto de pensamientos que son el soporte y la forma, es un proceso filosófico enorme, pero dejando ese tema en el aire, me parece que revela que Roberto Arlt hizo algo muy interesante con ese límite porque ese límite es de la sociedad industrial, acá se termina la página, invéntate algo para que en la página siguiente vuelva a recomenzar el interés del lector que es exterior y ajeno a esto que estoy escribiendo, se las ingenió para hacerlo interesante, el folletín es interesante, es un invento de la sociedad industrial, Dumas, Eugenio Sue, tantos más. Quizá sólo se escriba folletines y Borges sea un folletín, salvo que no es tan exterior el mecanismo, que el presupuesto de la escritura que se editaba por salidas de diario, en el caso de Roberto Arlt no es así evidentemente, es un libro pero está pensado con secuencias que terminan en el capítulo como el Facundo está pensado así también, hay estudios sobre eso, está pensado a partir del folletín, cuando termina, termina con un hecho escandaloso y comienza con otro hecho escandaloso. ¿Por qué es así? porque el capítulo tenía cuatro páginas, cinco páginas, son hechos exteriores al libro, hechos exteriores al texto, digamos, el libro es un hecho exterior al texto pero estamos tan acostumbrados a decir libro que no parece exterior al texto. Ahí tenemos otra clase de suspenso que parece exterior, pero en el caso de Roberto Arlt: usted se parece a Musolini, son actos de folletín. Su modo de narrar es

folletinesco porque tiene esa teatralidad folletinesca pero exigida por la forma exterior que tiene la página, la secuencia que tiene la tradición del medio, empleando la noción de soporte por la historicidad del soporte que narra con recursos retóricos propios del soporte y no del contenido que se transfieren después al contenido; eso me parece que hace interesante el tema del suspenso. Había pensado en el tema de *Rayuela* que se hace el mismo ejercicio, es un juego, un mecanismo exterior al texto pero que en *Rayuela* se las ingenian o se las ingenia el escritor para incorporarlo y había anotado lo de Proust, lo de Proust es también un suspenso pero está totalmente exterior al texto, es una alegoría sonora, me acuerdo cuando se cierra la puerta del ascensor y le recuerda un patio en Venecia. Ahí es lo contrario de Borges, no lo voy a decir: faltan pormenores, eso de que una cosa me hace recordar a la otra, no, se las ingenia para que el recuerdo que tenía en ese archivo sonoro, que se cierra la puerta del ascensor, los ascensores serían recientes en la época de Proust, ese ruido lo escuchamos todos los días y cambian con las tecnologías del ascensor, pero es un ruido parecido a un ascensor de rejas el que le recordó el patio enrejado en Venecia que alguna vez, un recuerdo de Albertina desaparecida. Entonces es una alegoría sonora y esa alegoría sonora es un suspenso. Podría decir, no, a esto no lo voy a contar, me falta rectificar, ajustar un poco, perdonenme pero por qué pensé en que este ruido me llevaba a mis pasos en un patio veneciano, esto no lo voy a contar y ahí Galimar le diría (risas), usted es un profesional (risas) cuéntelo. Y lo cuenta, efectivamente, llama memoria o *memórire involuntaire*, llama así a esa forma de suspenso develada. Bueno esta es mi sabiduría hasta el día de hoy. Mañana les prometo cambiar de... (risas y aplausos).

Daniel Millas Un suspenso sin pliegues

Tuve el gusto de participar en una de las mesas de las jornadas en las que abordé la cuestión del “antes y el después”.

Señalaba allí que es la incidencia de un acontecimiento lo que marca esa ruptura. El mismo se distingue porque algo nuevo se desata de lo anterior y su manifestación ya no puede ser comprendida ni mucho menos asumida desde las coordenadas anteriores.

Un acontecimiento entonces, sea el que sea, tiene consecuencias. Deja marcas que alojan lo indecible de su emergencia. Es precisamente aquello que la historia tiende a absorber en el sentido. Por eso pueden surgir versiones diferentes de un mismo acontecimiento. Sin embargo todas esas versiones fallan en su captura.

Son marcas que no por ocultas son menos activas, ya que retornan con insistencia sin encontrar nunca su lugar en el relato. Retornan, como señala Lacan con una bella metáfora, como “una puntuación sin texto”.

El tratamiento por la palabra, de lo que escapa a la captura de la palabra, es algo que tienen en común la literatura y el psicoanálisis. Las obras que han sido comentadas a lo largo de estas jornadas dan cuenta de la multiplicidad de versiones y de estilos a partir de los cuales se inventan respuestas a esos acontecimientos que sacuden la continuidad de la historia. Diversas formas que van desde la novela de William Hudson *Marta Riquelme*, organizada por una secuencia temporal precisa y personajes bien definidos, hasta la multiplicación de figuras causada por un quiebre que vuelve imposible el desarrollo de una historia, como es el caso de la novela de María Negroni, *La anunciación*. También contamos con la apelación a un humor irónico, que haciendo participar saberes diversos, puede descentrar algunos mitos argentinos, señalando los puntos de inconsistencia de cualquier relato político, como sucede por ejemplo en la novela de María Pia López *Teatro de operaciones*. A su vez, novelas como *La internacional argentina* de Darío Copi, *Los topos*, de Félix Bruzzone y *Copyright* de J.C. Martini Real, avanzan con sus respectivos recursos para fragmentar la realidad y dejar al desnudo los semblantes que la sostienen.

Diferentes estilos para hacer con los pliegues de la historia.

Qué otra cosa sino esos pliegues son los que introducen en la subjetividad una temporalidad rebelde a las medidas. El tiempo como duración es atravesado por intermitencias que dejan perplejos a los relojes. Los antiguos griegos ya sabían que entre Cronos y Kairos no hay común medida. Si la hubiera, entre otras cosas, no existiría el suspenso.

