

SALAGRUMO 10



ÍNDICE

CRONICA

Crónicas bajas, por Gabriel Inzaurrealde

ENSAYO

Alejandro López: alcanzar una estrella, por Cecilia Palmeiro

RESEÑA

Sobre *La experiencia opaca*, por Tamara Kamenszain

POESÍA

Poetry, por Andrés Moguillanes

CRONICA

Crónicas bajas

Gabriel Inzaurrealde

Rotterdam

Hay días en que se le quiere buscar a la vida algún otro motivo que el de escuchar a Bob Dylan. Uno siente que debe ir al encuentro de la fantasmagoría urbana y de su estela material, la calle, el empedrado, el centro, digamos, el lugar donde pasan las cosas. Quién sabe si tras el escaparate de una florería no nos espera una ciega que ya no lo es y que nos va a reconocer sin habernos visto nunca, como en *City Lights*. Uno quiere darle una oportunidad al azar.

Primer problema: esta pequeña gran ciudad de 600.000 habitantes donde vivo (el mayor puerto del planeta) no tiene centro. La aviación alemana lo destruyó en 1940. Las bombas dejaron algunos miles de cadáveres y provocaron un enorme incendio. También dejaron una especie de hueco ruinoso y polvoriento en el corazón de la city. Para ese lugar se diseñaron oficinas y zonas comerciales de inventiva ingeniería y admirables espacios desolados. Es como si aquí en Róterdam todos lleváramos adentro ese agujero todavía.

Segundo problema: en los boliches no se puede fumar. Considero este vicio como imprescindible para una vida ética. Sin la pausa que supone encender, o armar un pucho en el momento de peligro se anula la necesaria distancia paranoico-narcótica frente a los impactos del ambiente. Algo que conduce inevitablemente al fascismo como está demostrado. Por lo demás sin la ayuda de una cortina de humo no se tolera el violento impacto del fenómeno femenino. Y viceversa, lo que hoy en día complica aún más el asunto.

Las olas

Después de la guerra en esta ciudad nunca ha sucedido nada. Solo pasaban opiniones que venían y se iban, y volvían eternamente con más o menos espuma. Las opiniones no pueden demostrarse ni desmontarse: son pareceres líquidos, cosas que no pueden zanjarse ni nadie pretende zanjar. Las emitimos como un eructo que nos sube del cuerpo. Las opiniones son el oleaje de una ciudad, ya lo insinuó Virginia Woolf. Titulares gritones y gratuitos nos dan el material novedoso para mantenernos a flote en la multitud. Por la opinión uno

confraterniza, o sea, demuestra que funciona y que está enterado, es decir, que tampoco entiende nada. Expresando nuestra opinión hacemos acto de des-presencia y nadamos en la nada cotidiana. Uno sale al centro y pierde su nombre propio y su verdad. Uno sale al centro en busca de sexo y se encuentra con opiniones.

Donald Sutherland

Entre la multitud a veces uno se siente Donald Sutherland en *Invasion of the Body Snatchers*: último ser humano en una ciudad tomada por los zombis. La ciudad es la misma pero es otra. Sería la misma si no fuera por los famosos detalles siniestros. La película aludía al comunismo, al miedo del comunismo, que en ese entonces (1978) todavía gozaba de cierto prestigio. ¿Cuándo son ellos los zombis y cuándo lo somos nosotros? Ellos no pueden saber que son zombis. Para eso son zombis. Yo tampoco. De esto se infiere que la posibilidad de que yo lo sea no es nada descabellada. Yo también camino al asecho por esta ciudad buscando alguna mirada disidente que reconocer o enamorar.

El héroe

Cada época tiene sus epopeyas morales. En esta era de terrores indefinidos prospera el guardia de seguridad privado. Uno sale al centro para abandonarse a la ambigüedad social y se encuentra con guardias de seguridad. Tipos altos, grandulones, con la cabeza rapada, uniformados con un traje que siempre les queda chico y que están en la entrada de los centros comerciales, en las puertas de las discotecas y de los festivales.

Sus gestos son nítidos y electrónicos. Uno no puede intentar hacerles ver el lado paradójico de las cosas. Su tarea principal es impedir el paso a Sócrates y mantener el ágora en silencio. Intimidan a un público deseoso de claridad y de represión. Unen lo empresarial con lo policial. Por eso pueden ser los héroes de nuestro tiempo.

El pulpo y el extranjero

Detrás de la pluralidad de opiniones siempre se descubre una latente unanimidad. Son los tentáculos viscosos de un mismo pulpo. Cuando el pulpo es maligno estamos jodidos. Crece en el norte de Europa una nueva unanimidad que trabaja sobre los antiguos referentes. Por ejemplo: un enfático anticlericalismo en este país de tradicional tolerancia religiosa, no es el simpático jacobinismo de otrora, es fobia a la mezquita. Cuando hoy se reclama libertad de palabra, es libertad para denigrar al inmigrante. La preocupación

feminista no es, como antes, una mera preocupación por la igualdad de los sexos, sino la condena del musulmán (que según se cree, encierra y maltrata a sus mujeres). Un ultra conservador que hoy en día se manifieste en defensa de los *gay* no ha procesado una revolución interior: toma posición contra el islamita homofóbico. Si el tema es la ley uno descubre rápidamente el mensaje: el niño marroquí tiende al robo y a la violencia. Si se habla de lecturas nocivas el buen entendedor sabe de qué va el asunto: prohibir o no prohibir el Corán. Si el tema es la educación, pronto asoma a la superficie el pulpo: los niños de origen extranjero malogran el nivel de la educación. El pulpo es *lo real* de las opiniones. El turista ocasional cree estar escuchando viejos pareceres liberales o libertarios de la Holanda famosa. No repara en los detalles siniestros. El exiliado paranoico sí.

Historia de dos ciudades

Para Dickens la violencia futura de Londres estaba prefiguraba en el pasado de París. Todo el mundo sabe que en el pasado (y en las afueras) de Buenos Aires está Montevideo o que la continuación de Venecia es Ámsterdam. En una ciudad siempre hay otra escondida. Muchas veces las esquinas son intersecciones de ciudades. En Róterdam hay un par de arboledas que le hubieran encantado a Borges porque son universales.

Uno sale al centro y se le superponen los mapas. Es obvio que la felicidad está en las interferencias.

En cualquier caso todas las ciudades están atravesadas por otra que es inmaterial. Para San Agustín la segunda era la ciudad de Dios, para nosotros es la telaraña digital. La primera, de piedra, suele aburrir pero la segunda puede ser atroz. Cuando a la habladría se le sustrae el roce, cuando uno puede opinar sin el límite que impone la mirada del otro, aparece la bestia. En un boliche del centro el joven doctor con los ojos tímidos te anuncia su casamiento pero Mr Hyde navega por la red.

Las relaciones entre la ciudad material y la inmaterial pueden ser relajadas o conflictivas. Es mejor que se mantengan en equilibrio. Cuando alguna de ellas coloniza a la otra y le impone su lógica y sus trayectos, se produce la catástrofe. Entonces sólo un cortocircuito puede salvarnos.

