

Los “martinfierristas”: su tiempo y el nuestro

Uno de los sellos de la “identidad nacional” y uno de sus emblemas más apreciados nos viene de lejos pero quien lo introdujo en las cocinas de los grandes hoteles y de las familias más encumbradas, sin embargo, sigue en las sombras. Antonio Gonzaga, cocinero afroargentino, introdujo en los hábitos alimentarios argentinos uno de los grandes sucesos de la cocina criolla, reconocida internacionalmente: la parrillada (carne asada sí, pero con “achuras”). Editado en 1931, *El cocinero práctico argentino* que lleva su firma nos regaló una de nuestras señas de identidad, desde un lugar que la vanguardia martinfierrista había deplorado.

Oliverio Gironde, el más evidente de los vanguardistas argentinos habría escrito, se nos dice, el simpático “Manifiesto” de 1924 de la revista *Martín Fierro*, en cuyo final se lee:

“Martín Fierro” crítico, sabe que una locomotora no es comparable a una manzana y el hecho de que todo el mundo compare una locomotora a una manzana y algunos opten por la locomotora, otros por la manzana, rectifica para él, la sospecha de que hay muchos más negros de lo que se cree. Negro el que exclama ¡colosal! y cree haberlo dicho todo. Negro el que necesita encandilarse con lo coruscante y no está satisfecho si no lo encandila lo coruscante. Negro el que tiene las manos achatadas como platillos de balanza y lo sopesa todo y todo lo juzga por el peso. ¡Hay tantos negros!...

“Martín Fierro” sólo aprecia a los negros y a los blancos que son realmente negros o blancos y no pretenden en lo más mínimo cambiar de color.

¿Simpatiza Ud. con “Martín Fierro”?

¡Colabore Ud. en “Martín Fierro”!

¡Suscríbase Ud. a “Martín Fierro”!

Detengámonos en la fórmula: “El hecho X *rectifica* la sospecha Y”.

Hay un error semántico-gramatical en esa fórmula que, lejos de introducir una rectificación, ratifica un prejuicio racial y categorial. No hay ninguna rectificación. Como bien nos ha enseñado Elvira Narvaja de Arnoux el “error” es siempre el rastro de un esfuerzo ideológico, que en este caso tiene a lo “negro” como referencia.

La verdad es que tantos “negros” (como Antonio Gonzaga) ya no había, salvo esos otros “negros” de provincias, como Ricardo Rojas (tucumano-santiagueño, decano de la Facultad y a partir de 1926 rector de la UBA, inventor de la literatura argentina, etc.), con quien no era el momento de desgraciarse.

Y veamos también la conclusión: “MF sólo aprecia a los negros y a los blancos que son realmente negros o blancos y no pretenden en lo más mínimo cambiar de color”. O sea: MF aprecia a quien sabe cuál es su lugar y se conforma con él.

El asunto viene de lejos, y se inscribe en los fundamentos de la literatura nacional. Por ejemplo, en un fragmento de *Una excursión a los in-*

dios ranqueles de Mansilla, que Amado Alonso y Pedro Henríquez Ureña (que era mulato, dominicano) elegirán en 1938 como primera lección de su *Gramática de la lengua castellana*.

El “ejercicio gramatical” de la primera lección sobre clases de oraciones elige, para una detección de la performatividad de los enunciados, un texto de una violencia intolerable (#BlackLivesMatter), sobre todo porque pone en escena una relación de interlocución completamente desigual, visible ya en los pronombres con que se relacionan los lugares de los interlocutores: “Usted” vs “Tú”. A Mansilla lo subleva que “el negro” no sepa cuál es su lugar y lo trate “irrespetuosamente”.

El “negro borracho”, que se comunica en araucano con la comadre Carmen, dice de sí ser “negro y pobre”. Mansilla lo califica como “irrespetuoso” (sólo porque ha hecho una pregunta *legítima*), amenaza con golpearlo y, cuando lo convencen de que no lo haga lo amenaza: “¡cuidado con volver a tratarme como me has tratado!”. El contexto no ayuda demasiado: párrafos antes se nos ha contado que Mansilla ha pasado una noche de borrachera y esa mañana todavía está con resaca (pero justificarlo por eso sería como justificar al marido que le pega a la mujer porque ha tomado de más).

A la hora de evaluar *Una excursión a los indios ranqueles*, al pie del ejercicio, Alonso y Henríquez Ureña usan una categoría de juicio sobre la que últimamente se ha detenido Sianne Ngai: “es uno de los libros más interesantes de la literatura americana”. Es, en efecto, “interesante” que un libro como ese se haya convertido en uno de los clásicos escolares de todos los tiempos. Josefina Ludmer reparó en ese “interesante fenómeno” en varios de sus libros.

En 1870, la *Excursión* anticipa el gesto racista del *Martín Fierro* (algo sobre lo que Jorge Borges, admirador de Rossi, cuyos libros reseña y discute, nos dejó un par de piruetas filológico-narrativas: “El fin”). Ese libro tan transitado por nuestras juventudes porteñas es contemporáneo de un libro de poemas al que hay que rescatar del archivo. Se trata de *Horas de meditación* (1869) de Horacio Mendizábal (1847-1871).

Fijense en las fechas: el libro sale en 1869, el autor muere dos años después, durante la epidemia de fiebre amarilla mientras ayudaba a las víctimas como secretario de la junta popular presidida por el doctor Roque Pérez. El afro-

porteño Horacio Mendizábal se pregunta en el prólogo del libro:

¿Tendríais horror de ver un negro sentado en el primer puesto de la república? ¿Y porqué, si fuese ilustrado como el mejor de vosotros, recto como el mejor de vosotros, sabio y digno como el mejor de vosotros? ¿Tan solo porque la sangre de sus venas fue tostada por el sol del África en la frente de sus abuelos?

¿Tendríais horror de ver sentado en las bancas del parlamento á un hombre de los que con tan insultante desdén llamáis mulato, tan solo porque su frente no fuese del color de la vuestra? Si eso pensais, yo me avergüenzo de mi pueblo y lamento su ignorancia.

Para los supremacistas blancos de la generación del ochenta es un poco demasiado. Mejor es dejar a los afroporteños al cuidado de las casas y que sea lo que Jehová quiera. El resultado (biopolítico) lo conocemos bien. El martinfierrismo reiterará en su tiempo sus reparos: que los negros sepan cuál es su lugar y no pretendan cambiarlo.

Vicente Rossi, más audaz que sus contemporáneos de la revista *Martín Fierro* y, casi al mismo tiempo, reconstruye el Génesis en *Cosas de negros* (1926), para poner a los negros en su otro lugar: son los que huyen de Dios antes de que éste termine su obra. De ahí a Aimé Césaire y la negritud como revuelta hay solo un paso (de teología política, claro).

Habría un “yo” racial, en la perspectiva de Rossi, que se constituye en la disidencia respecto de los mandatos y principios. El ser negro se caracteriza por la huida de las relaciones de dominación.

En el “Prólogo” (1958) a *Cosas de negros* (1926) de Vicente Rossi, Horacio Becco nos recuerda:

Los negros criollos formaron en Montevideo agrupaciones como “La Raza Africana”, que salían a bailar y presentaban en su repertorio un *tango*, modalidad musical alegre y novedosa que constituía el número final. Más tarde, Carnaval de 1874, surgen los jóvenes blancos que se disfrazan tiñéndose como africanos, y que fueron llamados “negros lubolos”, los cuales bailaban un candombe calificado como tango, sin coreografía aún, ni pareja enlazada. En ambas márgenes aparecieron entonces estos falsos negros; fueron *candomberos* entre nosotros.

Lo que registra Becco (independientemente de que aceptemos la hipótesis del “sustrato negro” en la formación del tango) es una *queerificación* de la raza, por la vía de un proceso de *transracialización* que no ha sido todavía suficientemente analizado en sus implicancias.

Copi, el más sutil de nuestros escritores, y el más archivista, recupera este conflicto del ser y el parecer (negro) en *L'Internationale argentine* (1988):

(...) Pero es negro, me dije con asombro. Mi rechazo a experimentar cualquier sentimiento racista me había hecho olvidar aquel detalle enorme, primordial: ¡Nicanor Sigampa era negro! Más que de raza negra, era negro. Los argentinos no somos racistas. ¿Cómo vamos a serlo si jamás hemos visto negros, a no ser en películas o en el extranjero? Para nosotros, los negros no son gente de otra raza, sino simplemente los blancos de color negro.

He ahí el trilema de lo Viviente y lo Expresivo americano: lo Español, lo Indígena, lo Negro en tensión (uso la enálage porque lo que está en juego en la “expresión” es el registro de los *qualia*: las cualidades de lo viviente americano).

Eso lo sabía Pedro Henríquez Ureña, lo sabía también Lezama Lima, lo sabía Fernando Ortiz, lo sabía Vicente Rossi, lo sabía Jorge Borges, que son los nombres a los que debemos recurrir para proponer una nueva perspectiva diferente de la del martinfierrismo.

Recuperar una perspectiva novomundana y decolonial, eso que hoy llamamos anarchivismo, arqueología, glotopolítica, lingüística tensiva, análisis textual, estudios comparados, esquizoanálisis, lingüística multimodal, estudios cuir o poema (en fin, lo que se quiera), nos obliga a

revisar los discursos del pasado con perspectivas que nos permitan, al mismo tiempo, pensar nuestro presente (y sus cualidades). Las humanidades novomundanas son una apuesta ética al porvenir, *una exigencia* (algo más allá de toda necesidad y toda posibilidad).

Esto dijo un negrito (Pedro Henríquez Ureña):

Si nuestra América no ha de ser sino una prolongación de Europa, si lo único que hacemos es ofrecer suelo nuevo a la explotación del hombre (y por desgracia, esa es hasta ahora nuestra realidad), *si no nos decidimos a que sea la tierra de promisión para la humanidad cansada de buscarla en todos los climas, no tenemos justificación.*

Y esto dijo otro (Aimé Césaire):

Creo que puede decirse, de una manera general, que históricamente la negritud ha sido una forma de revuelta, primero, contra el sistema mundial de la cultura tal como se había constituido durante los últimos siglos, y que se caracteriza por un cierto número de prejuicios, de presupuestos que conducían a una muy estricta jerarquía. Dicho de otro modo, la negritud ha sido una revuelta contra lo que yo llamaría el reduccionismo europeo.

La vanguardia martifierrista fue la actualización local (rioplatense) de ese reduccionismo y de ese racismo implacable. Hay que olvidarlos, o considerarlos en su justa medida, para poder pensar en otras historias literarias, en una ética cuir que nos libere de los mandatos de las relaciones de dominación.

Daniel Link

La Traición de Los Hombres Honestos

I - Todas las culturas insisten con un mundo más allá de la muerte

Decía la Antropóloga en un congreso cuyo tema dejó de importar desde el inicio. Los etnólogos hablaban del extraño caso de un grupo de monjes orientales que para alcanzar cierto estado de ilumi-

nación trepaban una montaña hasta llegar a unas mezquitas antiquísimas que se encontraban en la cima. Allí, en la más completa soledad, entraban en un estado de meditación absoluto. Luego de meses, la orden de estos monjes mandaba a un joven a buscar al asceta. Se encontraba en su lugar una pequeña piedra. Los etnólogos descubrieron,

gracias a un escritor mexicano coleccionista de insectos, que un escarabajo de la zona se deglutía a sí mismo hasta dejar su estómago al descubierto. Nadie pudo explicar la razón del comportamiento autofágico, lo que no impidió que lo describieran incesantemente. Se sugirió que algo similar pasaba con el asceta. Su anorexia meditativa consumía su propia carne hasta hacer de su interioridad un exterior absoluto. Sin embargo, especulaciones heterodoxas de la orden dicen que la piedra nada tenía que ver con el asceta, se trataba de una reliquia sagrada que aparecía en un momento exacto, cuando el Monje estaba listo para desaparecer.

No parecía un congreso muy serio. Era difícil entender el propósito del mismo. Creo que nadie recordaba por qué estaba allí. Un biólogo comenzó a relatar el caso de una chicharra que, al cruzar un río e ingresar al campo sonoro de otra especie de chicharra, perdía su canto y al mismo tiempo toda posibilidad de retorno. Alguien pensó en aquel pingüino de Groenlandia que le dio la espalda a su manada que se dirigía a la costa. Él, en cambio, emprendió su camino hacia el continente, rumbo a una muerte segura.

II - El pájaro sube y cae en picada entre las ramas de un ombú. Abajo el Anciano cava un pozo. Más arriba el Niño lo mira. El Niño le pregunta si de seguir así llegará a China. El Anciano dice que no, que por ahí se llega al infierno. El Niño dice que está grande para esos cuentos, que ya ni siquiera cree en Papá Noel. Tras un instante, un ruido a roca metálica provoca un estruendo sonoro, y tras el estallido, segundos después, aparece un rayo. Pero no cayendo desde el cielo, sino elevándose desde la tierra. El Niño, pálido, en el silencio del suelo, se da cuenta de que sigue con vida. En el agujero ya no hay nada. El Niño podría haber corrido a los gritos, pero no. Se arrastra hasta el borde del abismo, abriendo los ojos poco a poco. Del viejo, nada, solo la pala. Decide bajar, agarrándose de las raíces del ombú. Debajo de la pala, una roca plana pero tallada emergía del suelo. En ella una serpiente se enredaba en una torre que, en vez de subir al cielo, parecía bajar en dirección a la tierra. El Niño decidió tocarla. Primero hubo un estruendo, luego un rayo.

III - La Antropóloga se acomodó los lentes. Miró la lluvia caer sobre el mármol blanco de las columnas del patio universitario, que poco a poco se teñían del barro que salpicaba de los charcos.