El suspenso introduce una particular relación entre el tiempo y el saber. Entre la incertidumbre y la certeza. No se sabe cuándo algo va a pasar, pero se sabe que en algún momento va a suceder.

El suspenso tiene a su vez sus propios pliegues que transforman una historia en algo diferente a una sucesión de hechos en un lapso determinado. También tiene relaciones con la sorpresa y el misterio, condiciones que generan una fuerte implicación en el desarrollo de una trama. El tiempo se acelera, se enlentece, mientras el saber se agita y se vuelve tan deseado como temido. Qué sería una vida si no estuviera jalonada por sorpresas, atravesada por momentos de suspenso, afectada por saberes secretos y misteriosos.

El suspenso captura la atención y la sorpresa cae allí donde no se la espera. La literatura y el cine han sabido hacer de sus condiciones un género codiciado.

¿Y el psicoanálisis? La novedad que introduce Freud la constituye el modo de escribir los casos clínicos. Pone de manifiesto una novela de los sufrimientos, jalonada por enigmas que deben ser descifrados en una diversidad de narraciones posibles. Hay que reconocer además una correspondencia temporal con la creación por parte de Arthur Conan Doyle del personaje de Sherlock Holmes y el surgimiento contemporáneo de la novela policial.

Por mi parte puedo decir que en la adolescencia leí los primeros textos de Freud sobre la histeria, como si se tratara de una novela de suspenso. Necesité tiempo para que el psicoanálisis dejara de ser literatura. Dejó de serlo, y ese fue todo un acontecimiento, cuando comenzó mi práctica.

Sin embargo, la práctica analítica no tendría lugar si no se sirviera del suspenso y la sorpresa para poner en juego el saber que se espera obtener de la experiencia.

Alguien viene a vernos porque sufre por algo que desconoce y que no logra asimilar a la historia que se cuenta. Un sufrimiento injustificable que altera el relato en el que habita. Viene a buscar la pieza que falta creyendo que se encuentra oculta en algún pliegue de su historia. Suposición que activa el misterio y llama al desciframiento introduciendo una temporalidad de espera.

La interpretación analítica se sirve de esta creencia, pero no tiene como mira completar la historia. Tampoco apunta a dirimir su veracidad, y si bien opera para producir un desenlace del análisis, no se llegará al final por la revelación de una verdad definitiva. La interpretación es esperada, sin embargo cae de sorpresa, transformando la expectativa en urgencia. No está hecha para ser comprendida ni va escandiendo la historia como una novela por entregas, pero genera un suspenso y causa un decir. La interpretación analítica es incomprensible, lo cual es una cuestión bastante difícil de comprender.

Pero comencemos por admitir que comprenderlo todo es una ambición que solo se realiza en la locura.

El paranoico encarna el triunfo de la comprensión. A partir del momento en que se abisma en la locura, "todo sin sentido se anula". Su certeza es que puede comprender lo que nadie comprende. Está empujado a la invención de una historia sin fisuras, y desde un lugar de excepción, a encontrar su misión en la vida. Suele escribir sus ideas porque son el testimonio que debe entregar a una sociedad a la que está destinado a salvar. El paranoico nos enseña desde qué posición se puede enunciar un relato cuya verdad pretende ser válida para todos. Lacan señala que el paranoico puede escribir, pero no es un poeta. La poesía, afirma, es creación de un sujeto que asume un nuevo orden de relación simbólica con el mundo. Cuando se produce una identificación plena con la verdad, no hay lugar para un efecto de creación singular. Solo resta aceptar la condena de una historia desplegada.

Claro que hay otros casos, en los que resulta imposible el armado de una historia. Seres hablantes para quienes el sentido se escapa, se desarma en el instante mismo en que quieren alcanzarlo.

Pablo, un paciente que veo en el hospital, se esfuerza en una entrevista para hilar el relato de su vida. Pero no lo logra, las palabras le resultan inciertas y extrañas, se extravía hasta caer en ese suspenso sin pliegues que llamamos angustia. Ante ese tormento, solo se me ocurre decirle: "Hablar es difícil". Para mi sorpresa, se aferra a esta frase como a un antídoto contra la fuga del sentido. Tiempo después me dirá que recurre a ella cada vez que se pierde entre sus dichos. En algunas oportunidades se acerca para contarme chistes

como una suerte de entrenamiento en el uso de la palabra. Son breves, sin suspenso, como por ejemplo:

Un hombre llama por teléfono a un manicomio y pregunta:

- ¿Quién está en la habitación 24?
- Nadie. Le contesta una enfermera A lo que el hombre responde lleno de alegría:
- Entonces lo logré, pude escaparme!!

Como en un ritual ya establecido, regresa al rato y me pregunta si lo contó bien, si tal palabra estuvo correctamente pronunciada, etc.

Con estos ejercicios espirituales halla un medio para humanizar su relación con la lengua, domesticando así la feroz ironía que a veces lo invade y lo deja excluido del gusto por la vida.

Entre las verdades eternas y los baldíos sin memoria existe una zona en la que habitan los poetas.

Son aquellos que logran alcanzar lo que late entre palabra y palabra haciendo resonar algo que se escapa del sentido.

Un análisis no produce poetas, pero deja captar el objeto indecible que se aloja en las palabras que nos determinan. Finalmente es preciso inventarse una historia para que “hablar no sea tan difícil”. Pero se tratará de una historia que no deja de escribirse, que por no decirlo todo admite acontecimientos imprevistos. Una historia sin destino, con verdades mutantes y con el suspenso que inaugura ese raro empuje hacia nuevas aventuras.