El fantasma

Holanda es un país verde, plano, extraño y hermoso que cada vez se parece más al mundo. Se ha reencontrado, por ejemplo, con el muy latinoamericano problema de la identidad. Después de 1945 y sobre todo después de los años sesentas, a nadie en Holanda le

preocupaba un comino su identidad nacional y mucho menos los símbolos patrios, lo cual era admirable. Todavía hay pocos holandeses que conozcan entero el himno nacional (cuya letra por otra parte declara vasallaje al rey de España). Por eso las fórmulas identitarias de los holandeses son negativas. La fórmula de la posguerra podría resumirse en la frase: “no somos alemanes”. O sea, refería al ocupante, al enemigo exterior. Hoy en día, y más allá del mero molino y del mero tulipán, los nuevos holandeses han encontrado otra secreta fórmula de identificación colectiva: “no somos musulmanes”. O sea, el enemigo interior, asimilando a los holandeses de origen extranjero con el mal. El problema no es tanto que este indefinible enemigo no exista, el problema es que sus detractores se convierten en dobles de un fantasma.

El rubor del consenso

A diferencia de América Latina en estos países nórdicos tradicionalmente correctos, la opinión xenófoba todavía ruboriza a quien la emite. Los síntomas son un repentino carmín en las blancas mejillas y un tímido goce en la sonrisa. Hasta hace unos diez años estaban prohibidas hasta las insinuaciones de racismo (una inclinación muy humana al fin de cuentas). Ahora sabemos que la educación multi-culturalista y tolerante no generó otra cosa que disimulos. La asustada intolerancia moderna ha generado hasta una nueva estética. Lo prueban esos barrios exclusivos, construidos en forma de fortaleza medieval y rodeados por un amplio foso o la popularidad decorativa de los emblemas, los uniformes y las insignias. La retórica oficial del humanismo y la tolerancia ha devenido un cliché bastante aburrido por eso la opinión discriminatoria es el travieso placer de las tertulias.

Lo raro es que aunque este flamante nacionalismo mayoritario ya no tenga nada de controversial, sus partidarios sigan comportándose como conjurados.

Eso provoca la paranoia. Uno sale a la ciudad y en todas partes percibe las señales clandestinas del nuevo consenso. Ese sabor perverso y cómplice en los eufemismos, ese implícito *apartheid* en los boliches y en las escuelas, ese placer secreto y ese rubor.

El exilio y el reino

El turista quiere prolongar su viaje, el desterrado quiere volver, pero los hijos del último ya no saben a dónde ir. Del ambiente de perseguidos políticos y exiliados en el que se movían nuestros padres cuando éramos pibes, heredamos sin darnos cuenta un tango fatal y bíblico. Ellos extrañaban un paisaje concreto (una tierra prometida) y a la vez tenían la expectativa, nada quimérica, de recuperarlo algún día.

Esa tensión no dialéctica duró los doce años de exilio y se disolvió con un liberador *Ritorno in patria* que en ellos fue un aterrizaje en el temible pero añorado Aeropuerto Internacional de Carrasco. Fin de la dictadura, fin del peregrinaje, fin de la nostalgia.

El problema es que durante todo ese largo tiempo de espera los mayores no pararon de hablarnos del edénico lugar del origen y así fueron reescribiendo el *Viejo testamento*. Aunque nuestra experiencia directa con el país no pasara del patio de la escuela y del Gusano loco en el Parque Rodó, ellos nos contagiaron su enfermiza nostalgia.

Los hijos del destierro crecen con memorias de otros y heredan una vaga sensación de no pertenencia, un exilio psicológico que impide la completa integración sentimental en el medio. Nuestro más ilustre antecedente en Holanda, nuestro ilustre precursor, sería el pobre Baruch Spinoza, hijo de exiliados y peleado con todos.

La autoctonía es una forma de inocencia que no conocimos. Cuando nuestros mayores volvieron a la patria, unos se fueron con ellos y otros permanecemos aquí afuera. Pero todos nos quedamos en este *no lugar*. Nuestra añoranza no tiene paisajes donde anclar, es infinita, y nuestra expectativa no se satisface con ningún acontecimiento, se ha hecho mesiánica. O sea que por algo menos que el juicio final yo no me movilizo.

Todo esto me ha dado una crónica falta de fe en el presente y una mirada fúnebre sobre las cosas que primero enamora y después deprime a las mujeres.

ENSAYO

Alejandro López, alcanzar una estrella

Cecilia Palmeiro

Publicada cuando la crisis de 2001 comenzaba a explotar en la Argentina, *La Asesina de Lady Di* se convirtió en un éxito de crítica y público (agotó dos ediciones) e inauguró una serie de novelas de jóvenes escritores, publicadas ahora en editoriales tradicionales, que tienen como problema central la producción de subjetividad como una relación entre tecnología digital y género, y que ofrecen resistencias corporales a los dispositivos biopolíticos de regulación cultural.

Formalmente perfecta^[1], es el principio del fin de la literatura en su formato autónomo. Daniel Link lo formula de manera tajante, sostiene que el libro “está destinado desde el comienzo a arrasarse como una tempestad con nuestras ideas preconcebidas sobre la literatura” (Link 2001: 1).

En principio, podría decirse que la novela trata sobre la técnica en un momento histórico bisagra, y en función de eso, la segunda naturaleza readquiere los poderes mágicos de la primera. La acción transcurre en 1996, cuando todavía Internet no se había popularizado en Argentina, mientras que el libro salió en una época en que ya las páginas personales como los blogs y fotologs se habían convertido en casi obligatorios para los jóvenes “modernos” de Buenos Aires. *La asesina* habla sobre la experiencia de esa generación, que pasó a vivir en un mundo donde las fantasías de la ciencia ficción del siglo XX comenzaron a hacerse (y a hacer) realidad.

La asesina es casi una novela de formación (deformación) de lo femenino: cómo llegar a ser mujer, que implica enloquecer al ritmo del sistema de broadcasting. Eso parece sugerir Alejandro López, quien, como Puig^[2] o Almodóvar, hizo una profunda inmersión en el universo femenino hasta en los detalles más íntimos: cómo orinar parada en los baños públicos, los problemas de la depilación, los secretos del maquillaje, etc: los cuidados (la construcción) del cuerpo femenino, transmitidos por generaciones de mujeres según las novedades y modelos de la industria cultural.

Los medios masivos que modelan la subjetividad en el mundo narrado son exclusivamente los medios gráficos, la música pop y la televisión. Pero la protagonista, una joven anónima, aparece retratada en esos medios de casualidad, en su calidad de *gente común*: como si fuera en Internet, que no aparece mencionado en toda la novela salvo una vez, y para compararlo con la magia^[3].

La protagonista, Esperanza, aprende (al tiempo que deviene mujer) a manipular la industria cultural en sus aspectos reproductivos: a hacer magia con la fotografía de las revistas, así como a sentar las bases para la reproducción de un ícono. Es decir, a apropiarse del poder (mágico) de la reproducción tecnológica. Así, la novela parodia el mayor ideologema contra en que se alzó el feminismo (biología es destino), solo que dislocando el problema de la reproducción: ahora tecnología es destino.

La novela mantiene una forma biográfica, aunque no es lineal, sino que avanza por *flashbacks* y *forwards*, como en una película en dvd. Narrada en primera persona, la historia abarca desde el nacimiento hasta la muerte de la protagonista, Esperanza, una joven entrerriana de la ciudad de Gualeguaychú, obsesionada y “enamorada” del ícono pop (e ícono gay) Ricky Martin. La narración se concentra en el viaje a Buenos Aires de Esperanza y su amiga Gloria con el objetivo de tener un hijo del cantante, sueño que se frustra, al menos para Esperanza, quien es asesinada al final por su amiga justo antes de hacerse la inseminación artificial con el esperma del divo puertorriqueño (en vez de asegurarse una relación sexual reproductiva).