Pensó en los mármoles salpicados como intento de representar no a Dios, sino a la experiencia de la visión de Dios. “En las culturas ancestrales la materia tiene un rol esencial. Esa materia puede ser orgánica, como el árbol de la vida nórdico. Pero suele haber una preponderancia de la materia inorgánica y sólida. Los libros de la Ley que Jehová entregó a Moisés en el monte Sinaí eran unas tablillas de piedra. Jesús le dice a Pedro: tú eres mi piedra, y sobre mi piedra edificaré mi iglesia. En el Tawantinsuyo, la piedra (la huaca) generaba todo tipo de emanaciones, sonoras y visuales. Los especialistas se dedicaban a “hacer hablar a la piedra” y a “escuchar lo que la piedra tiene para decir”. Quizás de ese ritual proviene la idea quechua de que nadie muere completamente, pues su vida queda encarnada en elementos materiales, como la piedra. En la magia o en el vudú, muchos rituales enlazan el cuerpo con un objeto personal, o un muñeco que no es un representante, sino un canal hacia el cuerpo”.

IV - Hay un sueño persistente que tengo. A veces comienza abriendo una puerta. Siempre siento que es un sótano. Es raro, porque en mi casa de la infancia solo había altillos. En el sótano hay una escalera. Está todo oscuro. Es difícil distinguir algo en la transición de un espacio hacia otro. Sigo bajando las escaleras. Otras veces el sueño empieza allí. Bajo las escaleras en una oscuridad absoluta. De repente veo una luz. Luego otra. Son estrellas. Estoy bajando en el universo, en el espacio exterior. Pero si estaba en un sótano... Siento que alguna vez me acompañó alguien allí. Alguna vez fue un Anciano, otra vez un Amigo de la infancia. ¿Quizás la última vez fuiste tú? Creo que ese alguien estaba allí para guiarme. Ya no lo sé. No puedo asegurarlo sin descartar una fabricación. Creo que alguna vez soñé que la escalera termina. Intuyo que la persona que me acompañaba o me guiaba me recomendó saltar. Cada vez que dudé, tras voltear la mirada, encontraba más escalones, al tiempo que la persona desaparecía. A veces la escalera era ancha o angosta. Suele ser de piedra. Es fría, estoy descalzo. Con los años llegué a describir la sensación del sueño como “angustia histérica”. El dolor por la repetición infinita, el terror a interrumpirla.

V - “El sujeto es llamado a resucitar para ver si quiere lo que sea”, dijo la Antropóloga citando a Lacan. De repente la interrumpió una mucha-

cha de vestido florido, para contarle que ella y su Amante compartían un hongo de transmisión sexual. Dijo que ella no se lo trataba para sostener una huella material de ese vínculo. No sé por qué yo y mi Pareja intuimos que el Amante estaba ahí mismo. Y que eso era una advertencia explícita pero silenciosa. Mi Pareja comenzó a hablar de integrar la sombra. Hizo un análisis literario de una mujer que perdía la vista, y que para recuperarla le pedía los ojos a su amado. Tiempo después, cuando nos separamos, me dijo “cuidado que ahora voy a querer tus ojos”; yo le respondí que ya los tenía. Es paradójico que cuando obtenemos algo del otro amado se crea una fisura en el vínculo. Como si el amor se sostuviera en tanto y en cuanto podemos mantener algo del orden de lo no entregado, en que esa carta nunca llegue a su destino. Con la carta en mano, el amor se resuelve en otra cosa. Integrar la sombra... ¿es perder al ser amado? De repente me di cuenta de que lo anterior no era un monólogo interior, sino un comentario que le estaba haciendo a una escritora latinoamericana. Mi Pareja me susurra al oído: “de eso hablé, no me escuchaste”. Pienso que no, que no la escuché. O sí, quizás siempre la escuché, pero nunca había entendido de lo que me estaba hablando. En mi bolsillo siento una piedra volcánica. Siento terror, pero algo me llama a meter la mano.

VI - Solo, con el vacío de una casa que no es mía, recuerdo aquel Fugitivo que en una isla desierta descubre un grupo de fantasmas. Simulacros que un dispositivo reproducía. Él se enamoró de uno de ellos. Siempre esa historia me angustia: ¿solo nos enamoramos de imágenes? ¿Qué hay de carne en la experiencia amorosa? ¿Hay acaso algo de real? El desenlace de la historia es fatal: para participar del mundo de hologramas autómatas es preciso morir. El Fugitivo muere para llegar a la conciencia de la Amada, aun sabiendo que quizás es en vano. Hay días que veo allí un acto de amor; otros, una confusión ridícula. Las imágenes nunca tendrán conciencia.

VII - El congreso terminó. Recuerdo que una escritora habló de un libro sobre un animal en la piedra. Me llamó mucho la atención, no la imagen, sino la experiencia. ¿Qué le pasa a un animal en la piedra? Le envié unas fotos a mi Expareja para decirle que, más allá de toda decisión, de cualquier desencuentro o encuentro futuro, hay huella de lo que vivimos. Pensé que el error del Fugitivo fue dramatizar el presente. ¿O quizás es el error del lector? Lo curioso es que no sabemos lo que viene después. Luego me quedé pensando que esa frase, en el fondo, no dice mucho. Es casi lo mismo que sucede ante la piedra. La huella también es muda, aunque no deja de insistir en nosotros (con más o menos fuerza). Me fui a Cayastá. Los lugareños abandonaron esa ciudad en el siglo XVI. Nadie sabe adónde fueron. Dicen que algunos fundaron la nueva Santa Fe. Pero la mayoría de ellos desaparecieron. Los restos del cementerio de Cayastá son escasos; no dan cuenta de la cantidad de personas que allí vivieron. En un folleto turístico leo que Cayastá deriva de kollastas, aglutinación de Kolla y Astay que sugiere mudanza. El pueblo Kolla pertenecía a los Aimaraes, tenían un dialecto propio, aunque se encontraban bajo el dominio incaico. Mis manos temblaban mientras dudaba si bajar del auto. Llego por fin al yacimiento arqueológico. Veo un pozo, un Anciano y un Niño. Se me congela la sangre. Mi tez marrón quichua empalidece. Siento que allí terminará todo. Sin embargo, no lo sé. Los pájaros parecen estrellas, hacen constelaciones en torno al ombú. Entre sus ramas hay una casilla de madera. Supongo que es ocurrencia del Niño. Veo una escalera. Comienzo a llorar. Siento que toda mi vida se juega en este instante. Ya no me importa si muero, si resucito. No me importa perder o ganar, sea la conciencia u otra cosa. Mi cuerpo me parece la mayor irrelevancia en esta escena. Me tiro al pozo decidido, pero todavía sin saber si tocaré la piedra.

Leo Cherri

Milonga

No, parece que no me voy a morir, creí que esto era el fin pero me toca volver a nacer. Ya me pasó hace veinte años. Tuve un novio maléfico que tocaba muy bien el piano pero me tenía atada con

una sogá. Para cortarla, tuve que parirme, así me lo indicó una tarotista cuando se enteró de mi nacimiento. Estuvo mal eso de venir al mundo por cesárea, es que no quedó otra, yo estaba dada

vuelta y con el cuello enroscado. Tenía que ser mujer para estar tan retorcida, vaticinó el obstetra. Desatada, desacatada, destacada en el bucle. Dale rosca, cortar es el rescate. No te aferres al delirio. Rescatate, estás re sacada, sacate. Yo quiero bailar, me saco sola porque quiero. Y bailo acérrima. Contrato a diosx (le ruego en verso) para que ponga los mejores hits, los cancheros que la rompen y los lentos del lamento, música para llorar, dame chorros que chillo. *De los míos* *ojos* fuertemente hilos renacuajos engendran pasos punchi en la pista pop ahogada de drama. Hilván tras hilván, mi vida no ha sido más que bailar. A los cuatro, me disfracé de odalisca. Mi mamá confeccionó con mano maestra un traje excepcional. Brazos en curva de sierpe ondulan tules lilas para la foto, sonrisa con rouge iniciático y sombra celeste en los párpados sorprendidos. Oh, soy la que baila, la del velo loco, la mini putita oriental. Ojo al detalle brillante de una lentejuela en el ombligo! Ojo al lente del júbilo. La lentejuela que sobraba del traje fue a parar ¡a su sitio! A mi centro. Posé para el clic y la lentejuela del ombligo se me quedó metida adentro sinfín, zigzag, hilván universal.

Madre mía, pensé hace dos semanas, desnuda en el jardín del agobio hormonal, si la vida va a ser esto, yo me mato. Por primera vez miré la cara del suicidio. Era una cara pálida, con boina, una carita parisina de entreguerras, esmirriada. ¿Para qué más? Lloré entregando la furia, torciendo el brazo del rechazo en un pellizco malsano, lloré embadurnándome de baba fermentada. La cara del suicidio moqueaba, una almita por diosera que no quiere bailar más. ¿Ah, sí? ¿Ah, no! Milonga, mamita. Estás en el baile, movete, chiquita. Movete, grandulona grotesca. Entrá en el compás y dejá de berrear cada vez que te arrebatara el sofoco de la edad. Bailá al calor.

La semana pasada fui a ver a Berta, especialista en constelaciones, bioneuroemoción, tapping, cien técnicas para drenarte la locura de cuajo, un bombón de la risa cuando yo le lanzaba el lamento de la mina de cincuenta. ¿Y ella, más vieja que yo, se reía y de la burla no había un ápice, ni pizca de dúctil budín? What? Viva todavía, mi amor, lavate las palmas y agitate porque esto es ahora es acá. Te palmoteás un brazo y el otro, tip tap, tic tac, te acordás de la vez en la playa, cuando fuiste feliz porque el horizonte te destapaba el cielo de adentro, te acordás de la vez que viste a tu abuela hecha un papelito

seco y a tu papá vacío y todo te llorás. Berta te lleva, te hipnotiza con una bic y el cerebro se tiente, celebra, ¿está celebrando el cerebro? Se te enciende el cráneo arcoíris con leds, el cuero de la cabeza te estalla, un fulgor impetuoso, táctil, untuoso, no la podés creer. Flor de baile. Liviánísima salí por la tardecita tanguera del barrio de Belgrano, caserón de botas tejanas haciendo crac en las hojas de otoño. Es que acababa de volver a nacer. Fijate si tenés algún sueño, dijo Berta. Vaya sí soñé, señorita maestra del hábitat neurocerebral. Mi hijo de diez a punto de parir gritaba. Yo era madre y comadrona, ayudaba a salir de sus entrañas al bebé de mi bebote que venía al mundo empaquetado en sellada placenta. Con una aguja de crochet yo le hacía el agujerito para nacer, primera puntada. Punto dos: tocaba cortar el cordón umbilical, ¿dónde? ¿A qué distancia de su ombligo? Auch, no dejaba suficiente hilo para hacer un nudo, por eso me quedaba la duda de si ese hilo seguiría sangrando o no. ¿Seguirá sangrando? ¿Seguiré yo? ¿O yo ya no? ¡Oye mi canto! Millones de mujeres nos preguntamos en el insomnio de una vigilia vulvar: ¿De qué lado de la sangre estoy? ¿Cómo nazco seca, cómo puedo estar tan hecha de sangre que no entregue afuera ni una gota más? ¿Nazco cuándo? ¿Otra vez más? Pará, parí, partí la pista, partite de risa, morite de amor por vos. Calzate la milonga en el cuero que te late.

Nací hace cincuenta y dos. Nací hace veinte. Hace once parí. Hace cinco vengo naciendo sin parar, desde el día en que me di cuenta de que esas súbitas perlas en mi labio superior eran un calor unipersonal. Entonces me morí adentro de mí, me morí en mi abismo ignoto, me hundí como un guante adentro de mi cuerpo, me hurgué, metí, me até las manos por dentro, tironeé, arrastré los lazos de sangre por la pista de baile, como el cisne de los sangrientos rastros de mi amiga íntima Delmira Agustini.

El año pasado tuve que usar un hacha. Fuimos a navegar por el delta, el agua estaba baja pero yo insistí en seguir. Cuando marido quiso dar la media vuelta, el motor se apagó. Lo prendió. Se apagó. Lo prendió. Y se volvió a apagar. Es que alguien había dejado un cabo suelto desde un muelle y esa larga sogá se había enroscado en el motor con una fuerza eléctrica que las manos no podrían desatar. ¿Cómo vamos a salir de acá? Varados, con el agua baja, atados de pies y manos, empezamos a discutir, a hervir en el pan-

tano. El héroe del sueño despertó: encontré un hacha, gritó nuestro hijo, pulso sabio de todas las dudas enrolladas. Yo me estiré, me incliné y no caí en el neobarro. Así que las hachas también son cuchillas. Fui y vine, fui y vine, líneas rectas incisivas. Corté por lo sano, volvimos navegando. Primera vez que usé el hacha, última vez que usamos la lancha (vendida). ¿Ah, sí? ¿Ah, no! No quiero dejar de navegar, ni de remar, ni de bailar. Yo quiero milonga, papurri. Porque no me voy a morir. Aunque me prenda fuego veinte veces

por día y salga al aire desnuda en pleno invierno, yo voy a vivir. Es la que toca, mi amor. Bailate esta, tanga o tango. En vez de llorar, milonga. O milonga mientras llorás. La lentejuela brilla en el baile, es un ojo que te hipnotiza hasta que te olvidás de todo el miedo, dejás caer el drama, ese maldito deshabillé. Ahora me cuelgo dos vueltas de collar al cuello porque estoy a punto de dar el primer paso. Entré en la milonga.

Gabriela Bejerman

A propósito de los ídolos

Nunca supe titular. Y ahora, que se me impone este “A propósito de los ídolos”. ¿Qué hacer, cuando el pasado viene así a provocar al teclado? ¿Escribir algo adecuado con ese título que alguna vez sirvió para el veredicto que Adolfo Prieto formuló sobre Manuel Mujica Lainez, o imaginar una oda, una epifanía, una idolatría? Dejemos que el ensayo, que todo corroe, incluso los moldes legados, haga lo suyo.