Américo Cristóbal

Escuchando las intervenciones de la mesa y leyendo algunas de los trabajos de mesas anteriores, hay un objeto que podría haberse pensado o que podríamos volver a pensar en relación con el tema de estas autopistas y con el nombre mismo de autopista que hace un momento evocaba María Pia: la ciudad. De algún modo, la idea de frontera, la idea de autopista, la idea incluso

de pliegue y correlativamente las ideas de mito y de fundación política que se abordaron alrededor de estos temas, permiten abrir la perspectiva de múltiples variaciones acerca del tema de la ciudad. En ese sentido, poniendo la ciudad por delante puede reformularse la idea de frontera, si la ciudad sigue siendo todavía un hecho de fundación y en ese sentido, y apelando a la potencia mítica de la fundación, la fundación mítica de Buenos Aires, o si la ciudad hay que representársela en cuanto objeto que ha perdido de vista su fundación, que ha quedado lejos por así decir de ella, y que pasamos a pensar en términos de un sistema de expansiones y circulación potencialmente indeterminado, que desplaza, disuelve y pospone su frontera. Cuando en la mesa primera de ayer se trabajó la noción de género, apareció claramente la tensión de textos como los de Pia y María Negroni, que problematizan la frontera de la novela, si la novela es una forma encarnada en la ciudad, la puesta en cuestión del género, su falta de límites precisos, el modo en que en algún sentido se ha perdido el equilibrio o cumplimiento de sus reglas externas en las producciones contemporáneas, pareciera indicar que hay un correlato de la presión de la sociedad que empuja en el sentido de alejar la ciudad de su fundación, de sus límites y fronteras. Probablemente esto ya se manifestaba en la figura del folletín como forma, como decía Horacio a propósito de su relación con la industria, concebida como despliegue y expansión textual. Pero también, otra de las mesas, creo que abordó con fuerza las relaciones, al menos en nuestra tradición literaria, política, de la vecindad por así decir, entre tragedia y comedia. Lo trágico y lo cómico perfectamente podrían ser pensados como universos cerrados sobre sí mismos que responden a reglas internas de composición y organización lógica. Sin embargo están sometidos también, en la historia literaria contemporánea, a movimientos que los llevan a exceder su forma particular, sus límites, la marca que distingue un lado y otro.

A propósito de la idea de suspenso que se trabajó hace un momento y que Horacio trajo muy bien alrededor de un mecanismo de inversión en Borges, agregaría un dato, sobretodo entendiéndolo en la dimensión del policial moderno cuya genealogía en general se ubica Dupin, el detective de Poe, que precisamente narra "Los crímenes de la calle Morgue" a partir de una inversión, se escribió al revés, primero el orangután, después la trama y los sucesos,

primero la solución y después el enigma. Para avanzar sobre la cuestión de la ciudad y de los pliegues de la ciudad, había pensado retomar algo que se trabajó en la primera mesa; en la novela de María Negroni, *La anunciación*, veía el funcionamiento de dos lenguas, una asociada con el lenguaje político de los años setenta y otra que irrumpe en la trama y queda fuertemente asociada con los modos “poéticos” de decir, vías, respiración y relieves místicos. La pregunta es entonces cuál es el punto límite, el pasaje entre estas dos lenguas, por una parte, y otra pregunta ¿son efectivamente dos? Si hay algún tipo de límite impuesto por la experiencia que narra, una experiencia de derivación, de mutación, por así decir, del lenguaje político al poético o si se trata de un movimiento interno del mismo lenguaje; en la hipótesis de una misma lengua con variaciones, la lengua que hablamos en los años setenta, con sus visiones programáticas o en sus matices panfletarios, o sus aspiraciones de finalidad, ya contendría esa otra como traducción muy propia de esos años, implicada en una intensidad poético lírica que alcanza interrogaciones metafísicas o dilemas existenciales, una misma lengua compuesta por estos motivos en tensión. Uno la adhiere muy fuertemente a requerimientos de acción política inmediata, otro como versión fascinada por la suerte de su dimensión poética. En ese caso la pregunta acerca del espacio de frontera habla más bien de un sistema de continuidades; la novela de Pia sitúa también posiciones fronterizas entre lenguas, en una modalidad que apunta más a la multiplicación, a la expansión, a la parodia. Si en esos movimientos complejos, que remiten a la ciudad escuchada, puesta en escena, pero sobre todo escuchada, por detrás o al lado de la lengua, y sostenida en un ritmo, que no ocupa su centro, precisamente porque es el ritmo presente de la experiencia de una época, tanto en la novela de María Negroni como en la de Pia persiste lo que Leónidas Lamborghini describe en *El solicitante descolocado*, con la imagen de apoyar el oído; apoyar el oído en la época, como para tener noticias de lo que viene a nosotros, es el modo ya que hablamos de fronteras, de entrar y salir de la literatura.

C V de los participantes

Horacio González: Sociólogo, docente y ensayista. Actualmente dirige la Biblioteca Nacional. Se doctoró en Ciencias Sociales en la Universidad de San Pablo, Brasil, en 1992. Desde 1968 ejerce la docencia universitaria. Es profesor titular en la Universidad de Buenos Aires, la Universidad Nacional de Rosario y en la Facultad Libre de Rosario, entre otras. Edita junto a María Pia López, Christian Ferrer y otros la revista *El ojo mocho*. Forma parte del Espacio Carta Abierta. Publicó numerosos libros de ensayo y la novela *Besar a la muerta*, Colihue, 2014.