Novela de-formación, como ya dijimos, retorcida: la protagonista aprender a hacer un uso mágico de la industria cultural, es decir a usar las fotos como si fueran muñecos de vudú: al romper las fotos, la persona retratada muere. Es una práctica que descubre accidentalmente (al romper una foto de su profesora de biología, que muere instantáneamente en un accidente simple), que se repite (con una actriz a quien ella imita como prueba), y que se realiza deliberadamente en el caso de la princesa Diana (de quien estaba “celosa” porque Ricky Martin en broma le dice que quiere tener un hijo con Lady Di). A lo largo de la novela, accidentalmente, Esperanza aprende a matar en accidentes a control remoto.

Así como la subjetividad de Esperanza se construye como una especie de Frankenstein a partir de la imitación (reproducción) de fragmentos de los cuerpos icónicos (más de una vez se la compara con la princesa muerta), la propia novela se construye, en varios niveles, según la cultura pop femenina (y por lo tanto, en una estética gay camp). El relato tematiza un ejercicio mimético sobre la formación deforme de la subjetividad femenina: ella es como una travesti imitadora de una actriz de telenovela, Angélica Durán. Y además lleva un cuadernito con frases de celebridades para repetir cuando sea necesario: una hipérbole del carácter iteracional de todo lenguaje. Entonces cada gesto es una imitación de otro anterior de alguna estrella y de su madre, que a su vez funciona como una antena que le reproduce la imagen que ella debe reproducir.

Como voz artificial, la de Esperanza Hóberal (que en inglés parecería decir hope overall, esperanza total, pero también overall es el “overol”, un mameluco para usar arriba

de la ropa de uno, un traje superficial, una esperanza superficial)[4] no tiene cuerpo: es la voz de una muerta que escribe[5] sus memorias póstumas (como más de cien años antes lo hizo Machado de Assis con su *Bras Cubas*) sólo que es este caso lo superficial se cierra sobre sí mismo (como un overol vacío) en su condición de espectáculo: le faltan interioridad y profundidad. Y de eso se trata la narrativa contemporánea, que ya no puede ser juzgada con los parámetros modernos.

La novela, ya desde el título, se constituye como respuesta al interrogante sobre la muerte de otro de los mayores íconos femeninos de la historia: la “princesa triste”. Frente a las teorías conspirativas que hacían del supuesto accidente un asesinato, Alejandro López elabora una teoría aún más retorcida: Diana no fue víctima del poder político, sino mediático (el accidente ocurre mientras huye de los fotógrafos, sabiamente), pero en otro sentido, muere por sus fotos. El ingreso de bloques de lo real produce la narración, que se reproduce a su vez mediáticamente; los diarios se convierten en una especie de fotolog de la protagonista, cuyas memorias también corren el riesgo de aparecer en los medios: en este estado de la técnica ya no existe la privacidad, y la propia imagen, dotada de un nuevo aura, está a disposición de las masas. Y como indica Guadalupe Salomón en la primera reseña del libro: “la foto de diario, la televisión, la guía telefónica, la noticia radial no son las trampas en las que muere la experiencia, sino su posibilidad a la vez proliferante y mutilada”. (Página/12 <http://www.pagina12.com.ar/2001/suple/Libros/01-10/01-10-28/nota5.htm>)

También los celos y la competitividad femenina se explotan como estereotipos, tan exagerados, por momentos, que la voz se parece más a la de un muchacho amanerado o una travesti[6], una especie de puesta en abismo de los mecanismos de reproducción ideológicos del género. En ese sentido, la novela, que habla sobre los mecanismos de reproducción y representación, se articula según la lógica de la duplicación y la sustitución. Los celos y la competencia funcionan en la relación madre-hija (Esperanza es “violada” por el padrastro y castigada por su madre por eso mismo, y de hecho ese es el motivo inmediato de la fuga de Gualeguaychú); en la relación con su hermana gemela (muerta en un accidente del que Esperanza es en parte responsable (in)voluntaria); en la relación con su mejor amiga (una especie de doble de la doble –sustitución de la gemela- que la termina asesinando al final de la novela). Para embarazarse de Ricky Martín, Esperanza duplica la violación de su padrastro sobre ella, haciéndole una *fellatio*, con el dulce de leche y el espejito incluidos (los mismos adminículos que en la escena familiar, donde hay también goce de parte de la víctima: la gracia es que la feladora se vea a sí misma en el espejito lamiendo el dulce de leche del miembro viril, y el hombre en cuestión la vea viéndose).

La banalidad y la estupidez femenina se vuelven siniestras. El caso de Esperanza es hiperbólico y por eso su locura consiste en interpretarlo todo según su deseo, es una máquina de lectura delirante conectada con medios sensacionalistas: una Emma Bovary posmoderna, en red. Pero a diferencia de Emma Bovary, que leía las novelas realistas *como si fueran* realidad, ignorando la diferencia entre realidad y ficción, Esperanza no se equivoca de estatuto al leer la cultura de masas: esa diferencia ya no existe, la realidad está construida *en* esa cultura de masas (Ludmer). *Es* la realidad, sólo que no es *su* fragmento de realidad (la cultura de masas no es todo lo democrática que parece).

Duplicación y sustitución, dijimos, como claves del universo de los sentimientos femeninos. Y el centro de este juego son las fotos: poner en lugar de. Hacer un montaje con la realidad: como si fuera un álbum de fotos intercambiables. Entonces el principio de acción de la protagonista es el mismo principio constructivo del texto.

Los acontecimientos reales forman parte constitutiva de la novela como motor de la escritura, construyendo un verosímil, como señala Alejandro López en su propio análisis[7]. Las visitas de Ricky Martin, por ejemplo, son los hechos claves del efecto que se busca en la novela, que no quiere ser una ilusión referencial en el sentido realista, sino que se trabaja con la realidad que es, en última instancia, una reproducción. Esperanza reflexiona sobre su objeto máspreciado (una Polaroid, en una época donde todavía no se habían popularizado las cámaras digitales), pero dirigido a un público para el que las Polaroids ya eran una antigüedad. Es en función de esos objetos “muertos” del pasado inmediato (lo pasado de moda), que la novela reflexiona sobre el estado de la técnica.

Con esa Polaroid 2000 le saqué las mejores fotos a Ricky, en octubre del 96, cuando cantó en la 9 de julio. Es que soy tan ansiosa que no puedo pasar por la tortura de llevarlas a revelar; lo quería tener conmigo ahí, en el momento, para mirarlo y decirle que me había quedado con él, los dos congelados en ese instante. A veces metía la punta del dedo en el encuadre sólo para que apareciéramos los dos juntos en la misma foto. (Lopez 2001: 37)
Esperanza había hecho un pasacalles declarando su amor a Ricky y la emoción consiste en verse reflejada en la cámara, en su amor mediático:

Telefé había instalado una pantalla gigante a la altura de Corrientes y en un momento enfocaron mi pasacalle desde lo alto, tamaño mega, y me morí de excitación. Mi nombre quedaba tan grande que no podía hacer otra cosa que gritar. Todas aullábamos. Me temblaban las piernas; desde arriba éramos doscientas mil argentinas amuchadas alrededor del Obelisco, con el Teatro Colón y el Broadway como testigos. (p. 38)

En la sociedad del espectáculo, existir es estar en los medios. Esperanza se regodea en la observación narcisista de su existencia en los medios. Estar en el evento y verse, estando.