Advertencias: no andaremos por los ídolos consabidos, al estilo de los millonarios que juegan al fútbol, menos aún por la zona de los tecno empresarios. Más bien, seguiremos las tretas de las subalternas para encontrar modos de interrumpir la sumisión.

José Lezama Lima se preguntó por el barroco americano. O más bien, por la expresión americana, por el momento en que unas artes coagularían la potencia expresiva que anticipaba la posibilidad de la independencia política. La encontró en las iglesias construidas por el indio Kondori en Potosí y el mulato Alejandrinho en Ouro Preto. Artes de la contraconquista, dirá. Kondori habría puesto en la fachada de la Iglesia de San Luis, una indiátide para obligar a la reverencia de esa princesa inca a todo creyente católico. Una suerte de tráfico enmascarado, de clandestina rebelión. Me gusta la idea de reverencia. Incluso en esa tramposa obligación: alguien se hace la señal de la cruz o se saca el sombrero, creyendo que lo hace por respeto al dios cristiano, pero allí está ella, a la espera, recibiendo la salutación. Una consecuencia posible de la idea de Lezama Lima es que nunca sabemos del todo lo que reverenciamos, pero él, sin embargo, está pensando en esa astucia de

los débiles de inscribir en el encargo oficial sus rasgos heterodoxos.

Reverenciar es un modo del saludo, una aceptación de dignidad. Requiere un gesto, bajar la cabeza, hacer una señal, agacharse. “Ama de leche” de la artista afrobrasileña Rossana Paulino, dispone una serie de botellas con imágenes sobre el piso. Para ver ese contenido es necesario acercarse y bajar no sólo la mirada sino el cuerpo. Rendir una reverencia a esas mujeres negras que fueron esclavas y amas de leche. El gesto, así, equivale al de Kondori: construir una escena de saludo a una dignidad negada por la esclavitud o la colonización.

Otras obras de Paulino presentan rostros de mujeres negras con la boca cosida. Recuerdan la imagen de la Escrava Anastácia. En el siglo XIX, el francés Jacques Arago publicó un libro de viajes, en los que incluía dibujos y narraciones sobre su paso por Brasil entre 1818 y 1820, embarcado en el Uranie, navío que comandaba el capitán Claude-Louis de Freycinet (1779–1842). El Uranie encalló en las Islas Malvinas, pero la tripulación y los trabajos científicos pudieron salvarse. Seis años después, FitzRoy agregaría a la colección de Arago algunos ejemplares humanos, entre ellos un joven yagan al que llamó Jemmy Button. El siglo diecinueve es el de las exploraciones científicas y coloniales, de descubrimiento de territorios y de catalogación del mundo.

Entre los muchos grabados, Arago registra modos de punición a esclavos: el collar de hierro y la máscara de Flandes, una suerte de bozal férreo que cubría la boca de las castigadas. Una ilustración conjuga en la misma persona ambos castigos. Un largo siglo después de la publicación del libro,

en el Museo del Hombre Negro, creado al lado de la muy fundamental Iglesia de Nuestra Señora del Rosario y San Benedito de los hombres negros se expuso esa imagen en Río de Janeiro. Con un desplazamiento figural: no se veía allí un rostro de varón sino el de una muchacha y los grises de un grabado en blanco y negro se comprendían como color. El retrato, se dijo, era de una esclava de ojos azules. Junto con esas deliberadas distorsiones se produjo una prolífica narrativa: se trataba de una princesa angoleña, Anastácia, castigada por negarse al tráfico sexual con su comprador.

Basta asomarse a Wikipedia para leer la narrativa dominante. Anastácia se convirtió en una santa popular, en objeto de devoción. En las historias se cuenta que tenía poderes de sanación, utilizados incluso para curar al hijo de su agresor. La eficacia de un santo se mide por su atención al cumplimiento de los pedidos y se dice que Anastácia es cumplidora, si bien no puede relacionarse con una historia vivida, dado que proviene de un libro y de una intervención. El grabado de Arago se convirtió en la referencia de un relato que no tiene otras fuentes. Más allá del valor documental, lo que nos interesa del caso es el temblor de la reverencia, incluso cuando surge de una figura insólita y se dirige a las desposeídas.

En la década de 1970 hubo una solicitud de beatificación de Anastácia, que fue rechazada por la Iglesia católica, que consideró que el mito sin encarnadura no bastaba para construir una santa. Eso no diluyó el fervor popular y crecieron hermandades anastacias y algunos templos díscolos. También se convirtió en objeto de culto en la religión umbanda. Es una figura interseccional y sumamente compleja, objeto de procesiones y cuyo busto con bozal y collar punitivos se vende para altares hogareños.

En el nombre de Anastácia no sólo se cifran las discusiones entre creyentes e incrédulos, entre la oficialidad de la Iglesia y corrientes un tanto heterodoxas; también es discutido su carácter de símbolo de las luchas antirracistas. Porque, ¿esa mujer silenciada por la fuerza no es antes el rostro de una víctima que el de la resistencia? Claro que allí está el relato para explicar que fue castigada por rebelarse, por negarse, por resistir. Entonces, la imagen de la víctima es también la de la luchadora. Edilson Pereira analizó esas discusiones y se detuvo en algunas revisiones artísticas y culturales, que hicieron de Anastácia un símbolo múltiple y complejo pero también un

ícono que circula en el consumo más amplio.

El artista visual Yhuri Cruz realizó una obra en la que Anastácia ya no tiene la férrea mordaza sino una sonrisa inteligente y serena, y en el cuello un florido collar de adorno y no de castigo. El rostro ya no es el del padecimiento sino el de la mujer liberada. De la esclava Anastácia a Anastácia liberada. La imagen circuló entre personas trans, haciendo resonar otras liberaciones y otras esclavitudes, y llegó al reality show *Gran Hermano* de la TV brasileña. También se convirtió en imagen estampada en remeras militantes, junto a otras que muestran los rostros de Frida Kahlo o Marielle Franco.

La historia tiene muchos vericuetos y no deja de sorprender. Me interesa eso que se juega entre la boca cerrada y la sonrisa liberada. ¿Es la víctima la que repara y cura, o es la sobreviviente que en tanto tal puede seguir creando? Hablamos de Anastácia pero no sólo de ella, sino de unas conversaciones insistentes cuando pensamos la memoria del terrorismo de Estado o la resistencia a la violencia patriarcal. De la herida de la esclavitud y de la memoria colonial.

En *Casa grande y senzala*, Gilberto Freyre sostiene que la diferencia entre el portugués de Brasil y el de Portugal se debe a una transformación macerada por la boca de las esclavas, amas de leche y crianza que hicieron con la lengua lo mismo que la comida: sacarle astillas y durezas para la boca del niño. En esa línea, hay que reponer esa voz, esa dicción, esos giros idiomáticos, sin velar u ocultar el grito mudo de las silenciadas, condenadas a la máscara de Flandes, torturadas, para pensar que en el habla, en la voz, en la musicalidad, en los tonos, hay una historia para rastrear. O las muchas historias de unas Anastácias charletas, cantadoras, inventoras de cuentos, quilombolas, hacedoras de unas trenzas en las que se dibujaba el camino hacia la tierra prometida y los mensajes secretos de una conspiración.

El tiempo no es un hilo lineal, sino una maraña. Por eso cuesta comprender los acontecimientos y se disimula su compleja heterogeneidad con una ilusión de lisura, un maniqueísmo a la carta, al estilo de civilización-barbarie o por la inversa colonial-anticolonial, o se intenta cortar lo enmarañado con la afirmación de prístinas identidades. Esa urdimbre enredada que ubica en una fachada católica a una princesa incaica y

hace que una lengua nacional surja de unas bocas esclavizadas, permite que unas artistas imaginen suturas y liberaciones y la devoción popular crea una santa atenta a los ruegos y pedidos.

No se trata de idolatrar lo dado sino de actuar a partir de unas insólitas reverencias.

María Pia López

Sept promenades avec Marc Brown *o la decepción frente al cine*

El cine, lo que llamo cine, pocas veces me decepciona. El universo de lo audiovisual sí me provoca un vehemente desencanto, aún cuando no sé tanto sobre la actualidad de esa dimensión. Con los años he dejado de usar plataformas pagas, no veo materiales por YouTube y me he vuelto una curadora (tal vez exquisita, tal vez despiadada) de las imágenes y los sonidos que me permito deglutir.

Si digo deglución es porque esos artefactos que salen de las pantallas suelen quedarse en el cuerpo por mucho tiempo, por eso me obligo a una dieta lo más equilibrada posible de materiales que pudieran ser beneficiosos para mi salud espiritual. La dieta admite cinematografías del mundo y bien variopintas en sus disquisiciones sobre la representación o el estado de las cosas, aunque he detectado con el paso del tiempo que tienen algo en común, algo tan frágil como mi propia interpretación de la gramática del cine o de su materialidad frente a los nuevos territorios virtuales en los que se dirimen algunas posiciones sobre asuntos tan importantes como las formas de convivencia entre lo humano y lo no humano.

Por eso mismo, hay determinados tipos de planos, determinados modos del montaje y ciertas gestualidades en las actuaciones, vestuarios y el maquillaje que ya no dejo entrar en mi aparato cognitivo. En síntesis, aquellos dispositivos que se apuran a estabilizar, con un cómodo preciosismo burgués, los modos desiguales que profetiza el capitalismo feroz. Es una manera de observar y de escuchar los cuerpos que se presentan en pantalla, declarando la inexistencia de los otros y las otras, aquellas que quedaron fuera de campo. Una distancia focal que abrumba la percepción y un montaje que vincula el récord (Relación de continuidad entre los diferentes planos de una filmación) con las formas de la alienación tecnológica.

Cuando pensamos en una sublevación, lo primero que viene a nuestras mentes es la violencia. En gran medida esto se debe a la historia universal, pero en otra gran parte se lo debemos a cómo esta historia ha sido narrada, a través de la lengua de la conquista o a través de una épica puramente binaria y puramente animal. En ese relato se ha dejado que se escurra algo muy importante para las subversiones de las formas, los pensamientos, las convicciones e incluso las creencias: la comunicación. Antes y después de las bombas, los sables y el derramamiento de sangre, lo que siempre ha transformado las cosas ha sido el diálogo. Y en particular los diálogos que se entablan socialmente a través de obras artísticas, sean éstas de vanguardia o no.

Las vanguardias tienen una potestad sobre el aparato emocional social, en gran parte por su capacidad para reescribir la violencia, para apartarse de cualquier idea romántica de necesidad y para situar en el *locus* no de la supervivencia sino del goce. Una condición puramente humana y erráticamente animal. Presiento entonces, desde hace un tiempo, que las vanguardias artísticas o los cines marginales comparten la humilde condición de sacudirse ese lastre jerárquico relacionado siempre con la organización biológica-funcional de los organismos animales.

Llegada a esta modesta epifanía, hace tiempo que busco en el cine organizaciones narrativas vegetales, y juro que las hay. Otros sistemas de complicidades y de solidaridades entre los elementos que componen un plano, una atmósfera y finalmente una batalla contra el tiempo. En ese raid incierto en busca de narraciones epífitas, rizomáticas y ramificadas, descubrí a Pierre Creton, un joven director francés que hizo una primera película inclasificable llamada *Un principe*, que juega con lo biográfico, lo erótico, las

clases sociales, lo botánico, la gerontofilia y el cine camp, todo expuesto con el mismo valor narrativo. Se trata de un cóctel escrito que, a través de una voz en off y un minucioso trabajo de jardinería e historia, nos convierte en los comensales de un plano único donde el tal príncipe se presenta desnudo con un racimo de vergas entre las piernas. El plano es una deliciosa naturaleza demasiado viva para la disposición a la muerte.

Ese erotismo floral me llevó a su segunda película, *Sept promenades avec Mark Brown*. Creton acompaña con su cámara 16mm a un paleobotánico inglés que descubre y describe plantas autóctonas al norte de Francia en siete paseos. Todo el erotismo de la anterior película se vuelve en ésta fantasmal. Hay un halo sensual en cada uno de los paseos, que es indefinible en términos materiales y se desprende de las fascinantes estrategias vitales del mundo vegetal y su relación con quienes amorosamente las estudian. La película aparenta ser un díptico. Primero las caminatas, los paseos entre amigos que toman notas, dibujan y se emocionan con los descubrimientos. La segunda parte es presentada como un herbario fílmico y ahí son las plantas las que toman la pantalla con un protagonismo fascinante y detallista hasta la monstruosidad. Pero no es un díptico sino en tal caso otra vez un ramillete, aunque esta vez de las entrañables maneras en que podemos mirar las minucias de lo particular. Así las plantas, así los humanos, así un “nosotras” deseante.

Creton y Brown no están solos todo el tiempo, en algunos casos les acompañan otros suaves fanáticos de la botánica. A veces son apenas una dupla y otras un coro de tres o cinco personas que, a medida que encuentran cada una de las maravillas que buscan, sonríen, cada tanto se abrazan y otras descansan satisfechos por sus ha-

llazgos y por la experiencia de estar haciendo ese viaje. Hace poco leí en un artículo de Emanuele Coccia que no debemos llamar Gaia a nuestro planeta, no solo por lo tóxico que es aquel mito griego, sino porque deberíamos mejor comprender que la Tierra es un fenómeno meteorológico climático y que quienes nos llamamos terrestres no percibimos todo con los pies, que es la parte de nuestro cuerpo que está en contacto con la tierra, sino que gran parte de nuestros órganos son aéreos y viven y perciben en contacto con el aire. No somos tan terrestres como creemos, debemos percibirnos como seres climáticos, productos de una meteorología. Si lo pensamos un poco, también nuestros huesos comparten átomos y elementos químicos con las estrellas y presuntamente Brown y Creton parecen tener consciencia de todo esto, ya que la película que concibieron va desde un inicio enraizado al placer científico hasta llegar a un herbario desmesurado en formas, texturas y colores que se olean sobre un fílmico que exalta lo estafalario y misterioso de toda entidad viva desde una dimensión poética, erótico-climática y atmosférica.