Liliana Heer: Escritora y Psicoanalista. Miembro de la EOL y de AMP. Docente en la maestría de Escritura Creativa (UNTREF). Publicó *Dejarse llevar*, relatos; *Giacomo-El texto secreto de Joyce*, ficción crítica (en coautoría con J.C. Martini Real); las novelas: *Bloyd*, (premio Boris Vian 1984), *La tercera mitad*, *Frescos de amor*, *Ángeles de vidrio*, *Repetir la cacería*, *Pretexto Mozart. Ex-crituras profanas*, *Neón*, *El sol después*, *Hamlet & Hamlet* y *Macedonio Para empezar aplaudiendo*, pieza teatral con dibujos de Vanina Muraro y 25 prólogos.

Arturo Frydman: Psicoanalista. Miembro de la EOL y de la AMP. Profesor Adjunto de la Facultad de Psicología de la UBA y profesor titular de Clínica de la universidad de Mar del Plata. Profesor de la Maestría en Psicoanálisis de la Facultad de Psicología de UBA. Investigador de UBACYT. Dictó numerosos cursos de su especialidad y publicó varios ensayos y el libro *La subversión de Lacan. Una introducción a la noción de sujeto*, Ediciones Continente, 2012

Cecilia Campos: Licenciada en Letras de la UBA, especializada en lingüística, se dedica a la enseñanza de Español como segunda lengua desde hace doce años.

Mesa 1

Daniel Millas: Doctor en Psicología Clínica. Analista Miembro (AME) de la Escuela de la Orientación Lacaniana y de la Asociación Mundial de Psicoanálisis. Docente de la Facultad de Psicología de la UBA. Docente de la Maestría en Clínica Psicoanalítica de la Universidad de San Martín-ICdeBA. Coordinador del Hospital de Día del Servicio de Psicopatología del Hospital Alvarez

Mary Pirrone: Médica, Psiquiatra y Psicoanalista, Miembro de la Escuela de la Orientación Lacaniana y de la Asociación Mundial de Psicoanálisis. Docente de la UBA

Perla Sneh: Escritora, Psicoanalista, docente. Lic. en Psicología (UBA). Dra. en Ciencias Sociales (UBA). Integrante de la revista Redes de la Letra - Escritura del psicoanálisis. Investigadora Sr. (Centro de Estudios sobre Genocidio, UNTREF). Coordinadora de la Especialización Judaica y Judeoamericana de la Maestría en Diversidad Cultural (UNTREF). Ha publicado, entre otros, *Ciudad autónoma, Bíblicos, Jarabe de pico y Palabras para decirlo - Lenguaje y exterminio*, libro que fue distinguido con el Premio Nacional (cat. Ensayo Sociológico, producción 2009-2012) de la Secretaría de Cultura del Gobierno de la Nación.

Roberto Retamoso: Doctor en Letras. Profesor en la Universidad Nacional de Rosario. Autor de los libros: *La Dimensión de lo Poético* (1995), *Oliverio Girondo: el devenir de su poesía* (2005), *Apuntes de Literatura Argentina* (2008) y *Realismo y Metafísica en Roberto Arlt, Macedonio Fernández y Leopoldo Marechal* (2013). Autor de los poemarios: *Preguntar del hijo* (2007), *La primavera camporista y otros poemas* (2008) y *Teoría de la Lectura* (2011).

Daniel Millas: Doctor en Psicología Clínica. Analista Miembro (AME) de la Escuela de la Orientación Lacaniana y de la Asociación Mundial de Psicoanálisis. Docente de la Facultad de Psicología de la UBA. Docente de la Maestría en Clínica Psicoanalítica de la Universidad de San Martín-ICdeBA. Coordinador del Hospital de Día del Servicio de Psicopatología del Hospital Alvarez

Américo Cristóbal: Licenciado en Letras por la Universidad de Barcelona. Profesor Asociado, a cargo de Literatura Europea del Siglo XIX, e investigador de Facultad de Filosofía y Letras, UBA. Publicó numerosos artículos críticos y ensayos en diversos medios nacionales e internacionales, es autor de *La parte de sombra* (1984), *La política excluyente* (1996) y *Baudelaire* (2002); tradujo a Wilde, Baudelaire, Keoruaq y Bataille, entre otros. Entre 2009 y 2014 fue director de la Carrera de Letras y actualmente Vicedecano de la Facultad de Filosofía y Letras, UBA.

Mesa 2

Silvia López: Psicoanalista y escritora. Doctora en Psicología Clínica. Docente de la Facultad de Psicología de la UBA, integra actualmente jurados de tesis de doctorado y maestría.. Miembro de la EOL y de la AMP. Publicó numerosos artículos y ensayos en el país y el exterior. Publicó dos novelas: *Cálculo y presentimiento* y *El cerco rojo de la luna*.

Bea Lunazzi: Poeta, coordinadora de talleres, correctora literaria y licenciada en Letras. Publicó *Paisaje en el paisaje*, escribió y dirigió una obra de teatro para niños. Coordinó la publicación de la antología *Búsquedas*. Dio cursos de capacitación en el área del lenguaje en instituciones públicas y privadas. Miembro del comité de lectura del Premio Municipal Manuel Mujica Lainez. Periodista literaria en revistas nacionales e internacionales.

Vanina Muraro: Psicoanalista, docente e investigadora en la Facultad de Psicología, UBA. Analista miembro de la Escuela de los Foros dl Campo lacaniano. Autora de numerosos artículos científicos, actualmente posee dos libros en prensa, escritos en co-autoría con otros colegas: *Variantes de lo tístico en la era de los traumatismos* y *Las tragedias del deseo*. Artista plástica. Estudió con Carlos Gorriarena y Marcia Schvartz. Publicó *Lunar perdido*, dibujos, (Paradiso Ediciones, 2011).