La cultura de masas les permite a éstas expresión y autorreconocimiento. Y esa necesidad de las masas de acercarlo todo produce el pasaje a Internet, donde las subjetividades se construyen, se escriben y se fotografían, a diferencia del sistema de broadcasting donde solo se recibe la imagen. Las masas, aunque atomizadas individualmente, pasan a ser productoras y no solo receptoras de los objetos culturales. Los testigos son los teatros, dice la novela, respecto del megarecital de Ricky Martin; espacios de la representación por antonomasia, pero justamente son testigos, miran desde afuera, quedan de lado, porque este tipo de fenómeno los supera completamente. La gracia del recital de Ricky es que las masas se observen a sí mismas, cosa que contradice la lógica del teatro. Es la lógica de los megaeventos culturales: el público va a observarse a sí mismo como espectador, de ahí las megapantallas al lado de los escenarios. Se asiste a la televisación del evento: lo importante es verlo en las pantallas y verse a sí misma viéndolo. Las masas observan gozosamente el modo en que ellas mismas transforman la lógica del espectáculo que tiene que acercarse a ellas.

Así los íconos adquieren el aura religiosa y la cultura de masas cumple las funciones de la religión:

Cuando hacían los primeros planos, la cabeza de Ricky era tan grande que parecía un dios. Era una descarga eléctrica, una bendición, una tormenta de amor, casi un milagro. Yo, muy acelerada, miraba las fotos [y no al Ricky Martin verdadero que estaba en el escenario] y no me podía quedar quieta, y las chicas alrededor como locas (p. 37).

El fenómeno de las fans: un modo enloquecido de subjetivación a través de los íconos del pop. Las fans van a los hoteles y aeropuertos con el solo propósito de exhibirse en la condición de admiradoras, de mostrar de qué modo consumen la cultura y verse haciéndolo: es el metaespectáculo.

En el show de la 9 de Julio, Esperanza tiene “sexo” con Ricky (claro que Ricky es una imagen reproducida). La mímica del ícono en el escenario se vuelve real y tangible, roce sobre un público excitado ante su propio espectáculo:

Sentí que me mojaba. Tenía los pantalones superapretados y me puse a caminar en círculos como una leona enjaulada. No sabía qué hacer ni para dónde ir, pero podía

imaginarme lo que se venía; el hormiguo entre las piernas, subiendo por la espalda como en línea recta que me hacía estremecer, pero que se concentraba con la furia de un vendaval en el cierre relámpago. Me lo bajé mientras seguía caminando, las chicas miraban la pantalla gigante como si fuera la imagen de Dios en directo. (...) Desesperada. Viendo las fotos que le había sacado con mi dedo en la mitad del encuadre y escuchándolo a él, que me decía: “abrázame”(…) rodeando la nada con los brazos (...) agachándose para estirar las manos hacia la gente que respondía como nunca. Toda la Avenida se puso a saltar al mismo tiempo y la emoción general era tan intensa que me puse a gritar sintiendo que las manos de Ricky, que veía enfrente en tamaño descomunal, no paraban jamás y me tenía sujeta por los cuatro costados como la chica de King Kong, cantándome “yo te amé” al oído y solo para mí. (...) Lo enfocan más de cerca, lo veo en la Polaroid, le estampo un beso y a pesar de sentirme desgarrada logro terminar justo con el final de la canción. Plena y feliz, con él agachando la cabeza para recibir los aplausos. (p. 39)

La cultura de masas se encarna, se clava en el cuerpo: para masturbarse no usa el dedo, solo lo ve en la foto y de solo verlo funciona, como si lo estuviera usando en su cuerpo. La canción y su mímica son el coito: Esperanza acaba sin tocarse. Ese goce narcisista ante la propia imagen reflejada es la constatación de la propia existencia. Quizás esta sea la escena de sexo más significativa de la literatura contemporánea.

El cuerpo biológico, como algo a construir, encarna los mandatos de la industria cultural. Esperanza se encuentra en una lucha permanente por el control del cuerpo[8]: es, o se percibe, gorda. Esa economía del deseo del régimen permanente (y de los atracones con los que se trata de mitigar la angustia) produce una percepción distorsionada de la sexualidad: el novio de la madre abusa de ella poniéndose dulce de leche en el pene y haciéndoselo lamer (“¿Querés conejito?”) y ella se siente culpable por romper la dieta para adelgazar. Esa ansiedad oral también articula el modo en el que viola (y espera embarazarse de) Ricky Martin: en vez de un coito vaginal, Esperanza le hace una *fellatio*, desembucha el semen en una botellita (una edición limitada de un tequila Ricky Martin, llevada *ad hoc*) y con eso intenta hacerse una inseminación artificial. La técnica permea todos los modos de reproducción. Pero la novela no se muestra nostálgica, sino que hay un goce perverso, sobre todo en la modalidad sustitutiva de las violaciones (tanto ella como Ricky Martin gozan con la violación oral).

Alejandro López, en la ponencia donde analiza su propia obra, declara que sus dos novelas se compusieron como exploración del goce:

Como la asesina giraba en torno a la oralidad en todos los sentidos de la palabra en este nuevo formato [keres cojer] opero literalmente en torno a la analidad también en todos los sentidos de la palabra. El texto primeramente pretendía contar la historia del Toro, otro orto roto) si me permiten la anagrafía (p. 9)

En ese mismo texto, López señala la composición tecnológica multimedia de la novela: “la intención original era y sigue siendo, escribir el guión cinematográfico que en su momento no me salió y que hasta el día de hoy me sigue convirtiendo en un guionista, de momento, fracasado” (p. 1).

Se trata de un libro que excede ese formato desde su concepción, y está más destinado a las masas que a un público letrado y al universo literario. Pero la literatura sigue siendo la más barata de las artes (y probablemente por eso es la más destacada en la Argentina). La cultura pop es el material con el que se construye la novela, que habla más sobre las revistas del corazón y la farándula que sobre la literatura. En definitiva, en ese sentido habla sobre la experiencia contemporánea, que nada tiene que ver con los íconos de la alta cultura. La literatura deja de ser autorreferencial, su campo y su tema ahora es la cultura de masas.

Y en esos términos la novela se posicionó en los debates contemporáneos: Para la presentación de la novela, quizás una de las más llamativas de los últimos años, al autor sostiene:

Decidí organizar una serie de eventos ambulantes primero tratando de sacar el texto de un ambiente exclusivamente literario llevándolo a museos, galerías o hasta el club de fans de Ricky Martin (...). Logré safar del compromiso de tener que hablar sobre mi trabajo ideando una serie de performances con actriz/protagonista incluida en dónde ella interactuaba con los presentes recorriendo el bar o el museo de turno sacando fotos instantáneas a los famosos que habían concurrido al evento. En esa oportunidad también me encargué de montar altares con imágenes religiosas y fotos de Ricky Martin y Lady Di. Y organicé una zona de memorabilia con los objetos más preciados de la protagonista, bombachas, revistas de chismes, un par de revistas porno, etc.etc, casi todos elementos que me habían servido a la hora de escribir y, sin querer queriendo incursioné en el maravilloso mundo de la plástica. (p. 5)^[9]

La presentación de la novela no es solo una excelente estrategia de marketing, sino que ostenta lo que de nuevo aportó la novela. Esta abertura a la realidad extratextual y

extraliteraria era el síntoma de una época que comenzaba: la mayoría de las novelas publicadas luego de *La asesina* (empezando por *Keres cojer*) tomarían como tema y como reflexión principal la abertura de la obra a la realidad a partir de la ley objetiva del material. Es una novela de la era digital que exhibe el último momento de la era analógica: lo inmediatamente pasado, no solo en cuanto a la tecnología, y la moda, sino también en cuanto a la historia política, ya que es *la* novela de la crisis que inaugura la entrada al canon de las literaturas menores contemporáneas.[\[10\]](#)

*

La segunda novela de Alejandro López se llama *Keres cojer=guan tu fak* (2005) y constituye un salto mortal que lleva la literatura más allá de sí misma, más allá de la forma novela y del formato libro, radicalizando la propuesta anterior. La trama, que hay que reconstruir cuidadosamente porque no hay relato en sentido tradicional, es, principalmente, la historia preliminar de un viaje migratorio de una travesti prostituta, Vanessa, originaria de Goya, Corrientes, a San Juan Capistrano, California, reproduciendo el viaje migratorio de las golondrinas, pero esta vez con el objetivo de hacerse el segundo implante de senos de siliconas, ya que con la crisis económica en Argentina solo había logrado ponerse un seno. En resumen, una huida de la miseria, que tematiza la crisis como condición del relato. La previa del viaje incluye muchas complicaciones ya que la protagonista es parte de una familia implicada en varios hechos delictivos[\[11\]](#). Luego de varias peripecias que incluyeron el mutuo asesinato de su hermano y amante, el Toro, y su proxeneta, el Chelo, Vanessa logra llegar a Capistrano, hacerse el segundo seno y trabajar como prostituta cobrando en dólares (la devaluación del peso argentino es un punto de partida para el relato).