Los bosques son tan vastos que la savia está gobernada por la luna, dice Brown mientras Creton observa a través de su cámara las hojas carnosas y pinchudas de una araucaria legendaria. Y con esa intervención mesurada, el tiempo y la muerte se sublevan y se sacuden las narraciones binarias y jerárquicas. Creton nos salva de la decepción, haciendo que el gozoso bosque o racimo que crece en los márgenes haga rizomas en nuestros cuerpos.

Albertina Carri

El despiadado

A inicios de febrero de 2025, mientras se celebraba la Conferencia de Acción Política Conservadora (CPAC) en Washington, Elon Musk revoleaba por el aire una motosierra en cuya hoja dorada se leía en español el lema: “¡Viva la libertad, carajo!”. Se la acababa de regalar el presidente argentino Javier Milei, como emblema que sintetiza de manera grotesca el principio político del

gobierno anarcocapitalista en este sur del mundo. Si el gobierno de Donald Trump tiene MAGA (Make America Great Again) como su sigla-slogan para prometer agrandar el país, en el caso de Milei se trata de un principio anterior para ponerse a tono: primero aserrar, trozar, eliminar.

Milei fue el primer “líder mundial” en visitar Mar-a-Lago tras las elecciones que volvieron

a poner a Trump en la presidencia. “Has hecho un trabajo fantástico en muy poco tiempo”, le dijo el norteamericano en su primer discurso tras los comicios. Ese subrayado es sobre la velocidad: el «poco tiempo» celebra la aceleración anarcoliberal del capitalismo en el sur del mundo, habla también de su vanguardismo. Por supuesto, el halago fue traducido por el propio Milei, que dijo “Hoy soy uno de los dos políticos más relevantes del planeta”. Y, por si quedaban dudas, aclaró: “Uno es Trump y el otro soy yo”.

La promesa de la motosierra se cumplió y reorganizó el Estado, con un documento hecho a medida por los estudios jurídicos de las empresas más concentradas. A través del Decreto 70/2023 y Ley Bases, Milei inaugura su periodo que se quiere *revolucionario*. Con esos instrumentos, se promueven los hidrocarburos, los agronegocios y la minería, se desarmaron los controles estatales, se desconocen los estándares ambientales y, a través del nuevo Régimen de Incentivos para Grandes Inversiones (RIGI), se da beneficios extraordinarios a las empresas ligadas a tal proyecto (Abogadxs Ambientalistas).

Hay que detenerse en el modo vanguardista, en la velocidad para aplicar la motosierra a toda infraestructura que haga posible la vida colectiva en un país reconocido por una tradición de luchas callejeras y protestas masivas. Hay un modo vanguardista que se quiere aleccionador en el uso de la crueldad del artefacto (que popularizó Leatherface en *La masacre de Texas*), anticipatorio de un fascismo descontrolado en su uso del poder y la apuesta al sacrificio de la población.

La motosierra no es simplemente una metáfora. Es una máquina que funciona. Es la reivindicación de un mecanismo que ha convertido a Milei en un arquetipo, en un modelo a imitar, para la innovación fascista de la política. Por eso en otros países de la región ya se usa referir a ensayos de candidatos “tipo Milei”, para condensar un estilo.

¿Qué tipo de poder extrae el gobierno de blandir la motosierra como ícono de su accionar? La motosierra es una imagen con la que identificarse. Una imagen de poder e impunidad en la producción de daño, una imagen del terror. Pero también una invitación a aplicarla de modo cotidiano, un goce al alcance de la mano. En definitiva, *es una máquina doméstica*. No hay que tener ningún saber específico para manipularla. No es casualidad que en el video que se viralizó como

promesa de su plan de gobierno Milei arranca nombres de ministerios al grito de “¡Afue-ral!”, prometiendo acabar instancias estatales, presupuestos públicos y derechos sociales. Esta imagen encaja perfectamente con lo que Judith Butler denomina “pasión fascista por despojar de derechos”. El tipo de “excitación pasional” produce, siguiendo a Butler, un “fascismo excitado”, de allí que no sea ni moderado ni conservador. Se propone directamente intervenir en el campo pasional como campo argumental. El razonamiento de Butler es contundente: se moraliza el hacer daño en nombre del bien. Por tanto, quien participa en el daño se siente protegiendo valores superiores. Milei convoca y le habla directamente a lo que llama “gente de bien” y su partido político dice estar animado por “fuerzas del cielo”. Se completa con el antifeminismo de estado: un elemento que trabaja expansivamente hacia otras poblaciones. Todas aquellas que el capitalismo tecnológico financiero promete aniquilar por improductivas, degeneradas o parasitarias.

Sobre esa base se asienta un modo de gobierno autoritario que obliga a la crueldad como un ejercicio político permanente y a la especulación financiera como una herramienta de supervivencia que se opondrá al “asistencialismo” de los derechos. En ambas, en la crueldad y en la especulación, se oferta y funciona una modalidad de participación horizontal: es para cualquiera. Como la motosierra, está al alcance de la mano. Pero una y otra no funcionan sin un atributo anterior: una economía libidinal que apuesta a la desregulación de todo límite y una economía corporativa que requiere de la desregulación para avanzar en la acumulación de capital.

Milei ofrece una propuesta de reconfiguración total de la sociedad, comandada por los grupos que están a la vanguardia del capitalismo de guerra. Su velocidad se sostiene a través de tres vectores: la capacidad de destrucción de ingresos y derechos en tiempo récord que contrasta con una procesualidad de la precarización ralentizada y constante (efectuada a través de despidos masivos, eliminación de órganos del estado enteros, criminalización de los vínculos sociales fomentados por grupos comunitarios); la creación del caos en la vida cotidiana (políticas de shock neoliberales que se conjugan con un momento de aceleración financiera-extractivista a través de la imposición de nuevas políticas y normas, por medio de decretos y recursos judiciales); y

el ejercicio de crueldad como exhibición de un poder que goza con la destrucción (sobre el cual se asienta desde retener alimentos destinados a los sectores más empobrecidos hasta festejar los recortes a programas públicos que proveen remedios oncológicos).

Produce una desorientación estratégica en la temporalidad misma de lo político. La llamada “calma financiera”, celebrada internacionalmente cuando se le reconoce al gobierno de Milei haber disminuido la inflación, es resultado de la velocidad de las reformas. Una producción de estabilidad en la economía sostenida a base de incrementar la recesión y ofertar recursos del país en una sumisión *colonial orgullosa*.

A su vez, su promesa de ahogo de recursos se inscribe en la devaluación de lo público, de sus saberes y sobre todo de la lógica de “derechos” en los que se referencia. Esta crítica antiestatal parece diluir las críticas que desde los propios movimientos feministas, antirracistas y de izquierda ya se realizaban a la falta de universalidad real de lo público. Se apropia (distorsionándolas) de las críticas radicales sobre la insuficiencia del marco de los derechos como forma de la política, al punto de hacer inteligible su propia modalidad de motosierra sobre unos derechos ya devaluados, unas instituciones públicas ya desfinanciadas y unas formas de inclusión política también ya criticadas. Sobre ese suelo crítico, la ultraderecha a la Milei ejerce una torsión radical, una nueva orientación política para la experiencia

real de dificultad cotidiana para acceder a lo público-estatal.

La torsión respecto a la idea de derechos va un paso más allá porque permite un ensañamiento con todo cuerpo que se presente como vulnerable, débil, requerido de asistencia. De modo más general: contra lo que todo cuerpo expresa en términos de interdependencia vital. En el caso del anarcolibertarismo capitalista en Argentina, hay un ensañamiento particular contra las personas jubiladas y las personas con discapacidad. Dagmar Herzog conceptualizó *el cuerpo fascista* en relación con la historia de la Alemania nazi y sus actualizaciones en las obsesiones contemporáneas de la ultraderecha y propuso que las acciones contra los cuerpos vulnerables refuerzan las *fantasías supremacistas*. Lo que vemos en el caso argentino es también una obsesión contra cuerpos que han protagonizado luchas (y lo siguen haciendo) *desde su fragilidad*. Desde las Madres y Abuelas de Plaza de Mayo, pasando por la historia de desocupadxs que emergieron como movimiento *piquetero* en la crisis de 2001, así como las comunidades afectadas por el extractivismo y la violencia policial, lo que sedimenta aquí es una enorme historia política por reconvertir la noción de víctima en poderosas trayectorias políticas colectivas que politizan la vulnerabilidad. No la abandonan ni la desconocen, hacen política *desde ahí*. Ahí mismo, el despiadado enloquece.

Verónica Gago

La mujer sentada

La frase contundente y constantemente reiterada de Osvaldo Lamborghini (1940-1985), “Primero publicar, después escribir” en *Novelas y cuentos*, citada en ocasión de muy diversas experiencias pero eficaz y que tuvo su momento de moda, logra darle la mejor forma conceptual a algo que algunos escritores estaban experimentando ya a comienzos de los años 70 en diferentes puntos de América Latina y que hoy vemos como una suerte de verdad profesional para muchxs escritores experimentales. En su momento, esta declaración se había convertido en una suerte de provocación de quienes entendían a la literatura como una práctica en movimiento, una perpetua

resistencia a la escritura tradicional, con estilo. Hoy en día podríamos decir que se ha convertido en la declaración de un estado de cosas sobre el estatuto de una parte importante de la literatura actual. En el pasado presagiaba cambios difíciles de predecir. En el presente se toma más o menos alegremente como una descripción del modo de acceso y circulación de la literatura. Forma parte de una experiencia de resignificación de la idea de escritor y escritora, de la idea de obra, de literatura y de la manera de enfrentar un nuevo lugar para quienes escriben y para las prácticas estéticas en un sentido más amplio. Algo que comenzó en los años 70 como provocación, hoy

parece una declaración literal y, a veces, resignada. Lamborghini pasó sus últimos años interviniendo revistas porno, fotonovelas, cómics, recortando y pegando escrituras e imágenes en sus cuadernos, dibujando y escribiendo sobre lo ya impreso y publicado. Hoy su obra se compone de literatura y arte, pero muchas cosas tuvieron que cambiar para que esos cuadernos llenos de recortes, “sucios”, pudieran acceder a las galerías y museos. Incluso tuvo que pasar tiempo para que su obra literaria se publicara. Y no es tanto su escritura la que recogen muchos escritores jóvenes sino, precisamente, su relación con la edición y la publicación.

Lamborghini, poco antes de morir, transitó entre la escritura y la imagen en una actividad profundamente artesanal; él cortó y pegó, dibujó, trazó líneas y rayó las páginas impresas de publicaciones de consumo masivo. Consumió y apropió imágenes y escrituras ajenas. Su actividad, la escritura manuscrita (la reescritura sobre textos ya existentes), el collage, la práctica de cortar y pegar, reenvía toda su actividad a la práctica artesanal, a una literatura que no se limita al libro y que no necesita pasar por la transformación electrónica, tampoco por la editorial y, mucho menos, por el mercado. Se convirtió en el editor de sí mismo a través del parasitismo de textos e imágenes ajenas. Sus libros se sustraen al flujo comercial, pero no son libros privados. Y creo que esta distinción es importante: la práctica autogestiva de quienes crean un circuito propio de edición es muy diferente del afán privatizador.

Lamborghini, en su exilio barcelonés, hace sus propios libros, libros que, además de propios, son únicos. Ejerce su derecho a escribir, a no escribir, a publicarse, a intervenir las escrituras ajenas, a jugar materialmente con instrumentos básicos: papel, lápiz, tijera, goma, pinceles, colores. Es así como se convierte en autor. Esos pastiches, cuadernos-libros-revistas intervenidas hoy se exhiben como obras de arte. Varix escritores que se iniciaron en la escritura en las últimas décadas aprendieron de esa experiencia autogestiva, conozcan o no su obra. Los libros contemporáneos de muchas editoriales independientes no se parecen a los de Lamborghini pero comparten con ellos un interés artesanal, autogestivo y, de algún modo, la idea de entender la literatura como una práctica que se resiste a la institucionalización y que tiene su propio derecho a existir por fuera del mundo editorial tradi-

cional y que surge de un disfrute material, de un trabajo manual. Y así podemos leerlos. Muchas editoriales independientes entienden la publicación de libros como un proceso complejo que involucra a quien escribe y a quien hace la edición creando así una ecología literaria en donde la obra se compone en el proceso más largo que el de la escritura. Ello ha cambiado el sentido de la literatura al concebirla como una práctica comunitaria en la que intervienen muchas personas: quien escribe, quien diseña, quien arma el libro, quien lo distribuye, quien lo vende, quien lo lee. Han creado un mundo paralelo al de la literatura que publican las editoriales comerciales, rechazando sus principios básicos de reproducción y consumo. Viven con un ritmo sostenido en la construcción y circulación. Su mundo es muy diverso, incluyendo a las editoriales que tienen un modelo comercial modesto y a las que se niegan al ISBN y a todo concepto de propiedad intelectual. El movimiento de los libros independientes, sin duda, no va a alterar siquiera mínimamente el mundo cada vez más desigual en que vivimos, pero seguirá justificando las búsquedas de todos aquellos que nos oponemos a esa desigualdad porque generan un camino alternativo; no contracultural sino al margen, proponiendo modelos nuevos de circulación. El conjunto de la edición independiente no es un movimiento, vive en transformación, puede que se acabe en algún momento, pero ya ha dejado su marca. Gran parte de la escritura actual pasa por allí, se desarrolla en ambientes más inclusivos, inventa por fuera de un sistema que solo responde a su propia reproducción, reinventa la literatura. Los libros de las independientes comparten rasgos, entablan conversaciones. Varios de ellos nos cuentan cómo han sido hechos, declaran sus principios y procedimientos; ponen en pausa la lectura en función de otros intercambios con el objeto libro; se muestran desobedientes frente a la idea de propiedad intelectual; exploran la materialidad (de la página, de los dispositivos de impresión); se afincan en lo artesanal; indagan en diferentes tecnologías, sobre todos las obsoletas; hacen a un lado o simplemente descartan la idea de género literario para transformarse en escrituras que entran en relación con otras formas de decir (aunque muchas editoriales, incluso independientes, siguen manteniendo rótulos como “novela”, “ensayo”). Esta descripción no es un conjunto de características que sirva para ha-

blar de todas las editoriales independientes, simplemente, da indicios de lo que hoy se produce y los cambios que introdujeron en la escritura. Han cambiado la forma en que la literatura se produce y circula de manera silenciosa pero que ya no admite vuelta atrás.