Nicolás Peyceré: Médico y escritor. Pubicó: *Las muchachas sudamericanas 1)* y *Los días sentimentales* . El poema largo *La explicación* en la editora Beatriz Viterbo con enmiendas e ilustraciones realizadas por el mismo autor con técnica de crayón. En años anteriores se publicaron en diversas editoras un evangelio apócrifo, un ensayo *Additamenta* y *Poemas elegidos*, juntamente a diversos artículos sobre Psicoanálisis y Religión.

María Pia López: Socióloga, ensayista, escritora. Dra. en Ciencias Sociales, UBA. Docente en la UBA, coordina el Postítulo de capacitación docente América Latina: procesos y problemas de la sociedad y la cultura. Directora del Museo del libro y de la lengua -de la Biblioteca Nacional. Publicó: *Hacia la vida intensa. Una historia de la sensibilidad vitalista*, y las novelas *No tengo tiempo* (2010) y *Clara* (2013).

Mesa 3

Anahí Mallol: Es investigadora en Letras y diplomada de la Escuela de la Orientación Lacaniana. Publicó seis libros de poemas, *Postdata*, *Polaroid*, *Oleo sobre lienzo*, *Zoo* (que obtuvo un premio del Fondo Nacional de las Artes), *Querida Alicia* y *Como un iceberg*. Ha sido traducida al inglés, francés, portugués y alemán. Su libro de ensayos sobre poetas argentinos, *El poema y su doble*, Simurg, 2003, recibió el premio de la Fundación Antorchas.

Isabel Steinberg: Picoanalista y escritora. Sus artículos han aparecido en las revistas *Conjetural* y *Amsterdam Sur*. Publicó *El malestar y la traición* Ensayos (Paradiso, 1995), *Dificultades de la práctica del Psicoanálisis* (Homo Sapiens, 2012) y *La mancha de los adioses*, novela (Paradiso, 2012). Actualmente es docente en el Posgrado de la Carrera de Psicología de la Universidad Nacional de Rosario.

Susana Cella: Escritora, publicó *Tirante*, *Río de la Plata*, *Eclipse*, *De Amor*, *Entrevero*; *El Inglés*, *Presagio*, *El saber poético*, poemas, relatos y ensayos en Argentina, Chile, Cuba, España, Estados Unidos, Francia, México, Perú y Uruguay. Realizó ediciones de poetas y narradores con estudios preliminares y dirigió volúmenes de estudios literarios. Traduce literatura en lengua inglesa. Es doctora en Letras UBA, profesora titular e investigadora. Coordina del Depto. de Literatura del Centro Cultural de la Cooperación. Colabora actualmente en Radar Libros de Página 12 y Caras y Caretas.

Luis Darío Salamone: Psicoanalista. Miembro de la EOL y la AMP. Actualmente miembro del Consejo Estatutario de la EOL. Ex AE (2007-2010). Lic. En Psicología. Dr. En psicología Social. Docente del ICdeBA, del Instituto Oscar Massota, Universidad de San Martín y de la Universidad Nacional de Córdoba. Codirector del TyA, Departamento de Toxicomanías y Alcoholismo no del campo Freudiano. Autor de los libros: "El amor es vacío", "Cuando la droga falla", "Alcohol, tabaco y otros vicios" y "El silencio de las drogas".

Walter Romero: Licenciado en Letras por la UBA. Poeta, docente y traductor. Integra la cátedra de Literatura Francesa de la UBA desde 1997. Investigador de la UBA y de la Universidad Nacional de La Plata, y profesor titular del Colegio Nacional Buenos Aires. Recibió subsidios del Programme d'Aide à la

Publication Victoria Ocampo (2007) y del Fondo Metropolitano de las Artes y de las Ciencias del Ministerio de Cultura del GCBA (2007); ha sido becario del Gobierno de Canadá (2012), del Gobierno de Francia (2010) de la Fundación Carolina (2003) y de la Rotary Foundation (1995) y de la Unione Latina (1992) en Italia. En 2007, disertó en teleconferencia con el Salon du livre de París. Prologó la obra de Maupassant y tradujo a Racine, Sade, Apollinaire, Vian, Bonnefoy. Kristeva y, del italiano el único texto en co autoría del autor francoargentino Copi, Tango-Charter (Ed Mansalva y Santiago Arcos) Actualmente prepara la traducción de la tetralogía teatral del filósofo Alain Badiou. Su último libro es *Panorama de la literatura francesa contemporánea* (Editorial Santiago Arcos, 2009).

Mesa 4

Martín Alomo: Psicoanalista. Magister en Psicoanálisis de la Universidad de Buenos Aires, docente e investigador. Miembro de la Escuela de Psicoanálisis de los Foros del Campo Lacaniano. Entre otros libros, publicó *La elección en psicoanálisis. Fundamentos filosóficos de un problema clínico*, por editorial Letra Viva.

Jorge Consiglio: Licenciado en Letras por la UBA. Publicó las novelas *El bien* (Premio Nuevos Narradores de Editorial Opera Prima de España, 2001), *Gramática de la sombra* (Tercer Premio Municipal de Novela, 2011) y *Pequeñas intenciones* (Segundo Premio Nacional de Novela, 2014); los volúmenes de relatos *Marrakech* y *El otro lado*, y los libros de poesía *Indicio de lo otro*, *Las frutas y los días*, *La velocidad de la tierra* e *Intemperie*.