Si *La asesina* era una novela sobre el broadcasting en el momento de su fin como principal sistema de distribución cultural, *Keres cojer* tematiza explícitamente las nuevas tecnologías de comunicación (y control). Alejandro López, que estaba estudiando imagen y sonido, no quería hacer un libro sino un programa de PC, que incluyera los chats, las desgrabaciones, las películas, las fotos. Pero las editoriales no tenían los medios ni la infraestructura necesarios, así que lo armaron como libro, aunque es un libro en red: se incluyen varios links con películas cortas que complementan el formato textual. Es una novela sobre el fin del libro y sobre la pobreza. El autor lo formula del siguiente modo:

Keres coger=guan tu fak? me enfrenta ante un doble fracaso. Por un lado la imposibilidad casi técnica de llevar esta historia a la pantalla grande debido a la dificultad de transmitir toda esta información en otro formato, pero por otro lado

la imposibilidad de haber desarrollado el proyecto por mi cuenta en la pantalla chica de una pe ce, ya que pareciera no interesar, ni estética ni política ni económicamente a nadie. (López 2009: 10)

A diferencia de la novela anterior, ahora el texto está articulado como un montaje deliberado (y en ese sentido es comparable al cuerpo de la travesti) de diversos géneros propios de los distintos medios de comunicación, chats, e-mails, artículos de diarios y revistas, expedientes judiciales, desgrabaciones de conversaciones por teléfono celular, informes de seguimientos policiales, sexo online, películas, fotos: una composición multimedia. La novela es una reflexión sobre cómo se configuran los lenguajes digitales, y cómo articularlos en una confección literaria, interrogando la capacidad de la literatura para captar y refuncionalizar ese estado de la lengua. Así, el texto trabaja el problema de la traductibilidad de los diferentes lenguajes en la era de la globalización. De hecho el problema de la traducción está puesto en primer plano con la elaboración de un diccionario (MY DICTIONARY, una de cuyas entradas es el título del libro) confeccionado a partir del robo de un diccionario digital a un cliente norteamericano. La traducción aparece desde el punto de vista mercantil, lo mismo que la migración y la sexualidad.

El título de la novela es la oferta de la travesti prostituta, la frase con la que se dirige al único mercado al que le es posible entrar, el del sexo, pero también es lo que quiere Ruth, la prima con la que chatea todo el tiempo –la conversación entre ellas constituye la mayor ilación del relato. Las chicas solo quieren divertirse (y hacer plata) rápidamente, como diciendo 1, 2, 3: 1, 2, fac, (one, two, fuck) como bromean en el chat al aprender a decir “Querés cojer” “want to fuck”, (en fonética “guan tu fak”, que son las nuevas reglas ortográficas). La novela reflexiona también sobre las formas de construcción de subjetividad a la luz de los nuevos lenguajes: la protagonista va cambiando su nombre y su identidad: de Iván Santoro a Vanessa Santoro a Vanessa Hotmail (*hot male*) según su dirección de correo electrónico: una identidad digitalizada. También se ven variantes en chats eróticos, y Vanessa asume diversas identidades: “Lobacaliente” (Iván es el séptimo hijo varón que se transforma en “loba”, queerizando la cultura popular) y “traviesamal”. Lo mismo que Ruth, cuyo nickname para el chat erótico es Bbargencalen (bebé-argentina-caliente), que usa para levantarse clientes en Paraguay a los que termina robando. Como observa Paula Sibilia, en estas formas autobiográficas del ciberespacio se crean “‘identidades de vacaciones’, según la expresión de Philippe Lejeune, formas subjetivas con reglas más flexibles y ligeras (Sibilia 2007: 160). Mientras Ruth se dirige a ese mercado para robar, Vanessa lo hace tanto para prostituirse como para “hablar con alguien” y establecer modos nuevos de comunidad.

Si en *La Asesina* había un viaje relacionado con el hacerse mujer de la adolescente, el viaje esta vez trata de cómo hacerse mujer en el capitalismo post industrial (biología no es destino, y la tecnología propone nuevas utopías). Luego de la crisis, el principal problema es conseguir el dinero y emigrar: el relato, cuya acción abarca menos de dos semanas en Octubre de 2003, habla directamente sobre la crisis y sobre las mutaciones: de la realidad nacional, del cuerpo de la protagonista, de los lenguajes.

Como *La asesina*, la novela se escribe desde la perspectiva femenina (el chat de Ruth y Vanessa). Este universo femenino de dos amigas es ahora tanto una célula revolucionaria (antipatriarcal) como una asociación ilícita. La femeneidad aparece ahora como una alianza, y no ya como competencia como en *La asesina*: el género se politiza más, y las relaciones sexuales (así como la reproducción) son transacciones monetarias (cuando no transgresiones como el incesto entre Vanessa y el Toro).

La construcción del cuerpo aparece como problema económico, que podemos leer en relación con la emergencia de la comunidad transgénero (trans) como nuevos sujetos históricos en el debate político que pone en primer plano la relación entre desigualdad y diferencia e interpela los mecanismos sociales de exclusión.

Alejandro López señala que la idea de construir una voz travesti le viene de su experiencia anterior con *La asesina*, a partir de la articulación de “lo femenino” y sus exageraciones, pero también de un trabajo como desgrabador en un taller de periodismo con María Moreno[12]: el taller del Rojas que dio origen a la primera revista de la comunidad trans: *El Teje*[13]. Una comunidad que se estaba organizando, que cobró visibilidad, y que buscaba también afianzar su propia voz en una sociedad completamente hostil.

Los fragmentos de lo real que ingresan en la novela “de la crisis” son no sólo las noticias triviales, como la del hincha de Racing que cayó muerto de un avión en Miami, o las noticias periodísticas amarillistas del periódico policial *Esto*, sino la misma voz de la protagonista a través de la cual ingresan los debates políticos más novedosos y minoritarios a la vez. La crisis está en el núcleo de la producción de la novela: el escritor en su pobreza tiene que trabajar de desgrabador y ahí capta el discurso de las travestis politizadas. Así es que el género (en todo sentido de la palabra) explota: en la construcción de la voz, en la experimentación con nuevos medios técnicos. Es una prueba de cómo hacer literatura con otras técnicas de escritura que tienden a abandonar la linealidad que impone la sintaxis y el libro. Es así que la literatura se vuelve realidad, y en este caso, política.

Referencias bibliográficas:

Giordano, Alberto. *Una posibilidad de vida: escrituras íntimas*. Rosario, Beatriz Viterbo, 2006.

Link, Daniel. “Hope over all”, disponible en <http://linkillodraftversion.blogspot.com/2005/02/hope-over-all.html>.