En los años 60, Copi publicaba en Francia, en *Le Nouvelle Observateur*, su tira “La mujer sentada”. Literalmente, se trataba de la imagen siluetada, con pocos rasgos particulares, de una mujer sentada en una silla que se enfrentaba a situaciones más o menos absurdas en contacto con otras figuras. Desde ese lugar, tenía diálogos poco convencionales o directamente surrealistas con otros personajes e incluso con objetos. Estaba sentada, pero no era pasiva. Byung-Chul Han ha reflexionado sobre la inactividad como un tipo de acción emancipatoria en su crítica a las sociedades contemporáneas bajo los ciclos del capital y el consumo sin pausa. La vida sentada de la mujer sentada de Copi no fue, en aquella década de revueltas y movilizaciones, una ima-

gen de pasividad. Copi le dio la agencia de lo absurdo, la capacidad de revertir la inmovilidad a través de interacciones discursivas y gestuales con personajes y objetos fuera de lo común. Como los libros, especialmente como los libros que producen las editoriales independientes y artesanales, la inmovilidad es, a veces, una forma de ponerse en movimiento. Un movimiento que genera su propio ritmo y que no se despliega en una sola dirección. Borges escribió sus poemas y cuentos (antes de tener que dictarlos) a mano; tachó, rayó y reescribió sobre su propia letra. La publicación no pareció inquietarlo demasiado. Podríamos suponer que la entendió como el proceso de ingreso a la institución literaria, lo que convierte a la literatura en “...una ilusión óptica lograda por la tipografía”, tal como declara en una entrevista con César Hildebrandt en 1978. Si esto es así, las ediciones independientes están generando una nueva idea de lo que la literatura puede ser.

Graciela Montaldo

Escritura distante

Franco Moretti propuso, hace ya veinticinco años, una herejía metodológica: dejar de leer. La *lectura distante* no niega el texto, lo desplaza; cambia la unidad de análisis de la página a la serie, del estilo al gráfico, de la interpretación a la cuenta. Es una operación de diferimiento temporal –posponer el contacto con la obra singular a cambio de una visión agregada que ningún ojo individual podría sostener–. Quiero proponer que existe una operación espejada, y que el presente –el nuestro, el de los modelos de lenguaje entrenados sobre corpus que ya no puede reconstruir ningún lector– la produce con una literalidad que Moretti no necesitó imaginar. Llamo *escritura distante* a esa operación: no la ausencia de texto, sino su producción diferida respecto de un sujeto que lo piense mientras lo escribe. Si la lectura distante posponía la lectura para poder leer a escala, la escritura distante pospone el pensamiento para poder escribir a escala.

La pregunta no es nueva del todo. En 1972, en *La sinagoga de los iconoclastas*, Juan Rodolfo Wilcock inventa a Yves de Lalande, “primer productor de novelas a escala realmente industrial”, que además –y este es el detalle que vuelve al

personaje profético– no lee sus propias novelas. Lalande no delega solamente la escritura: se sustrae también de la lectura de lo que circula bajo su firma. Ocupa exclusivamente la posición de nombre sobre un aparato productivo, vaciado de cualquier relación efectiva, activa, con el texto. Wilcock, que satirizaba una fantasía todavía imposible, describió sin saberlo la estructura exacta del dispositivo que hoy escribe.

Para nombrar esa estructura hace falta un vocabulario preciso, y ahí conviene ir a buscar a Deleuze, no una vez sino dos. La primera capa es la spinozista: la expresión no es representación. Un modo no imita al cuerpo que lo produce, la explica, la despliega inmanentemente, sin pérdida ni semejanza. Aplicado a Lalande –y, por extensión, al texto generado por una IA–, esto significa que sus novelas no representan a un sujeto ausente que “debería” haber estado ahí; expresan, positivamente, el dispositivo del que son un modo. No hay melancolía posible en esta descripción, porque no falta nadie: hay una sustancia distinta –la máquina, la editorial industrial, el modelo entrenado– que se explica en la superficie del texto sin necesitar ningún autor que la medie. La se-

gunda capa es la que Deleuze extrae de Foucault: el dispositivo anuda dos formas heterogéneas, la forma de expresión (lo enunciable) y la forma de visibilidad (lo no discursivo), sin que exista entre ellas isomorfismo ni correspondencia, solo una no-relación que el dispositivo sostiene sin resolver. La escritura distante sería, en este vocabulario, el nombre de esa no-relación estructural entre lo que el texto dice y aquello que se supone que debería expresar —una intención, una experiencia, un referente— sin que haya nunca coincidencia entre ambos. La distancia no es un defecto corregible: es la arquitectura misma del dispositivo.

Pero esta arquitectura tiene una historia material que la teoría, por sí sola, no puede dar, y ahí es donde el *Journal d'Usine* de Simone Weil resulta indispensable. Weil, filósofa agregada, entra como obrera no calificada en una fábrica metalúrgica en 1934 y escribe, casi taquigráficamente, la experiencia de trabajar a destajo. En un pasaje decisivo se prescribe a sí misma repetirse mentalmente la lista de operaciones, “no tanto para preservarme de un descuido como para impedirme pensar, condición de la velocidad”. Y agrega: siente profundamente la humillación de ese vacío impuesto al pensamiento. Ahí está, en estado puro y treinta años antes que Wilcock, la condición material de la escritura distante: la velocidad —la escala industrial— exige como precio el vaciamiento del pensar. No es que la máquina reemplace a quien piensa; es que pensar tiene que ausentarse para que el ritmo se sostenga. Weil describe además, en su teoría del “misterio de la fabricación”, cómo la obrera ignora estructuralmente el uso de cada pieza, el orden de las operaciones, el destino del conjunto: “nada es menos instructivo que una máquina”. Si en Lalande la sustracción de la lectura era una elección (satírica, extrema, pero elección), en Weil la ignorancia del todo es impuesta por el diseño mismo del dispositivo: la división del trabajo. La escritura distante hereda esta segunda estructura, más oscura que la primera: no es solamente que nadie lea lo que la máquina escribe, es que nadie —ni siquiera quien opera el dispositivo— puede acceder ya al sentido del conjunto.

Weil da, además, la clave para pensar la resistencia posible, en una nota que se dirige a sí misma como programa: hace falta “una disciplina de la atención enteramente nueva: saber pasar de la atención pagada [al ritmo] a la atención libre de la reflexión, y a la inversa”. Esa doble

disciplina reaparece, invertida en su valor, en un objeto contemporáneo aparentemente lejano: el concepto de *craft* que David Letzler propone en *The Craft of Fiction* para pensar la novela maximalista norteamericana —Gaddis, Pynchon, Gass, David Foster Wallace—, ese exceso textual, redundante, que exige del lector una “modulación atencional” para distinguir qué pasaje merece lectura atenta y cuál puede saltarse. Es la misma partición atencional que describe Weil, pero con el signo cambiado: en la usina es una técnica de supervivencia bajo un régimen que explota; en la novela enciclopédica es una virtud voluntaria, casi lúdica, entrenamiento cultural de una clase que puede permitirse agotarse leyendo. Lo que separa a ambas no es la estructura sino quién paga el costo del vaciamiento.

Y es justamente en esta tradición del agotamiento lector donde se cifra el desplazamiento que quiero señalar como diagnóstico de época. La novela maximalista de la segunda mitad del siglo XX agotaba al lector para que un exceso trabajado, artesanal —el mito de Gaddis tecleando durante veinte años— produjera sentido diferido, guardado entre el ruido. Era, en el mejor de los casos, *craft* escrito: agotamiento como forma de trabajo. El dispositivo de reescritura infinita invierte el vector: ya no agota al lector mediante una abundancia trabajada, sino que le ahorra al escritor la labor misma de escribir, produciendo reescritura sin necesidad estructural de decir nada nuevo. La escritura distante es el nombre de ese ahorro.

Hay una coincidencia que vale la pena anotar, sin sacarle más rédito que el de la anécdota: en 2025 Luciano Floridi acuñó, en inglés, *distant writing* —traducción literal, casi incómoda, de esto que vengo llamando escritura distante, a lo que había llegado por mi cuenta, sin saber de él—. Lo usa para el autor que actúa como diseñador de una IA generativa, que conserva el control creativo mediante un prompteo preciso y una refinación iterativa: arquitecto de posibilidades narrativas antes que productor directo de texto. Floridi sostiene una visión positiva del asunto. Pero la sostiene por un motivo que a esta altura debería sonar conocido: su euforia depende del control, de la curaduría, del diseño —el mismo dominio informacional que ya encontramos en la novela maximalista, ahora aplicado al vínculo con la máquina en vez de al vínculo con el lector—.

Yo pienso bien de ella por la razón exactamente opuesta. No porque prometa dominarse,

ni dominarnos. Porque es, sin vueltas, escritura chatarra –y el siglo XX entero no ha sido, en materia de cultura, sino una larga conmoción frente a la chatarra–. El *cruft* de Letzler ya lo decía, casi literalmente, en inglés: chatarra textual, exceso redundante, material de descarte que sin embargo produce sentido. Duchamp elevó el objeto encontrado al rango de arte. Warhol pintó la lata de sopa, no a pesar de ser mercancía descartable sino por serlo. Puig escribió con la revista de modas y el folletín radial –materiales que su época llamaba basura– y ahí construyó su literatura más resistente. La IA no inaugura el vínculo con la chatarra. Lo hereda. Lo masifica. Lo lleva a una escala que ni Duchamp ni Puig hubieran podido imaginar. No es muy distinta de lo que ya nos conmovía. Es, simplemente, la chatarra de nuestro siglo –más rápida, más abundante, menos curada–, y ahí, en esa falta de curaduría, está exactamente lo que a Floridi lo angustia y a mí me resulta entrañable.

El siglo XX estuvo poblado de fantasías de escritura automática: el automatismo surrealista, los *cut-ups* de Burroughs, los generadores del Oulipo, la fábrica imaginaria de Lalande. Pero eran eso –experimentos, gestos de vanguardia, dirigidos a un puñado de iniciados–. Ninguno

llegó a medio masivo. Lo que cambia hoy no es el gesto: es la escala, otra vez, pero llevada a un extremo que ningún vanguardista pudo prever. La escritura automática dejó el laboratorio y se volvió tan cotidiana como prender la televisión, tan trivial como abrir una pestaña. Cierro con un dato que viene del aula donde enseño. En un grupo de estudiantes de secundaria encontré, sin pasar nada por ningún detector, una sintaxis: tres adjetivos, siempre tres, nunca dos, nunca cuatro –el tricolon vuelto tic, el tic vuelto reflejo, el reflejo vuelto acento–. Lo notable no es que mis alumnos hayan copiado un texto. No copiaron nada. Es que puede que hayan escrito esa oración con su propia mano –con su propio pulso, con su propia birome– habiendo absorbido la cadencia por pura exposición ambiental, como se adquiere un acento sin haber elegido el país, como se adopta un gesto sin haber elegido la familia. El dispositivo ya no necesita estar presente en el acto de escritura. No necesita el teclado. No necesita la pantalla. Dejó su ritmo en el oído, y ahí se queda –discreto, puntual, indeleble–. Y el oído, sin pedir permiso, sin saber que no pide permiso, lo reproduce solo.

Ignacio Repetto

CONTORNI ~ Reseñas y comentarios

La merma

María Moreno

Penguin Random House, 2025.

El estilo, anacrónica discusión retórica, encuentra hoy, y quizás lo haga justamente por su destiempo, la potencia para fundar nuevos territorios de pensamiento. En la serialidad, la luciérnaga del estilo. Y estilo es lo que le sobra, aún en su revuelta, a María Moreno. El estilo no es aquella cualidad que permite iluminar y poseer un conocimiento mediante el artificio literario, sino la que favorece entrar en vínculo con la imposibilidad del sometimiento del mundo, sus cosas, sus palabras, y recorrer ese contacto desde la erótica hambrienta por entender lo que no. Es lo que distingue, para el psicoanalista italiano Massimo

Recalcati, la profesión del maestro, que “enseña a partir de un estilo que lo distingue. No se trata de una técnica ni de un método. El estilo es la relación que el docente sabe establecer con lo que enseña a partir de la singularidad de su existencia y de su deseo de saber”. Acá, *maestra*.