Guillermo Korn: Docente, ensayista y sociólogo. Fue parte de los grupos editores de las revistas *El ojo mocho* y *La escena contemporánea*. Colabora en otras publicaciones. Es autor de *Sábato o la moral de los argentinos*, escrito con María Pia López, y junto a Javier Trímboli, del libro *Los ríos profundos: Alfredo Varela y Hugo del Carril*, (en prensa). Ha compilado *El peronismo clásico. Descamisados, gorilas y contreras*.

Reynaldo Sietecase Poeta, narrador y periodista. Trabaja en radio (conduce el programa Guetap en Vorterix.rock), televisión (es columnista del noticiero Telefenoticias), gráfica (es director de la revista cultural 32 Pies) y la web (edita

el blog 7kc en el sitio Periodismo.com). Es autor de las novelas *Un crimen argentino* (Alfaguara, 2002) y *A cuántos hay que matar* (Alfaguara, 2010) y del libro de relatos *Pendejos* (Alfaguara, 2007). Publicó tres libros de crónicas: *El viajero que huye* (1994), *Bares* (1997) y *No hay tiempo que perder* (Aguilar, 2011). Y la investigación periodística *Kamikazes, los peores mejores años de la Argentina* (Aguilar, 2013). Es autor de los libros de poesía: *Y las cárceles vuelan* (1986), *Cierta curiosidad por las tetas* (1989), *Instrucciones para la noche de bodas* (1992), *Fiesta Rara* (1996), *Pintura Negra* (2000), *Hay que besarse más* (2005), *Mapas para perderse* (2010). La antología *Los Poemas* (ediciones En danza, 2011) reúne gran parte de su producción poética.

Silvia Hopenhayn: Escritora y periodista literaria. Integró la formación del Grupo editorial Norma en los años 90. Dirigió el suplemento *El Cronista Cultural*. Creó los programas de tv: “La crítica”, “La lengua suelta”, “El fantasma”, “La página en blanco”, “Policiales de colección” y “Mujeres por hombres”, *Hombres por Mujeres*, “Libros que matan”. Es coautora de los libros *La ficción y sus hacedores* y *Ficciones en democracia*, autora de la novela *Elecciones primarias* y *¿Lo leíste?* Recibió el premio Julio Cortazar otorgado por la Cámara Argentina del Libro.

Jorge Chamorro: Psicoanalista de la Escuela de Orientación Lacaniana. Docente en la Maestría de Psicoanálisis en la Universidad de San Martín. Publicó: *Las mujeres... Clínica de las Psicosis.. Ecos entre el Psicoanálisis y la Literatura*

Mesa 5

Carlos Dante García: Psicoanalista A.M.E (Analista Miembro de la EOL y de la A.M.P. Docente del Icdeba (Instituto Clínico de Buenos Aires) y del I.O.M (Instituto Oscar Masotta)- Co- responsable del V.E.L (Violencia Estudios Lacanianos) del Cicdeba- Director de la página: *Lectura Lacaniana*- Co autor del libro: *¿A quién mata el asesino? Sobre Psicoanálisis y Criminología* Re- editado por Paidós. Co-autor de la Colección de psicoanálisis: *¿Qué será? : 1-La transmisión2-El inconsciente-3-La interpretación*- Ex Co director de la Clínica Modelo de Psiquiatría.

Amalia Sato. Profesora en Letras (UBA). Tuvo el honor de traducir entre otros a Clarice Lispector, Haroldo de Campos, Jorge Amado, Yasunari Kawabata, Sei Shonagon, Natsume Soseki, Mori Ogai, Sei Shonagon, Ihara Saikaku. Difunde con sus amigos el teatro de papel kamishibai. Brasil, Japón e Italia desde sus lenguas son sus espacios de ilusión. Edita la revista literaria *tokonoma* desde 1994.

Flavia Soldano Deheza: Psicoanalista, poeta. Master en pensamiento clásico, Master en Sagradas Escrituras. Profesora en el Instituto superior de estudios teológicos (ISEDET) Autora de artículos publicados sobre estas disciplinas y del libro de poemas *Matadura del rayo* (2013).

Aníbal Villa Segura: Médico Cirujano, Universidad Nacional de Tucumán. Psiquiatra, Universidad Nacional de Buenos Aires. Psicoanalista API. Docente de Salud Mental, Medicina UBA. Profesor Titular Teoría de la Técnica, APdeBa. Profesor Titular de Ética y Salud Mental, Filosofía, UBA. Autor de trabajos técnico/teóricos. Especialista en las Teorías implícitas al Psicoanálisis. Militante y Coordinador de Salud Mental del Frente para la Victoria.

Juan Laxagueborde: Sociólogo, ensayista y docente universitario. Forma parte del grupo editor de la revista de crítica cultural MANCILLA.

Programa Autopistas de la palabra 2002

Primeras Jornadas de Literatura y Psicoanálisis

Crisis e identidad. Sobredeterminación, ley, alianzas

Dirección: Liliana Heer y Arturo Frydman

Sábado 5 de Octubre de 2002

1-Roberto Arlt: "La luna roja" -Daniel Moyano: "La Fábrica"

Coordina: Rodrigo Daskal

Panelistas: Marta Vassallo y Carlos Dámaso Martínez

Ana Meyer y Graciela Ruiz

Articuladores: Horacio González, Mirta Divita y Norma Barros

2-Silvina Ocampo: "El vástago" -Antonio Di Benedetto: "El juicio de Dios"

Coordina: Susana Goldber

Panelistas: Analía Hounie y Cristina Siscar

Vanina Muraro y Graciela Rosalén

Articuladores: Celina Mazzoni y Flory Kruger

3-Jorge Luis Borges: "El fin" -Osvaldo Lamborghini: "Matinales (aguas del alba)"

Coordina: Martín Smud

Panelistas: Esther Cross y Guillermo Piro

Marita Manzotti y María del Carmen Sánchez

Articuladores: Nicolás Rosa, Mario Goloboff y Graciela Musachi

Domingo 6 de octubre de 2002

4- Horacio Quiroga: "La gallina degollada"

Libertad Demitrópulos: *Río de las congojas* (primer capítulo)

Coordina: Marita Salgado

Panelistas: Noemí Ulla y Jorge Ariel Madrazo.