López, Alejandro. *La asesina de Lady Di*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2001.

_____. *Keres cojer=guan tu fak*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2005.

_____. Charla en “Encuentro sobre Oralidad y Escritura”, Instituto de Literatura Argentina “Ricardo Rojas”, Facultad de Filosofía y Letras (UBA), abril de 2009 (cortesía del autor).

[1] La novela es de una simetría impecable, donde ningún detalle está librado al azar: todos cumplen una función específica en la forma.

[2] Como en muchos escritores de su generación, Lopez declara venir de afuera de la literatura. Su formación es más cinematográfica, como Puig. Él mismo declara que sus dos novelas son abortos, son guiones frustrados. La comparación con Puig ha sido inevitable para la crítica hasta el momento, pero como sostiene Alberto Giordano: “Para las nuevas generaciones de críticos y narradores, afirmar la filiación con Puig significa remitirse a una de las dos o tres morales de la forma novelística dominantes en nuestra actual literatura, una moral que algunos llaman ‘pop’ y otros ‘posmoderna’ porque instituye el valor de ciertos experimentos con lo popular y lo masivo en tanto les supone una potencia de cuestionamiento y hasta de impugnación de los fundamentos ‘altos’ del orden letrado”(Giordano 2006: 29).

[3] Cuando la protagonista planea el asesinato de Lady Di rompiendo una de sus fotos, su amiga le pregunta: “¿Y a vos te parece que te va a funcionar a larga distancia, tipo Internet?” (Lopez 2001: 76)

[4] Daniel Link lee el juego en estos términos: “Hóberall (over all o, si se prefiere, all over). Hope por todas partes. ¿Hope sobre todo(s)? Hope is all over. Lo que la novela trata de explicar es ese pasaje, esa transformación, en todo caso: esa pregunta de y sobre la Esperanza. Esperanza (Hope) sale de Gualeguaychú (Springfield) con un solo anhelo (hope)” (<http://linkillodraftversion.blogspot.com/2005/02/hope-over-all.html>)

[5] Hay una conciencia del hecho de que sus memorias se hacen públicas a través del relato: Esperanza no quiere revelar el nombre del amante famoso y secreto de su madrina Nélide Doménico.

[6] En una presentación sobre sus novelas (en un “Encuentro sobre Oralidad y Escritura” celebrado en el Instituto de Literatura Argentina “Ricardo Rojas” de la Facultad de

Filosofía y Letras de la UBA, en abril de 2009), López cita a la correctora editorial comentando este carácter artificial: “Hay diálogos un poco estereotipados del tipo que se encuentra entre los travestis. Desde el principio se piensa al narrador como muchacho amanerado, no como jovencita de pueblo de clase media. Hablo del aspecto formal. Pero también, si uno piensa mejor está buena la idea de cierta ambigüedad sexual en los personajes, los cuales por otra parte la tienen por momentos por decisión consciente del autor.” Este comentario evidentemente me dejó pensando y de alguna manera influyó a la hora de decidirme por nuevos personajes, unos años más tarde. (López 2009, cortesía del autor)

[7] Cito la misma presentación de Alejandro López en el “Encuentro sobre Oralidad y Escritura”.

[8] No casualmente, la palabra clave en momentos de desesperación, que le había inculcado la madre es CONTROL. Esa palabra, que define el modo en que funcionan los dispositivos sociales, resulta clave para entender la experiencia de la generación de la protagonista (nacida en 1977) pero también la del autor.

[9] Siguiendo con esa tónica, cabe aclarar que la propia casa de Alejandro López (más particularmente el baño) se transformó, durante un tiempo, en un museo.

[10] Me refiero a la generación de escritores como Washinton Cucurto, Fernanda Laguna, Gabriela Bejerman y Dani Umpi, que previamente publicaban poesía en editoriales underground, y que luego de 2001 comenzaron a publicar novelas con formato de libro más tradicional. El ingreso a este mercado de más amplio espectro fue operado por el editor y poeta Damián Ríos en su trabajo en Interzona, y luego por Francisco Garamona, editor de Mansalva.

[11] La familia es muy peculiar. La madre, ex prostituta, regentea un burdel en Goya. El hermano, Toro, es perseguido por la policía por varias causas pendientes. El padre apareció muerto en Los Angeles, California, habiendo caído de un avión en el que viajaba como polizonte en el tren de aterrizaje (en un intento por completar la travesía de las golondinas), hecho que funciona como un mal augurio para el viaje de Vanessa. Esta noticia es en realidad un “robo” de los medios: la caída del hinchado de racing realmente ocurrió, pero cerca de Miami. Pero el hecho más relevante, y que despliega una investigación policial sobre la familia, es el descubrimiento, mediante una cámara oculta, de un microemprendimiento familiar de tráfico de bebés por parte de su prima Ruth y su marido, prófugos de la justicia en Paraguay donde siguen involucrados en actividades fuera de la ley. Esta fuga produce que se monte todo un aparato policial de seguimiento y vigilancia de la familia, a través del cual podemos seguir la acción de la novela (que es la historia de la

investigación de ese crimen, que vamos descubriendo a lo largo del relato). La novela aniquila así el misterio: al no haber enigma formulado, tampoco hay solución.

[12] Además tuve la suerte de escuchar a gente muy peculiar y con un punto de vista muy marcado del estado de las cosas, en general militantes, travestis, trabajadoras del sexo, todo a la vez, o representantes de grupos minoritarios, y quizás ese roce, más el comentario de la correctora de Hidalgo que me había dejado pensando, algo tuvieron que ver para que me decidiera a trabajar con estas voces travestidas en travestis que a mi entender también son la continuación de las voces de Esperanza y Gloria, que también podrían ser la continuación de algún diálogo entre Batato Barea, y Alejandro Urdapilleta o para quienes segura e íntimamente escribo mis textos. (Lopez 2009: 6)

[13] *El Teje* es el “primer periódico travesti latinoamericano”. El nombre, una palabra de la jerga travesti o queer trash “alude a lo que no se dice, lo oculto, lo que se trama, lo ilegal, lo sobreentendido”. En la Editorial 1 del primer número el colectivo declara: “*El Teje* nace del encuentro institucional entre el Centro Cultural Ricardo Rojas, uno de sus ámbitos educativos (el Area de Comunicación, o la profesora alocada) y otro militante (el Area de Tecnologías de Género, o la abogada aburrida), con un colectivo social (las travestis, o la travesti ex terrorista). Su objetivo principal: *dar voz a través de la palabra materializada y con cierta sistematización al silencio social histórico del que somos víctimas las travestis y transexuales.*” El Teje está dirigido por la activista Marlene Wayar y editado por María Moreno en el Centro Cultural Rojas de la Universidad de Buenos Aires desde Noviembre de 2007. Todos los números están disponibles en <http://www.rojas.uba.ar/publicaciones/revistas/index.htm>.