María Moreno no funda un nuevo estilo en *La merma*, su último libro. En el espectro de sus obras, los híbridos de crónica, ensayo, ficción, crítica, biografía o sociologismo vandálico, *La merma* hace sonar los tonos reconocibles de la autora. Estamos frente al diario de internación por un ACV y la recuperación del movimiento (y de ahí, la escritura), pero la prosa prepotente de Moreno, sus imágenes tan enfáticas como esquivas y misteriosas, la lengua masticada en el materialismo de los ecos, son tramas donde el estilo de la autora se impone, encadenando éste,

su último libro, al conjunto. Una producción autobiográfica, mosaicos de un rompecabezas algo monstruoso, que gusta de la promiscuidad de las tertulias tanto como la imaginación pública de la movilización cotidiana. “Toda su obra es”, escribió Alberto Giordano, “de uno u otro modo, autobiográfica”. Son éstas claves de su actualidad permanente, una vanguardia sin déixis, en querella y franeleo con todas las tradiciones de la literatura argentina (“Me asocian a vanguardias que se oponen a la vanguardia, mientras ellos (los otros) envejecen en un realismo con frases cortas”, escribe en las primeras páginas de *La merma*, aunque bastante más adelante confiese: “La parálisis me despertó mi realismo”). Comentando *Black out* (2016), el crítico Maximiliano Crespi escribió: “La determinación provocativa con que la Moreno alienta la promiscuidad de los géneros es un signo de su modernidad. Vestirse, desvestirse, travestirse: por ahí pasa siempre la verdad. Pero no hay que confundir: en este libro no hay la obstinada ambición de construcción de un personaje ahogado en la tragedia de no dar nunca con la apariencia justa. No hay el intento de comprender o articular un semblante con un destino”.

El comentario de Crespi, diez años después, es extensible a *La merma*. Hay tragedia, pero no hay personaje ahogado. Las que se ahogan son algunas palabras; otras que vienen, extrañadas, como espasmos, en su reemplazo. No hay lugar ni mucho tiempo –aun cuando el tiempo corra espeso en la internación, entre TikToks, pequeñas-grandes rutinas de kinesiología o chismorreos hospitalarios– para detener la corriente de esta batalla de la escritura, la obra; no hay lugar para lástimas sobre el propio semblante derrotado que será, antes bien, un territorio para la imaginación ensayística. Uno de los ríos narrativos que corre en *La merma* es la reflexión sobre la asimetría y el par en la constitución de la belleza que “es hoy quirúrgica, química, ortopédica”. La belleza como revuelta ética de los vencidos: “Debemos tanto al feminismo *trash* y al punk que cuando las lesbianas comenzaron a mostrarse rapadas y a usar peladas y pantalones flojos como bombachas de campo, todos dejaron de clavar la vista en las sometidas a quimioterapia”.

“El 3 de julio de 2021 tuve un accidente cerebrovascular que me provocó parálisis en el lado derecho del cuerpo, incluida la mano”. Directora del Museo del Libro y la Lengua, Moreno “ahora

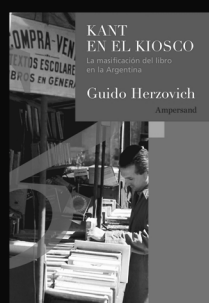
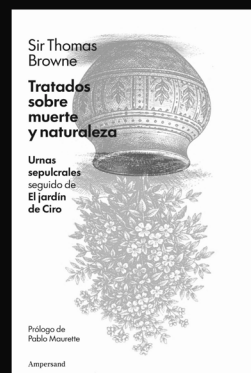
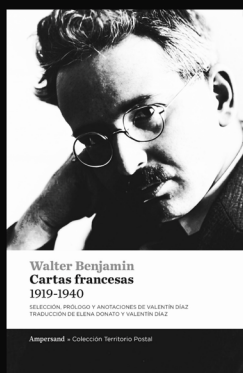
hablaba en una especie de glosolalia y no podía sostener un libro ni leerlo”. Piensa “en una obra de Copi; como la vida tiene los argumentos más extravagantes, era despóticamente real”. Pero *La merma* no arranca ahí, aunque su centro de gravedad argumental consista en la recuperación erótica y escritora en el nudo del cuerpo debilitado. *La merma* comienza en otra inscripción, más extravagante si no fuese la viga enunciativa de una resistencia que, en el apartado final del libro, se convierte en potencia militante, como volviendo a la calle fuera como fuera. *La merma* empieza: “Soy hija de varón, una doble agente, falsa acólita, o la que le conoce ‘las palomitas de los calzoncillos’ a la coalición masculina, como se decía en épocas fecundas en metáforas un poco soeces. Siempre lista para robarles sus ideas, pero invertidas”. Contrera, Moreno abandona los barcos identitarios.

En este enjambre, el barroquismo ensayístico y narrativo de María Moreno es una inscripción de estilo central. Un método. Si en algo se distancia *La merma* de este rasgo es, esta vez, en la sintaxis. Las diferencias en la composición de la oración, sin embargo, no son suficientes para romper esa inscripción barroca, incluso en lo que a la autora se le escapa como lamento (posición de la que siempre huye, anti-victimista), puesto que lo importante, quizás el trazo transversal que hace de Moreno una escritora barroca, es el uso del barroco como método, como sistema –amorfo, monstruoso– de producción de pensamiento. Escribe, en un apartado: “He renunciado a mis excesos barrocos y a mis enumeraciones caóticas roció. He llegado a la síntesis por un déficit, no por voluntad. Y he ganado lectores: ahora soy transparente, mientras que mi habla se vuelve, a veces, infranqueable”. Si a lo que se renuncia es a la expresión formal de superposiciones que se ensombrecen o iluminan entre sí, el barroquismo toma plenamente la escucha: la crónica o capítulo “Basavilvazo”, sobre la clínica en que transcurrió su internación, es el campo minado de este cuerpo oyente, el punto más alto de esta sensibilidad azotada. “Me rotan, puesto que no puedo rotar sola. Lo hacen violentamente a la izquierda para ponerme pañales o aplicarme un enema. Es la vida mínima, de un animal capturado, sin acceso al lenguaje, pero con la desgracia de comprenderlo”. ¿Sería una obviedad decir, a esta altura, que la escritura se convierte en cuerpo? Cualquier obviedad se quiebra en el

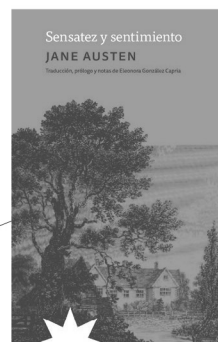
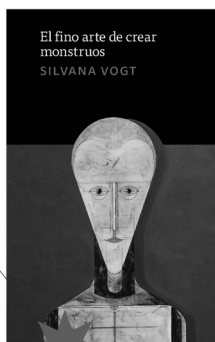
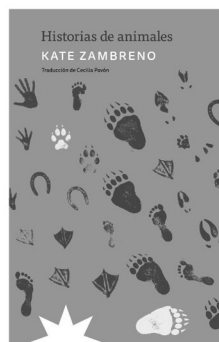
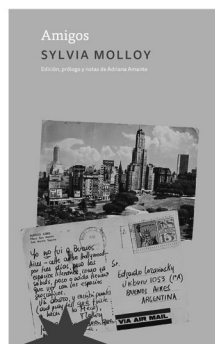
Ampersand

Casa editorial dedicada a la historia de la cultura escrita. Publicamos libros sobre libros, memorias de lectores, correspondencias y ensayos sobre arte y moda.

www.edicionesampersand.com



2026



ETERNA CADENCIA EDITORA

trance del estilo. El barroco se operativiza en una reflexión sobre los pliegues y restos del cuerpo internado, en la fuerza animista que la narradora irradia sobre la cofradía dolida, intratable o sobreprotegida que transcurre la vida entre las ternuras y las violencias de la vida hospitalaria: “Mis intestinos barrocos y en bucles no habían bastado aunque uno tiende a pensar siguiendo la cronología del cuerpo que el ano es el fin, puesto que no tenemos rabo”. El barroco como una ficción de la escucha y la atención.

Dos momentos de *La merma* constituyen sus proyecciones más poderosas. Una fantasía, a contrapelo de cualquier ubicuidad: su plan para ser asesinada por viejos guerrilleros de los 70. ¿Qué significa eso, en el cuadro de un negacionismo pujante, en las modulaciones novedosas del debate sobre “no matar”? Otra, una reflexión crítica: el lugar de la materia fecal en la historia de la literatura. Una mimesis occidental, la pestilencia donde Moreno va construyendo su lujosa morada de bosta. No constituyen provocaciones, sino vías de ingreso a una cultura que se repliega en el cuerpo lento de la señora que se recupera. Moreno logra encandilar al lector: no ilumina un conocimiento sobre las enfermedades y los tránsitos de internación; en la sugerencia experimental, se erige una nueva erótica. Siempre la última, siempre la mejor: María Moreno vuelve a sacar un libro que sacude todo el campo literario. Con su mejor herramienta (quizás la única, en la merma de casi todo): el estilo.

Federico Cano

Diario de familia

Gabriela Bejerman
Bosque Energético, 2025.

¿Qué compra un lector cuando compra un diario? La pregunta parece tener una respuesta fácil, práctica, algo que se responde paseando por los estantes de una librería, “acá autoayuda, acá poesía, acá biografías”; pero esta pregunta tiene una orilla escarpada y escurridiza, avanza y retrocede, y empieza a abrir una zona rara de la literatura contemporánea: autor, voz autoral, narrador, documento, intimidación, marketing, y frente a un diario publicado como libro, empiezan a mezclarse. Bosque Energético, la editorial de Euge-

nia Pérez Tomas y Andrés Gallina es un proyecto que “publica diarios”. Convencionalmente un diario puede leerse como archivo: fechado, biográfico, póstumo o censurado por sus albaceas, una habitación que no había sido preparada para recibir lectura.

Este es el pacto que firmamos cuando leemos *Diario de familia*, de Gabriela Bejerman. El diario que se presenta como experiencia legible, acá rápidamente nos hace perder la orientación: no hay fechas de entradas ni contexto de archivo, es un largo, largo cuaderno, como un papiro que no deja de desenrollarse. Entonces conviene detenerse antes de leer: ¿qué estamos aceptando? ¿Compramos un documento, una obra, una voz, una vida, una cercanía? ¿Leemos a Bejerman, a una narradora que se llama Bejerman, a la autora convertida en personaje de su propio sistema de circulación? La contratapa, firmada por Matías Moscardi, empuja con gracia hacia esa zona de simulacro: se refiere a la autora como una “heroína encabritada e irritable”, una “diosa en crocs, ojerosa y radiante”, que vive una “comedia crepuscular del glamour perdido”. ¿Para qué quiere venderme la semblanza de una persona? Para que yo compre el personaje que hace una entrada en escena —una Bejerman, un pasado, una intensidad— y para que el libro sea, en mi propia imaginación, su escena de entrada: una máscara que al confesarse en las páginas del diario, me va a devolver su reverso y su “verdad”.

De repente, abro la primera página: la vida familiar es insoportable. Y quedo inmediatamente enganchado en el chisme. La sospecha crítica queda adentro de la lectura, porque el libro la absorbe y la vuelve parte de su propio encanto. Uno podía llegar preparado para desconfiar del diario como mercancía de autenticidad, de la autora como marca, de ese regreso tan vivo del yo en la literatura argentina y en las escrituras del presente, desde la vieja especularidad borgeana hasta la autoficción de las redes sociales. Pero Bejerman escribe y el argumento se desordena por completo. La poesía es más fuerte que cualquier sospecha: “Yo le echo la culpa de todo a las hormonas. Mis tetas están tan activas como las de una embarazada (...) Explotan en esféricos sentidos, rayos hipersensibles de un notable paralelismo con mi estado anímico (...) Si mis tetas chillan, qué alaridos pegarán mis malhumores. Fiasco, soy un fiasco”.

El diario se ofrece como cercanía, pero esa cercanía está llena de teatro, del cuerpo de una madre muestra. El diario se pone en ridículo, ventila, se enfurece. “Tuve insomnio verbal”, dice. Y la expresión ya vale como miniatura de todo el libro: una cabeza que no para, una lengua que sigue trabajando cuando el cuerpo no puede más, una maternidad atravesada por la vigilia y la muerte. “No soy tan reina como la luna, a mí sí me aprieta la codicia vertical de una locura superpoblada. Rumio hasta el alba. La luna se retira, yo quedo con dos platos amarillos en la cara”.

El diario es la madriguera de la maternidad, el asedio de la vida familiar. A Bejerman le han robado la llave y no puede cerrar la puerta del cuarto propio— o no puedo yo, ya perdí de vista quien habla—: estoy invadida por esta filiación y las guerras dinásticas conspiran contra mi soledad de escritora. Bejerman escribe a calzón quitado —o aunque tal vez nunca hubo ni calzón ni tanga—. La familia se desdobra en una coreografía fallida, un sistema de cuerpos al roce y el recuento del daño cotidiano que alterna amor, tarascos, amor, abrazo.

Después del malhumor, después de la noche, después de rumiar hasta el alba, aparece una escena mínima con el hijo. “Escuchamos hits de Beethoven en el auto”. Ella lo abraza. El apretón dura más que de costumbre. “Me refugio en su cuellito, atesoró esto como una danza celestial”. El chico se decide, dice “fuerte y rápido te amo” y sale corriendo a la escuela. La narradora queda tomada, total: “¡Si vieran mi sonrisa! ¡Si dimensionaran mi pecho! Arranco chocha, es el himno a la alegría”.

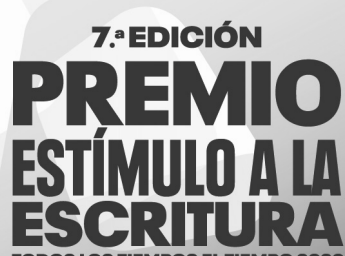
El momento decisivo del libro llega cuando Bejerman se descubre a sí misma escribiendo,

con sus torpezas. “Este párrafo ya lo había escrito antes...”. La autora se olvidó y lo escribió de nuevo, distinto. “Al releer y corregir todo esto decido dejarlo. Y también decido dejar esta aclaración”. Dos operaciones: releer y decidir. Entonces se pregunta: “¿Soy fiel a la verdad? ¿No podría haber pasado dos veces? ¿Me importa la verosimilitud o no me animo a elegir uno de los dos relatos?”.