Mabel Gutmark y Pablo Russo

Articuladores: Nicolás Peyceré y Leonor Fefer

5-D. F. Sarmiento: *Vida de Dominguito* (capítulo El Capitán) -Rodolfo Walsh: "Carta a Vicky"

Coordina: Silvia Traverso

Panelistas: María Rosa Lojo y Martín Kohan, Lucía Blanco y Articuladores: Roberto Ferro, Patricia Markowicz y Luis Ermeta

6 -Esteban Echeverría: El Matadero -Germán Rozenmacher: Cohecito

Coordina: Arturo Frydman

Panelistas: Roberto Magliano y Ana Arzoumanian

Graciela Ortiz Zavalia y Ernesto Pérez

Articuladores: Noé Jitrik y Alejandro Daumas

Programa Autopistas de la palabra 2005

Segundas Jornadas de Literatura y Psicoanálisis

El legado / lo nuevo: cruces - duelos - desafíos

Dirección: Liliana Heer y Arturo Frydman

Sábado 11 de Junio de 2005

(12 hs.) Ezequiel Martínez Estrada: *Marta Riquelme*

Leónidas Lamborghini: "El sol"

Escritores: Ana Arzoumanian/ Marcela Solá

Psicoanalistas: Mabel Gutmark/ Enrique Acuña

Articuladores: Silvio Maresca/ Anabel Salafia

Coordinación: Carina Maguregui

(14,30 hs.) Macedonio Fernández: *Una novela que comienza*

Néstor Sánchez: "Adagio para viola d`amore"

Escritores: María Neder/ Pablo Valle

Psicoanalistas: Vanina Muraro/ Alejandro Dumas

Articuladores: Angélica Gorodischer/ Gabriel Lombardi

Coordinación: Liliana Lukin

(16,30 hs.) Alejandra Pizarnik: "La condesa sangrienta"

Manuel Puig: *Boquitas pintadas*

Escritores: Esther Cross/ Carlos Gamerro

Psicoanalistas: Ernesto Pérez/ Alejandra Jalof

Articuladores: Nicolás Rosa/ Ernesto Sinatra

Coordinación: Stella Alvarado

Domingo 12 de Junio

(12 hs.) Leopoldo Lugones: "La lluvia de fuego"

Sara Gallardo: "Las treinta y tres mujeres del Emperador Piedra Azul"

Escritores: Rubén Chababo, Marianella Collette

Psicoanalistas: Graciela Rosalén/ Alfredo Nemirovsky

Articuladores: Luisa Valenzuela/ Mirta Roffé

Coordinación: Juanita Lichtensztajn

(14,30 hs.) David Viñas: *En la semana trágica*

Beatriz Guido: *La caída*

Escritores: Marta Vassallo/ Jorge Ariel Madrazo

Psicoanalistas: Haydée Rosolén/ Déborah Fleischer/ Osvaldo Delgado

Articuladores: María Pia López/ Juan Carlos Indart

Coordinación: María del Carmen Sánchez

(16,30 hs.) Oscar Masotta: *Roberto Arlt, yo mismo*

Héctor Murena: *El pecado original de América*

Escritores: Anahí Mallol/ Daniel Martucci

Psicoanalistas: Lucía Blanco/ Pablo Russo

Articuladores: Horacio González/ Mirta Di Vita

Coordinación: Esmeralda Miras

Programa Autopistas de la Palabra 2007

Terceras Jornadas de Literatura y Psicoanálisis

Las Parejas, el eros y el poder. Desvíos, encuentros y pasiones

Dirección: Liliana Heer y Arturo Frydman

En memoria de Nicolás Rosa

Sábado 30 de junio de 2007

12 hs.

Presentación a cargo de Liliana Heer y Horacio González

12.30 hs.

Angélica Gorodischer: *Tumba de jaguares*

Juan José Saer: *En la zona*

Amalia Sato / Gloria Lenardón

Alejandra Eidelberg / Luis Tudanca

Articula: Nora Dominguez

15 hs.

Luisa Valenzuela: *Cambio de armas*

Nicolás Peyceré: *La explicación*

María Malusardi / Diego Bentivegna

María Pirrone / Verónica Carbone

Articula: Silvio Mattoni

17 hs.

Tununa Mercado: *Canon de alcoba*

Luis Gusmán: *En el corazón de junio*

Andrea Ostrov / Antonio Oviedo

Carlos Gustavo Motta / Diana Chorne

Articula: Silvia Hopenhayn

Domingo 1 julio de 2007

12 hs.

María Moreno: *El affaire Skeffington*

Germán García: *Nanina*

Mónica Sifrim / Adrián Cangi

Vera Gorali / Gustavo Dessal

Articula: Américo Cristófalo

15 hs.

Sylvia Molloy: *En breve cárcel*

Ricardo Piglia: *La ciudad ausente*

Alejandra Correa / Víctor Redondo

Jorge Chamorro / Silvia Bonzini

Articula: Adriana Pérsico

17 hs.

Plenario:

Enjambres erótico/políticos en la literatura argentina.