RESENHA

Sobre *La experiencia opaca*, de Florencia Garramuño

Tamara Kamenszain

Cuando fui a ver al Bafici *Las playas de Agnes*, de la directora francesa Agnes Varda, estaba justo empezando a leer *La experiencia opaca*. Y mi sensación inmediata fue que el libro me remitía a la película y viceversa. Como si ambos, cada uno a su modo, me estuvieran provocando de la misma manera. Ya sea como lectora o como espectadora, lo que los dos me pedían era que me pusiera en fecha, es decir, que pusiera al día mis capacidades para percibir lo contemporáneo. La película de Varda está construida sobre una superposición de playas que van y vuelven trayendo a la costa las otras películas de la directora, pero también y como lo mismo, su vida (incluida la filmación final de la fiesta de su cumpleaños de 80). Sin embargo, no se puede decir que uno se vaya de la sala sintiendo que vio alguna especie de “obra” -por usar esa palabra tan cara a la modernidad que todavía no es nada fácil de reemplazar- no, no hay aquí ninguna obra consumada que consolide una supuesta autobiografía de la cineasta o que fije definitivamente su filmografía. La sensación es opuesta: perdida en medio de los restos de lo que tenía ya hecho o de lo que la encontramos haciendo, de lo que fue viviendo o de lo que vive mientras filma, está Agnes intentando, de todos modos, hacer alguna especie de trabajo de archivo. Y la nombro no porque crea que directora y actriz coinciden naturalmente con la persona real que se arroga ese nombre, sino porque el nombre propio Agnes ya aparece en el título de la película, como si también se estuviera archivando a pérdida, como si desde el título mismo se marcara que se trata de otra Agnes que la que detenta la firma (o la autoría) del film. “Llámame como quieras” dice Florencia Garramuño que dice el protagonista de *A furia do corpo* de Joao Gilberto Noll, “cuéntame lo que me pasa” pide en el mismo sentido el hablante en un poema de César Vallejo. Son experiencias que “arrancan al sujeto de sí mismo” nos explica Garramuño mientras define el resultado de este tipo de trabajo como una suerte de archivo de lo real despedazado o, citando a Oiticica, una “euxistenciateca de lo real”. Ella dice de ese neologismo que “resulta atractivo porque no sólo señala esa relación entre el texto y su exterior sino porque además concibe al texto como biblioteca, como archivo de un exterior que no permanecería a salvo ni íntegro en la obra, sino apenas guñapos, restos de lo real”, que ese neologismo, entonces, le sirve para entender toda una serie de prácticas artísticas que surcaron el paisaje cultural de la década del 70 y del 80 en

Brasil y Argentina y que, en esas eixistenciatecas “archivo y vida, archivo y experiencia no se autoaniquilan mutuamente sino que se conjugan en un concepto de obra estriada por el exterior que sugiere nuevas operaciones y conceptos para entender el arte contemporáneo”. Esos restos de lo real despedazado son los que se me aparecieron también en las múltiples playas que van hilando la película o la eixistenciateca de Varda. Refiriéndose al *Entenado* de Saer, Garramuño nos habla justamente de una literatura construida con los despojos que “lo real deposita sobre la playa áspera de la memoria” y nos dice que esa sería la “zona” saeriana, donde cada nuevo libro del autor no marca un antes y un después sino que realiza, en el sentido de la potencia que se convierte en acto, un antes que sólo llega a su existencia por su futuro, por su después. En este sentido se podría decir que Florencia Garramuño da una vuelta más en la espiral del tiempo cuando se anima incluso a decir que la muerte de Saer puede ser leída, a través de la última novela que dejó trunca, como esa figura de la suspensión que impera en su obra, en la que la condición de incompleta justamente cifra lo que resta no dicho de lo real en la literatura. Aquí se hace más claro aún el epígrafe de T.S.Eliot que antecede al primer capítulo del libro y que dice “this fragments I have shored against my ruins”, que sería algo así como, traducido literalmente, estos fragmentos que apuntalo contra mis ruinas. Lo que prevalece en esta construcción poética es sin duda la forma paradójal, una especie de pensamiento en oxímoron. Porque cómo un fragmento podría resultar operativo contra una ruina, lo cual sería equivalente a preguntarse cómo un resto puede dar cuenta de lo real. Y no sería desacertado afirmar que Garramuño se instala a trabajar a lo largo de todo el libro montada sobre esta última paradoja, sin abandonarla en ningún momento, sin tentarse con posibles soluciones formalistas o contenidistas. Yo lo definiría como un esfuerzo ético. Ese esfuerzo se detecta cuando ella, buscando restos de lo real, atraviesa con obsesividad de paleontóloga las marcas narrativas de Saer, Silviano Santiago y Luis Gusmán, entre otros. Pero se podría decir que cuando encara materiales poéticos, como los de Ana Cristina César o los de Perlongher, en el capítulo titulado *Poesía, vida e historia*, este esfuerzo paradójal que implica buscar en la realidad una pérdida, o mejor, en la pérdida una realidad, cobra un verdadero sentido ético. Porque justamente en poesía, sin personajes ni peripecias, se hace más difícil sostener cualquier ilusión de realidad. Y es justamente ese vaciamiento de lo ficcional el que permite que poesía, vida e historia sean puestos, como en el título del capítulo, en una contigüidad sinonímica. Poesía e historia, dos términos que generalmente aparecen en oposición dialéctica, se conectan aquí mediados por la vida. No por nada nuestra crítica elige un poema como epígrafe de su propio libro, que más que epígrafe funciona como prólogo ya que el poema está transcrito en su totalidad y hay que pasar por esa puerta para acceder al libro. El poema es *Qué son los años*, *What are years*, de Marianne Moore, y está

recorrido del principio al fin por un impulso paradójico que se resuelve en el último verso: “eso es mortalidad, eso es eternidad”. Marianne Moore es, a su vez, una de las poetas preferidas de Ana Cristina Cesar. Pero lo interesante es cómo Garramuño lee esa influencia. La lee también en oxímoron, porque nos dice que el prosaísmo que Ana Cristina Cesar descubre en poetas de la tradición modernista occidental como Marianne Moore o T.S.Eliot, explota dentro de su poesía. O sea, que no es que haya ahí una influencia en el sentido respetuoso de la copia o de la imitación, sino que se trata más bien de hacer estallar lo otro dentro de la propia escritura, y lo que explota de Moore en Ana Cristina es “una concepción ingenua del sujeto y de la experiencia”. O sea, que recién sobre las ruinas de Marianne Moore puede Ana Cristina Cesar intentar apuntalar sus propios fragmentos.

De la misma manera la poesía de Perlongher aparece en la lectura de Garramuño, instalada en esa especie de paradoja que ella llama “dialéctica poética entre la información y el hermetismo” y que explica así: “el significante es amo y señor pero se va entrelazando con un juego de significaciones que hace que irrumpen –estrepitosamente, a menudo cual aullido- la historia y sus significados o la vida personal y sus sentidos. La poesía de Perlongher es huésped así, para la historia y la experiencia”. Habría entonces, en Perlongher, una hospitalidad del texto, una apertura que Garramuño salva de la sutura típica que la crítica produce cuando identifica al neobarroco con el formalismo. Ella en cambio escucha en ese aullido “una pulsión experiencial que excede a la forma” un salirse de sí que abre las puertas del poema al mundo. Ese poema huésped, el poema mismo salido de sí -no sólo el sujeto- me hace pensar también en Perlongher antropólogo y su muerte por infección de Sida, como el paradigma de la inmersión del antropoema en su campo etnográfico de estudio. Por eso el hablante, en uno de los últimos poemas de Perlongher, alude al “mal de sí”, en clara alusión al sida y dice “ve muerte a ti”, como queriendo volver a guardar a la muerte bajo los límites de la autonomía literaria. Pero la hospitalidad del poema, su predisposición a infectarse, ya estaban jugadas. Lo interesante aquí, y que la lectura de Florencia Garramuño me estimuló a pensar, es que claramente no estamos en el caso Perlongher –como sí lo estaríamos en el de Pizarnik- ante una muerte sacrificial al estilo romántico, una muerte en nombre del arte, donde el cuerpo quedaría como rehén de la autonomía literaria. Salido de sí, el poema perlongheriano se expone a un mundo lleno de contagios. En relación al suicidio de Ana Cristina, Garramuño nos dice que este suicidio se produjo apenas unos meses después de la publicación de *A tus pies*, texto que recopila todos los poemas publicados hasta entonces, con el agregado de poemas nuevos que releen y enmarcan los anteriores a través de operaciones de relecturas y citas. Lo interesante es que aquí Garramuño vuelve a usar, para definir este libro paradójico, previo a la muerte pero a la vez póstumo, el término hospitalidad, dice que hay en el libro “una cierta precedencia