En un diario es una vida la que entra en la escritura, la costumbre de tratar de escribir a diario. “Los diarios íntimos son una farsa”, escribió Abelardo Castillo en sus *Diarios 1954-1991*, y cierra con: “se escribe para ver el pensamiento”. Si el diario íntimo es una farsa, entonces hay que disfrutar su teatralidad, lo comiquísimo, la fiesta. La familia, en *Diario de familia*, es una máquina agotadora, pero también una usina de culpa, ternura, fastidio, sueño, deseo de fuga, vida.

Leídas después de Bejerman, esas frases ya no funcionan como desconfianza contra el diario, sino como una manera de entender su poder. Bejerman lo dice con una claridad que podría cerrar toda discusión: “Escribimos para purgarnos del dolor, pero acá yo escribí para decir amor. Para tocar el cielo con las manos, bailar al ritmo de un abrazo”. *Diario de familia* pertenece a esa tradición: la de los libros que no entregan una vida resuelta, sino el registro de una intención intensa, una vida ensayándose en la lengua, mientras actúa sus escenas, repite sus recuerdos y descubre, en medio del cansancio, que la intimidad siempre es una forma feroz.

Gael Policano Rossi



7.ª EDICIÓN
PREMIO
ESTÍMULO A LA
ESCRITURA
TODOS LOS TIEMPOS EL TIEMPO 2026

26.11.2026

CEREMONIA DE PREMIACIÓN

\$2.500.000 por categoría
+ CLINICAS DE ESCRITURA

todoslostiempos.org



FUNDACIÓN BUNGE Y BORN PROA LA NACION

Un texto camino. El puente espejo. Ritualizar el tartamudeo

Caístulo y Zelko
Eterna Cadencia, 2025.

En *Cantando las raíces. Coplas ancestrales del Noroeste argentino* (2000), Leda Valladares recopiló la música encarnada en coplas, bagualas, vidalas, tonadas anónimas y centenarias, provenientes de “creaciones expósitas y colectivas de una sabiduría original e insospechable, nutrida de ritos y mitos sagrados, que pueblos cantores han ido transmitiendo, corrigiendo, encimando de generación en generación”. Estas canciones son fruto de su experiencia nómada entre valles, montañas, quebradas, en el momento en que una voz “escuchada en su paisaje” se materializa en los restos de ese rugido inmemorial del hombre. Allí es en donde se pierden las nociones de “prudencia sonora”, y la voz se convierte en “sustancia terrible, en llamado, en revelación”, que expresa, clama, convoca, suplica para llegar a oídos supremos que conmueve una energía de conexiones ancestrales por las cuales el tiempo se acordeona en los pliegues del mundo.

Esto mismo se proponen el cacique Juan de Dios López o Caístulo y el poeta Dani Zelko en el epílogo de *Un texto camino/El puente espejo/Ritualizar el tartamudeo* donde dicen: “ponemos las dos orejas en el grito de las madres”. Para este experimento poético-testimonial se retiran al monte, que es pueblo cuya voz se escucha en el paisaje, y rescatan el sustrato de expresión armonizada en la diferencia temporal entre valores sensibles e inteligibles. Monte y paisaje se corresponden con los territorios originarios Wichí en el Gran Chaco, cerca de la triple frontera entre –aclara la solapa, lo que se conoce como– Argentina, Bolivia y Paraguay.

Octogenario, y en plena pandemia de COVID-19, después de caer inconsciente en el medio del monte once horas, Caístulo comienza a escuchar y a cantar el “canto de las madres”, y Zelko, a quien conoció en 2020, se convirtió en su transcriptor, y en un curador (en todo sentido) de ese canto. En ese sentido, es lo que le sigue a la invención lenguaraz del cacique wichí-mataco que emprende Sara Gallardo en *Eisejuaz* (1971) donde, –aunque denunciando el abandono y la pobreza de las comunidades indígenas del Gran Chaco en los 60–, el rol del intérprete letrado es

ejercido sobre el subalterno, en las profundidades de la marginalidad. Aquí, en cambio, se cede el espacio a la voz originaria, y la letra es meramente “Un texto camino”.

Versiones anteriores de este experimento están disponibles en *Reunión*, un proyecto de escucha y escritura que Zelko emprende desde 2015 en el que visita pueblos, fronteras y territorios indígenas para construir libros que intervienen en disputas y conflictos urgentes de forma colectiva y comunitaria. En estas reuniones pareciera discurrir un *saber hacer* o *hacer saber* a partir de algunas prácticas y decisiones formales del proyecto focalizadas en la escucha, que reconfiguran el reparto de lo sensible, a partir de un procedimiento de archivo, edición y traducción que da espacio a nuevas legibilidades y reconfiguraciones sensoriales: las mutaciones de lo oral a lo escrito y de lo hablado a leído son posibles, señala, en la medida en que atraviesan el cuerpo y el espacio de la voz.

Zelko escribe a mano lo que le dicen, cuentan o cantan, y cada vez que el entrevistado hace una pausa para inhalar pasa a la línea que sigue y crea un nuevo verso. Está prohibido grabar. Se lee, se corrige y se edita el texto en conjunto –nunca a solas– hasta llegar a una versión final. Luego la mitad de las impresiones circulan en las comunidades y participantes en sus territorios, y la otra mitad es distribuida por Reunión donde sea que se la necesite.

Paul Zumthor sostiene que los movimientos del caminar trazan el “espacio de la voz”, antropológica y temporal, donde el cuerpo, la memoria y el gesto interactúan y resisten a la letra, ya sea desde la performance y el ritmo de una cara otra del texto-espejo del que solo es posible, en palabras de Zumthor, “hurgar en el azogue” con el que se lo fabrica, porque hay allí un conocimiento, una técnica de los vientos diría Caístulo, que le pertenece al oído y que es vocalidad-residuo de las filologías, reacia a los sistemas de conceptualización.

El fracasado intento de germanizar el territorio guaraní y de domesticar artificialmente la yerba mate que soñó la hermana de Nietzsche en la Nueva Germania del siglo XIX verifica que vivir en la incompreensión de la tierra, sin el estado de mezcla, de síntesis, de enseñanza de y con el otro desemboca en imposibilidad, cuando no en el exterminio.

Es esa sensibilidad sabia o sabiduría sensible la que es interrogada por los ecos y tartamudeos

que nos llegan (nunca iguales) en canciones, en la caja de resonancia que es el cuerpo-espejo-cuerpo-texto. No hay espacio en la ciudad para encontrar el paisaje; es en el monte donde para Zelko y Caístulo “hay que encontrar una voz”. La voz del pueblo expresa la voluntad de Dios, como sugería Leda Valladares; pero antes de la palabra dios, añade Caístulo, estaban los wichí injertados en la tierra, en los animales, dentro de la palabra, y luego enmudecidos, en la mentira y en la convención, por y para ella.

El canto/texto del porteño y el wichí revela la producción *folkjurisprudencial* oral y rítmica (dejado afuera por el código de la escucha y de la escritura) de costumbres y ritualizaciones que permitirían explicar cierto (des)orden de cosas, en la cual las cosmovisiones –incluso la del comportamiento o expresión artística de animales e insectos, como la colmena en su panal– develan una manera de constituirnos y relacionarnos con el mundo.

Pero antes hay que “mover y cosmovolver otra fuerza”. Por eso Caístulo asume su papel eterno de dar testimonio de lo que él conoce: el paisaje de sus ancestros, en cuyos intersticios se cuelan las madres que parecieran enseñar, construir su escuela, soñar lo inmemorial y lo indecible en un tejido –*el texto del mundo*– en construcción. La pregunta por la naturaleza inquieta “como un vientito en la cara” de las madres: nos roza, nos acaricia y nos da ese empujón o tirón de oreja. Para interpretarlas, y no hacer de ellas un simple silbido pasatista, Caístulo fundó en su comuni-

dad una pequeña escuela donde mujeres adultas están aprendiendo a escribir.

Así, la voz que se archiva en la naturaleza puede *folklorizarse* a partir del tartamudeo sobre la estructura del esqueleto. Son las lenguas que operan desde y en la diferencia (a partir de la traducción) para unirse “estructurando con otra voz” el mundo y el estar en el mundo. El mensaje es un tartamudeo, una “espiral en el oído” responsable de transformar las modulaciones de ondas sonoras en impulsos nerviosos, vibraciones telúricas, para hacerse memoria. El tartamudeo es fuerza de destrucción y de extractivismo de la que hay que apropiarse, en la que el cacique (re)vuelve su palabra oral para llegar a Zelko; un convite para que él también, su hermano, mediante la ritualización del tartamudeo, lo haga en el cancionero moderno de su idioma y así, en las orillas, “intentar llegar al paisaje del otro”.

Si la arrogante disciplina filosófica ha perdido, en su desvarío, el contacto con otros saberes, *Un texto camino/El puente espejo/Ritualizar el tartamudeo* se propone formular otros modos de afectividad –porque, nos dice Caístulo, las madres no se quejan, no son mezquinas–. La simbiosis entre Caístulo y Zelko y la oreja común que prestan encuentran y potencian la fuerza catalizadora del mensaje de las madres que, gracias a ellos, nos alcanza.

Julietta Richiello



»Resbalando, o yendo cargados en un mal paso, contorciéndose por valerse con el otro pie.» Lorjes, Albeit., cap. 22, ed. 1680, p. 88.

C O N T O R C I Ó N. (Del lat. contortio, -ōnis.)
f. Retorcimiento. Cfr. Dicc. Acad., s.v.

|| 2. Contorsión. Cfr. Dicc. Acad., s.v.

C O N T O R N A. f. p.us. Contorno, territorio de que está rodeada una población.

26711



Evocación de La Soledad

Arturo Jacinto Álvarez
Pequeña Fortuna, 2025.

Evocar no es solo nombrar; es volver presente por medio de la palabra. El *Facundo* de Sarmiento se inscribe, de manera emblemática, en este registro: “¡Sombra terrible de Facundo, voy a evocarte, para que, sacudiendo el ensangrentado polvo que cubre tus cenizas, te levantes a explicarnos la vida secreta y las convulsiones internas que desgarran las entrañas de un noble pueblo!”.

Evocar es un acto de poder: traer al presente aquello que está ausente para que actúe sobre él. El *Facundo* lo hace de manera explícita y política. Pero la evocación también puede ser íntima, oblicua, hecha de recuerdos y elucubraciones que conservan una cuota de misterio.

Esa cualidad hace que en *Evocación de La Soledad* se experimente como un sueño. Se trata de la primera reedición de la novelita escrita en 1948 por Arturo Jacinto Álvarez (1921-2003) o, como solían llamarlo, Arturito, una de las figuras un tanto relegadas de la sociabilidad artística porteña de la segunda mitad del siglo XX. En este relato el autor presenta el mundo de estancias y jardines bonaerenses en el que creció durante buena parte de su infancia. Allí las intrigas de palacio (o de finca) se entremezclan con la magia y la maravilla, a través de una escritura alambicada que pocos hoy frecuentan y menos aún estilan.

La novelita es una larga evocación que se despliega en imágenes y escenas de la estancia La Soledad, por la que desfilaron familiares, amigos y sirvientes de Luis, el hijo del dueño de esas tierras cuya juventud el relato recupera. El argumento gira en torno al intento del joven por enamorar a Alberto, para lo que toma una poción que por un tiempo lo convierte en mujer. Narrada con aire de juego, esta intriga de romance y transformación nos llega a través de los ojos de un chico enamorado y soñador: los de Arturito, el narrador, un chico del campo lindero y confidente de Luis.

El estilo modernista en que está escrita la novela recupera la respiración de la prosa proustiana que empieza partida o en suspenso, y es capaz de ramificarse y extenderse en tenues sutilezas. En 1942, Borges profundiza su ataque contra el modernismo y escribe el ensayo “Sobre la descripción literaria” para la revista *Sur*. Su propósito es prevenir a los escritores de algunos

errores comunes a la hora de describir, entre los cuales el desdoblamiento de entidades es de los más graves. Este recurso, que Borges ejemplifica con fragmentos de Groussac, Oyuela, Lugones y Güiraldes, vuelve complejo lo que podría ser simple e incurre en fallas sintácticas que impiden desentrañar parte del sentido. En *Evocación de La Soledad*, Arturo Álvarez convierte este defecto en marca de estilo, en la voz inconfundible de un escritor. Basta leer un fragmento de la novela en el que el narrador accede al pensamiento de Luis desplegado con toda su intensidad:

Dios mío he de permitir que a mi alma la agiten eternamente las angustias de los siete infiernos y las beatitudes de los siete cielos con tal que pueda ver algún día en los ojos de Alberto y en la parte más profunda de su pecho el bosque que mi infancia veía atravesado por niñas con las alas de mariposas y niños que llevaban farolitos encargados de alumbrarles una senda por entre el follaje dibujado en las latas de caramelos La Perfección.

La trama tiene una condición deliberadamente inestable: nos llega por Teresa, la hermana de Luis, a quien también se la han contado, y el narrador por momentos manifiesta desconfianza sobre lo que relata. Y esta inestabilidad no es solo narrativa: el clima onírico de la novela se monta sobre una trama fantasiosa, de ambientes lujosos, pero se sostiene, sobre todo, en la escritura misma, a partir de una sintaxis que se ramifica y se suspende. De ahí la obstinación por esconder el sujeto de las oraciones, recurriendo al sujeto tácito, uno de los rasgos salientes de la novela. Esto hace que las acciones puedan atribuirse a distintas voces, como si la lengua hubiera encontrado la manera de que todos los planos se amalgamen. Asistimos ya no al desdoblamiento de las entidades, sino al de la lengua misma.