Graciela Musachi, María Pia López, Silvio Mattoni, Horacio González

Programa Autopistas de la Palabra 2007

Cuartas Jornadas de Psicoanálisis y Literatura

LO SIEMPRE NUEVO: IMPOSIBILIDADES, CONFLICTOS, CREACIONES

Sábado 18 de Septiembre de 2010

12 hs **Apertura:** “Habiendo transformación, habrá futuro” por Liliana Heer

12.30 hs **Video**

Fragmento de una entrevista a Nicolás Rosa por María Pia López

13 hs **Mesa 1**

Tratados sobre Néstor Perlongher de Nicolás Rosa

Un barroco de trinchera, cartas a Baigorria de Néstor Perlongher

Panelistas: Laura Estrin / Adrián Cangí/ Ana Meyer / Carlos Dante García Articula:
Roberto Retamoso

14.30 hs INTERVALO

15.30 hs **Mesa 2**

**“Metafísica, ilusión y teología poética. Notas sobre la poesía argentina
1940/1955”** de Américo Cristófalo

200 años de poesía argentina de Jorge Monteleone

Panelistas: Fernando Murat / Anahí Mallol / Perla Sneh / Luis Erneta

Articula: Daniel Freidemberg

17 hs INTERVALO

17.30 hs **Mesa 3**

El arte de viajar en taxi de Horacio González

Diario argentino de Witold Gombrowicz

Panelistas: Ana Quiroga / Alejandro Pidello/ Lucía Blanco / Nicolás Peyceré

Articula: Silvia Hopenhayn

Domingo 19 de Septiembre

12 hs **Mesa 4**

Fornicar y matar - El problema del aborto de Laura Klein

La mujer en cuestión de María Teresa Andruetto

Panelistas: Susana Agud / Guillermo Saavedra / Ernesto Perez / Silvia Bonzini

Articula: María Pia López

13.30 hs INTERVALO

14.30 hs **Mesa 5**

Adán Buenosayres de Leopoldo Marechal

"Un Adán en Buenos Aires" de Julio Cortázar

"Adán Buenos Aires la armonización tutelada" de Sebastián Hernaiz

Panelistas: Ricardo Coler / Susana Cella/ Carlos Gustavo Motta / Mary Pirrone

Articula: Mario Goloboff

16 hs INTERVALO

16.30 hs **Nicolás Casullo por Guillermo David**

Video: fragmento de una entrevista a Nicolás Casullo por María Pia López

17.30 hs **Plenario**

¿Habrà tiempo en el lenguaje para lo siempre nuevo?

Graciela Musachi / Jorge Chamorro / Horacio González / Noé Jitrik

Quintas Jornadas de Psicoanálisis y Literatura

LAS SERIES DEL ACONTECIMIENTO MALVINAS

AGUJEROS EN EL TIEMPO

Sábado 14 de abril de 2012 - Sala Juan L. Ortiz, 3º piso

12 hs.

Palabras de apertura: Horacio González y Liliana Heer

12.30 hs.

Mesa 1: De la historia, la guerra y la poesía

Referencias

Textos y poemas de Jorge Luis Borges, Néstor Perlongher, Gustavo Caso Rosendi, Hugo Sánchez, Mario Sampaolesi y “De guerra y muerte” de Sigmund Freud

Panelistas: Anahí Mallol, Osvaldo Delgado, Susana Szwarc, Mario Goloboff

Articula: Américo Cristófalo

14.30 hs. Intervalo

15.30 hs.

Mesa 2: Esquirlas de la memoria. Testimonios

Referencias

Partes de Guerra de Graciela Speranza y Fernando Cittadini; *MALVINAS diario del regreso* (Iluminados por el fuego) de Edgardo Esteban; *CRUCES, Idas y vueltas por Malvinas* de María Laura Guembe – Federico Lorenz y “Freud y la guerra”, “Lacan y la agresividad” en *Lacan, la política en cuestión...* de Jorge Alemán

Panelistas: Clara Schor-Landman, Haydée Rosolén, Carlos Dante García,
Carlos Costa

Articula: Silvia Hopenhayn

17.00 hs. Intervalo

17.30hs.

Mesa 3: La guerra, semblantes de ilusión y desacuerdos

Referencias

“Entredichos”, revista Sitio 2: Alcalde, Grisafi, Grüner, Gusmán, Jinkis, Savino; Anexo *Del exilio*, revista Sitio 3 y *Las Malvinas: de la guerra “sucía” a la guerra “limpia”* de León Rozitchner

Panelistas: Susana Cella, Mary Pirrone, Aníbal Villa Segura

Articulan: Adrián Cangí y Maximiliano Crespi

Domingo 15 de abril de 2012 - Sala Juan L. Ortiz, 3º piso

15 hs.

Mesa 4: El acto y la ficción. Modos de nombrar el trauma, la segregación, el suicidio

Referencias

Los pichiciegos de Fogwill, Las islas de Carlos Gamerro, Banderas en los balcones de Daniel Ares, Fantasmas de Malvinas de Federico Lorenz, Kelper de Raúl Vieytes y “La salvación por los desechos” de Jacques-Alain Miller

Panelistas: Lucía Blanco, Bea Lunazzi, Natalia Zuazo, Nicolás Peyceré

Articula: María Pia López

16.30 hs. Intervalo

17 hs.

Plenario: La post guerra y sus restos

María Pia López, Jorge Chamorro, Horacio González, Américo Cristófalo, Noé Jitrik

Palabras de cierre: Arturo Frydman

© El copyright de los artículos pertenece a cada uno de los autores que firma. Ellos han autorizado la publicación de los textos en este website.

© Liliana Heer y Arturo Frydman. Se permite la reproducción total o parcial del material de esta página web, siempre que se cite el nombre de la fuente y el nombre del autor. Se ruega enviar aviso y copia de la publicación de dicho material al siguiente e-mail: autopistasdelapalabra@gmail.com.ar