hospitalaria que es no sólo de los vestigios, para nada mudos, de esos cambios, sino de la persistencia significativa de esos hallazgos, de su resonancia y de su sobrevida”. O sea, que cuando nos referimos al esfuerzo ético consistente en mantenerse firme sobre el piso movido –“barroso”, diría Perlongher- de la paradoja, también apuntamos a que Garramuño no evita buscar en lo real los restos vivos de la muerte. Eso es mortalidad, eso es eternidad, parece decirle al oído Marianne Moore desde el epígrafe del libro. Eso es lo contemporáneo, agregaría yo, que ahora me siento, como lectora, verdaderamente puesta en fecha. Porque lo contemporáneo es poder encontrar en el desierto, y a pesar de las múltiples devastaciones con que la modernidad arrasó nuestra certezas, restos de vida. Garramuño, reflexionando sobre su propio trabajo crítico, dice que tal vez le convenga adoptar el concepto acuñado por Silviano Santiago de “experimento vital” para entender algunas de las obras-no obras (así las llama ella) que proliferan a partir de los 70. En relación a Ana Cristina César ella dice que “la lectura no exclusivamente formalista de los poemas puede ser una buena entrada -aunque oscura y complicada- a esta selva de lo real en que se ha convertido gran parte de la literatura y el arte contemporáneos”. Efectivamente podemos decir que sin lugar a dudas Garramuño logra, con su trabajo crítico, encontrar en las experiencias opacas restos de vida y no meramente procedimientos formales o contenidos realistas. Sin embargo, ese tipo de entrada a los textos, que busca apoderarse de lo que vive más allá y más acá del hecho literario recortado, no aparece como tan oscura ni complicada. La transparencia sorprendente del libro que resulta de ese trabajo crítico, lo desmiente. Transparencia nada pedagógica, por cierto, pero tampoco subsidiaria de ningún esfuerzo por “escribir bien”. Desliteraturizada y, como lo mismo, descreída de las diversas jergas que fueron acompañando la autonomía de la literatura, Garramuño aparece apuntalando, con los restos desencantados y opacos de los sistemas teóricos de la modernidad, sus propios fragmentos. El resultado es este libro hospitalario que, sin grandes certezas ni pretensiones monolíticas de saber, nos invita a caminar juntos por lo que me gustaría llamar “las playas de Florencia”.

POESÍA

Poetry

Andrés Moguillanes

1. Poetry

What do you mean?

3. Oportuno

sesos de pájaro,
los obreros fumando impacientes
a su trabajo van.

7.

vienes a despertar
sentimientos olvidados
con tu melodía

vienes a remover
los nervios adormecidos
de mi corazón

saldré en bermudas
a buscarte! tus padres
pensarán que estás
fornicando con
un artista

tu madre, cochina

libidinosa, me imaginará
penetrándola mientras
cenamos. malditos
cochinos socialistas!
vomitaré sobre
el mantel rojo.
les hablaré
de la era
dorada
del

neronismo

y
luego
nos iremos,
mi vida,
en el auto de
tu padre a
chocarlo
por ahí

o simplemente
a regalarlo
a los pobres

10. A tu puerta

Golpeo a tu puerta.
Me dices que pase, que

Me esperas. Trato de abrir
Pero no se abre.

Tú miras por la ventana

Me sonríes, pequeña demente.

Escuché con claridad.
Has cerrado con llave!

11.

Suicide lunatics driving their cars, please
Oh, please, policeman, put them all in jail!

12.

Edificios en llamas
Y tú brillas por tu ausencia

17.

Bebes y no recuerdas
Haber bebido tanto. Bebes
para olvidar?

De madrugada, los sábados
Te aburres. Siempre lo mismo.
El domingo visitas a tu madre.

Comes raviolos con tuco.
Cariñosa, tu madre te regaña.
Siempre llegas tarde!

28.

Desde que te amo, tranquilo, no duermo.
Eres tan niña que me llamarás a las dos

o tres de la madrugada. Desconectaré
el cable del teléfono. Apagaré mi aparato

celular y me meteré en la cama, feliz,
como un obrero de la construcción.

No tomaré alplaxes, tampoco ribotriles.
No fumaré marihuana como la clase media.

Dejaré de hacerte caso. De ti me libraré,
poco a poco. Mañana será otro día y ya

no soñaré contigo, porque soñar contigo
es soñar soñar...

32.

A propósito, me dejas tu ropa
interior con olor a ti. Me haces

sentir extraño, tan extraño como
masturbarse mirando la luna.

38. Believe

Mister Rio lives in
Copacabana. Mister
Rio laughs and laughs,
believes in life!!!

Gone to Carnaval
to empomar garotas,

Mister Rio fax
all the garotas around

Mister Rio
believes in all that
little granitos de arena
de la playa,

Mister Rio loves
the ocean and the sand
he never... GIVE UP!!!
he works all day
Mister Rio fucks the world!!!

40. Samurai

Tu memoria trabaja buscando
soluciones a tus problemas cotidianos.

Reflexionas sobre lo soñado
cuando despiertas a la madrugada
y bebes agua en abundancia.

Has bebido bastante la noche anterior
O deberías dejar la comida china...

Qué delicioso chau mien prepara
la tímida cocinera oriental!

42.

Te veré au petit hotel
Mi pequeña libertine

Chingui chingui, shall we dance?
Beberemos du champagne

Tú bonita sin bombacha
Yo de regio gamulán

Portaligas no usarás
Y a la Virgen rogaré

Pasatiempo de weekend
Mi dinero aceptarás

Mi querida libertine
Lo que quieras te daré

45.

Para ser inmune a tus encantos tomaré actimel.
Será como mirar el lento girar de un carrusel.

Una barrera protectora me dejará indiferente.
Me sentiré aliviado de sufrir por tí. Mirarte

Será como observar las plantas o una taza.
O una anciana sentada en un banco de la plaza.

Será como mirar una plancha de corcho o
un interruptor de luz o el tejido de un poncho.

Si me buscas, lejos estaré en Mozambique.
Replanteando distraído el ideario bolchevique.

65. Alcoholecciones

beberás
una
y otra vez,

como si
el optimismo
que te
impulsa
no tuviera
fin.

tal vez has
descubierto
algo

vaya entusiasmo!

eres
joven
aún...

miras por
la ventana

y nada
que no sea
propicio ves
en un día
tan soleado

78.

Pinta tus pezones de carmín
Me disfrazaré de Ho Chi Minh

89. The door

I knock at your door.
You tell me to come in,

You have told me that you
are waiting for me.

I try to open the door.
But the door resists.

You look behind the window
And smile. Little crazy girl,

I hear it very well.
You have locked that door!

94. Bohemio!

Olvidaré el calendario
Caminando poseído...

Ya no pensaré en nada
No hablaré, me iré lejos

El viento me bañará
Disfrutaré la primavera

Feliz como una mujer
Me sentiré Pizarnike

Escribiré poseído...
Caminando por el dique

100bis. [Black](#)

Because everything looks black in your dirty
Black ordinary mind when the black year comes
To an end

And then you... fuck your old dirty
Black dearest dogfriends

By the way the sun shines bright in the morning
and you smoke in the sunshine of the summer
light