Esta óptica fantasiosa e infantil del autor se expande a través de los dibujos de Diana Teira, que les imprime a la publicación un aire juguetón y sensual. Las ilustraciones recuerdan a las animaciones de *Hora de aventuras* o *Un show más*: absurdas, pero de trazo peligroso, de evocación de la maldad. En sus dibujos las pociones y los hombres que Luis desea con locura parecen igualmente tentadores, objetos que piden ser tratados con ternura antes de llevárselos a la boca.

Lautaro Paredes

Concursos literarios *en el marco del*

Congreso internacional Segunda década dariana

Concurso de trap y rap "Frescos racimos"

Jurado: Nora Lezano, Lorena Vega y Tomás Wicz



Concurso de cuento breve y poesía "Lo azul"

Jurado: Diego Bentivegna, Daniel Link y Dani Zelko



Concurso de declamación "La voz de Rubén Darío"

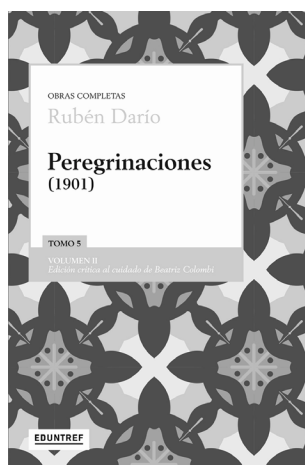
Jurado: José Luis Gamarra, Fernando Noy y Vivi Tellas



*Escanear los códigos QR para
conocer las bases y premios.*

IEF.LAB

Instituto de Estudios Filológicos
Latinoamericanos Ana María Barrenechea
UNTREF



COLECCIÓN

EDUNTREF EDITORIAL DE LA
UNIVERSIDAD NACIONAL
DE TRES DE FEBRERO

Obras completas de Rubén Darío

Títulos de próxima aparición

TOMO 5 - VOLUMEN I

España contemporánea (1901)

al cuidado de María Rosa Olivera-Williams,
Alejandro Mejías-López y Mayra Bottaro

TOMO 7 - VOLUMEN IV

El canto errante (1907)

al cuidado de Alfonso García Morales

Club de lectura

Letras
UNTREF

Novela latinoamericana y política

Sede | Biblioteca Popular de Ciudad Jardín

Primer sábado de cada mes de 14:00 a 16:00 hs

Actividad gratuita con inscripción previa hasta agotar capacidad

Contacto: clubdelectura@untref.edu.ar

Cronograma

Temporada de huracanes
de Fernanda Melchor

Un verdor terrible
de Benjamín Labatut

Simone
de Eduardo Lalo

Las aventuras de la China Iron
de Gabriela Cabezón Cámara

Cine vivo

Albertina Carri

Banda Propia, 2026.

El bienpensantismo, decía Phillippe Sollers para explicar por qué hay que leer a Céline, no está a la altura del siglo XX. Tampoco lo está del siglo XXI. Ni de Latinoamérica, agregamos con Albertina Carri. Si para leer *Cine vivo* es necesario malpensar, podríamos empezar entonces sospechando. Ante todo que este libro fue ensamblado sin otro propósito que el de actualizar las formas mortuorias con que ha sido leído el propio archivo artístico de su autora. Porque cuando se trata de Carri, la tradición crítica supo sedimentar sus elogios alrededor de un puñado de ejes: memoria, dictadura, desaparición o testimonio. Todos pertinentes, claro. Obras como *Los rubios*, *La rabia* o *Cuatreros* fueron pensadas con brillantez bajo ese prisma problemático. Pero este volumen, que reúne escrituras ensayísticas, guiones, conferencias, textos de instalaciones y documentos de trabajo, parece exigir que se ajuste el foco sobre los modos de vida que emergen entre los restos de las violencias que su trabajo conjura. Y en la decisión de hacerlo sin desmentir la genealogía en la que fue históricamente adscripta, hay un gesto de profunda elegancia.

También podríamos sospechar de lo que dicen sus editoras de Banda Propia al presentar el libro como “la escena más íntima y provocadora de su proyecto creativo”. Quien vaya a *Cine vivo* en busca de acceso privilegiado a una supuesta cocina de procedimientos expuesta con brutalidad, se encontrará en cambio con un objeto, (o “artefacto”, como decide llamarlo Carri) montado con minucia, sumamente consciente de la imagen pública que su obra proyecta. “Esto no es una autobiografía”, insistía Jorge Barón Biza acerca de *El desierto y su semilla*, separando la truculenta historia familiar que la novela contiene del régimen de lectura no documental con que exige ser leída. Es en este sentido que la Carri ensayista recupera la noción de “heterobiografía” de Carlos Correas para pensar “las maneras en que se puede tomar elementos de lo personal para ir hacia lo impersonal” y así “motorizar mecanismos de la ficción” (35). Esa reflexión, que implica pensar necesariamente en un *yo* con una marcada tendencia hacia la desposesión, estructura los materiales de uno de los cuatro grandes capítulos

del libro, “Biográfico/heterobiográfico”. Además de revisar el estatuto contemporáneo del testimonio, los textos del segundo apartado permiten reformular algunas de las preguntas actuales que giran en torno a las ficciones latinoamericanas. Una de las más potentes quizás sea la que interroga las formas de narrar la violencia sin quedar atrapado en la lógica de su representación. Carri habla de una “dictadura de lo real”, en la que el cine se ve “obligado a dar cuenta de las violencias sufridas en Latinoamérica, alejándose de otros relatos posibles y de otros futuros posibles” (111). En la programática intervención titulada “O inventamos o inventamos”, presenta la fuga hacia la fantasía como alternativa para reconectar con lo viviente. Se trata de una fantasía entendida menos como estrategia de evasión, que como modo del (mal)pensamiento, capaz de sustraerse de las formas de representación más codificadas del cine latinoamericano.

La lectura ordenada del montaje de textos de *Cine vivo* devuelve un efecto de indistinción que se condensa en la fórmula “escribo desde el cine, filmo desde la literatura” (98). Esta tendencia a hacer de la infección una poética no se limita solo a préstamos entre lenguajes y registros, como sucede en “Por una ecología del olvido”, donde Carri pasa a discreción de la prosa ensayística al verso, y de un tema al otro. En textos como “Manifiesto ladilla”, el diario de producción del Festival Asterisco, e incluso “La imagen sin fin”, escrito en ocasión del 30º aniversario del comienzo de la última dictadura cívico-militar en Argentina, Carri reivindica aquello que “vive porque se mezcla” (141). Sea que evoque los hongos que reinventan el fílmico de una película olvidada o a los parásitos que pueblan los pubis humanos, la cineasta encuentra aliento estético en aquello que se define por su capacidad de transformarse y abrirse a otras, es decir a nuevas, posibilidades de existencia.

No sorprende entonces que la figura tutelar de esta poética sea Pier Paolo Pasolini. Carri prefiere invocar al PPP que inventó una manera de filmar los cuerpos que patologiza la moral burguesa (jóvenes subproletarios, prostitutas, maricas, entre otros) por sobre el cineasta que se preocupó por la desaparición de las luciérnagas y otras criaturas tímidas. Cuando lo señala como “una de las ladillas más importantes que la historia del cine ha vomitado” (268), Carri reconoce en Pasolini a un saboteador del saber que los po-

derosos callan –y que callan porque no necesitan llamarlo–. Este saber a veces se convierte en teoría, por fuerza de algún plebeyo –la teoría siempre es plebeya, dice Silvia Schwarzböck–, alcanza a enfrentarse a una teoría de la aristocracia, esa gran ficción sobre la pureza.

El cine infecto que incita Carri es puesto a funcionar en “Porno y política”, el cuarto capítulo del libro, de manera tal que la pornografía cobra la dimensión de un campo de disputa por las formas de representación de los cuerpos. En este apartado se incluyen el guion del corto porno/experimental de *Barbie también puede estar triste* (2002) y las voces en off de su más reciente film *¡Caigan las rosas blancas!* (2025) para dar cuenta de una larga investigación sobre las imágenes sexuales sostenida durante casi tres décadas. Frente a la tradición que hizo del cuerpo femenino un objeto visual de consumo, Carri propone visualidades capaces de infectar con humor y deseo compartido la gramática pornográfica dominante.

Por último, hay también lugar para lo que la cineasta llama “las deudas de mi generación”. En el apartado “Archivo y Memoria” reconoce “no haber podido tender puentes sensibles con la disponibilidad intelectual y afectiva de esta época” (96) en un gesto de “pagar las cuentas” que le tocan ante el escenario político actual en la región. Otro de los grandes pendientes generacionales que aparece es la imposibilidad de consolidar una cinemateca nacional en Argentina. De ahí que se reafirma la necesidad de un ecosistema como condición de posibilidad tanto para la vida como para la supervivencia, del cine en este caso.

En *Cine vivo* la metáfora biológica no agota la insistencia tenaz de Albertina Carri sobre las formas de vida. Ahí donde aparece una política de la impureza, también hay una potente asociación entre ética y esfera pública. El malpensamiento que recorre el libro incita a desconfiar de las imágenes, pero también de la gravedad de lo real, con miras a sostener un cine como modo de estar en el mundo, como prótesis orgánica que se alimenta de contaminación y contagio. Un cine envenenado, en definitiva, del que Carri es lugarteniente e instigadora.

Jeremías Pereyra

Letras ^{UNTREF}

Una carrera con llegada al mundo.

Literatura comparada | Prácticas de escritura

Humanidades digitales | Procesos de edición

Lenguas americanas | Lingüística forense

Pedagogías situadas | Trabajo con archivos

Vení a pensar con nosotras.

Inscripción abierta

Más información en
letras.untref.edu.ar

pequeña fortuna

EDITORIAL LATINOAMERICANA
DE ARTE, POESÍA Y
PENSAMIENTO CRÍTICO

próximos títulos

32. *El estanque de los sueños*
Claudio Iglesias
(traducción y selección)

33. *La vida dañada*
Diego Bentivegna

34. *Poesía y valor*
Tomás Fadel

pequenafortuna.com.ar

LA LETRADA INDISCRETA

París no se acaba nunca

Fue una tarde de brillo sin igual. Se presentaba en la librería Cienfuegos (en el ascendente barrio parisino de Bellville) el libro de Gabriel Giorgi, *Parar la oreja*.

Obligada por la vecindad (yo vivo en ese barrio desde hace más de veinte años, cuando unas deudas amorosas me obligaron a abandonar Buenos Aires), me corrí hasta la librería, a la que no se podía entrar, tal era la multitud congregada para escuchar las presentaciones. ¡Parecía un nuevo Quartier Latin!

La tarde no terminaba de caer (más bien estaba instalada como un toldo de sol abrasador) y los abanicos azotaban los elaboradísimos peinados de la concurrencia (entre la que brillaba Paola Cortés Rocca, a quien llamaban “Presidenta” creo que porque abrió una Unidad Básica en Lutecia, como primer paso de una carrera política que será sin dudas descollante).

Edgaro Dieleke (bermudas azules, camiseta beige), en representación de Tenemos las máquinas, la editora de *Parar la oreja*, aprovechó la circunstancia para repartir también ejemplares recién salidos de imprenta de *Literatura, saber y deseo* (editado junto con Julieta Mortatti), donde varios de los concurrentes habían volcado sus recuerdos de su formación en dictadura. “Y ninguno sabe lo que los otros escribieron”, apuntaba Graciela Montaldo, impecable en su finísimo pantalón y una remera que citaba al mismo tiempo el socialismo, el anarquismo y el anticolonialismo y que combinaba casualmente bien con la leyenda Tropicalia que lucía el homenajeador en su propia camiseta (combinada con bermudas negras).

La celebración fue perfecta. Primero habló Ximena Briceño (elegantísima, toda de negro), que deslumbró al auditorio con una lectura que situaba *Parar la oreja* no sólo en relación con los paisajes sonoros que analiza sino en relación con los estudios sobre audición y regímenes acústicos. Graciela Montaldo hizo una lectura finísima de los momentos más “literarios” del libro.

Al término del panel se ofreció un vino (yo me abstuve, porque era tinto, y con el calor temí que se me subiera a la cabeza de inmediato) y la concurrencia ocupó la vereda e incluso la rue Juliet, tranquilísima, sobre la que está la librería.

Se comentaban las vicisitudes del día y de la semana. Hubo personas que se reencontraron después de mucho tiempo, sin recordar exactamente por qué se habían peleado (pero manteniendo la debida posición defensiva).

Era un jueves y Luz Horne, excitadísima, repartía invitaciones para el día siguiente. Su sobriño, el dj Mono Loco, residente en París, tocaría en una fiesta en Le Bateau Phare del Port de la Gare hasta las 5 de la mañana.

Como local y frecuentadora del Bateau Phare (amarrado en el Sena frente a la Biblioteca François Mitterrand, es un lugar híbrido del distrito 13, imprescindible para participar de las escenas emergentes) aconsejé ir hacia la medianoche, y me encargaron que comprara algunas pastillas porque quién podría soportar un día tan largo sin intercesores.

Mi querida amiga Elisa Sepúlveda, una de las productoras cinematográficas estrella de París, que me había acompañado a la presentación, me dejó porque había hecho cita para ver la película ganadora en Cannes, *Fjord*, del rumano Cristian Mungiu.

Yo acepté la invitación a tomar unos tragos con un galán angoleño que se había colado en la celebración, invitado por la rosarina Sandra Contreras (impecable, en calzas de cuero blanco y un top amarillo), me despedí de las chicas y de Gabriel y prometí encontrarles con las pastillas, a la minuit, chez Bateau Phare.

A la medianoche recordé la cita porque me ardieron las orejas. Por supuesto, no fui. Pero tararearé el tema de Mono Loco “Make me wet”.

Marita Chambers

CONTORNA

Nº 2

Silvina Bullrich