
RICARDO PIGLIA

LA
ARGENTINA
EN PEDAZOS



EDICIONES DE LA URRACA / COLECCION **FIERRO**

Editado por Ediciones de la Urraca, Venezuela 842. Buenos Aires, Argentina.

Editor: Andrés Cascioli.

Registro de la Propiedad Intelectual N° 256.893.

Prohibida su reproducción total o parcial. Derechos reservados.

Distribuidora Interior SADYE S.A.C.I.F. Belgrano 355. Capital Federal.

Distribuidora Exterior La Urraca, Casilla de Correo 4505.

Distribuidora Capital Federal Distrimachi S.A. Independencia 2744. Buenos Aires.

Impreso en Imprenta Rosgal S.A. General Urquiza 3090. Montevideo - Uruguay.

Dep. Legal 287.314/93

MARZO 1993.

CONTENIDO

ECHEVERRIA Y EL LUGAR DE LA FICCION	pág. 8
Esteban Echeverría, <i>El matadero</i> . Dibujos de Enrique Breccia	pág. 12
VIÑAS Y LA VIOLENCIA OLIGARQUICA	pág. 20
David Viñas, <i>Los dueños de la tierra: 1892</i> . Dibujos de Enrique Breccia	pág. 24
ARMANDO DISCEPOLO Y EL ARGENTINO CONTAMINADO	pág. 30
Armando Discépolo, <i>Mustafá</i> . Dibujos de Enrique Breccia. Adaptación de Norberto Buscaglia	pág. 34
CORTAZAR Y LOS MONSTRUOS	pág. 40
Julio Cortázar, <i>Las puertas del cielo</i> . Dibujos de Carlos Nine. Adaptación de Norberto Buscaglia	pág. 44
LUGONES Y LAS FUERZAS EXTRAÑAS	pág. 52
Leopoldo Lugones, <i>Un fenómeno inexplicable</i> . Dibujos de Carlos Roume. Adaptación de Otto Carlos Miller	pág. 56
QUIROGA Y EL HORROR	pág. 64
Horacio Quiroga, <i>La gallina degollada</i> . Dibujos de Alberto Breccia. Adaptación de Carlos Trillo	pág. 68
EL TANGO Y LA TRADICION DE LA TRAIACION	pág. 78
Tuegols y Taggini, <i>La gayola</i> . Dibujos de Crist. Adaptación de Norberto Buscaglia	pág. 82
ROZENMACHER Y LA CASA TOMADA	pág. 90
Germán Rozenmacher, <i>Cabecita negra</i> . Dibujos de Solano López. Adaptación de Eugenio Mandrini	pág. 94
BORGES Y LOS DOS LINAJES	pág. 102
Jorge Luis Borges, <i>Historia del guerrero y de la cautiva</i> . Dibujos de Alfredo Flores. Adaptación de Norberto Buscaglia	pág. 106
MANUEL PUIG Y LA MAGIA DEL RELATO	pág. 114
Manuel Puig, <i>Boquitas pintadas</i> . Dibujos de El Tomi. Adaptación de Manuel Aranda	pág. 118
ROBERTO ARLT. LA FICCION DEL DINERO	pág. 124
Roberto Arlt, <i>La agonía de Haffner, el rufián melancólico</i> . Dibujos y adaptación de José Muñoz	pág. 128

ECHEVERRIA

Y EL LUGAR DE LA FICCION

La Argentina en pedazos. Una historia de la violencia argentina a través de la ficción. ¿Qué historia es ésta? La reconstrucción de una trama donde se pueden descifrar o imaginar los rastros que dejan en la literatura las relaciones de poder, las formas de la violencia. Marcas en el cuerpo y en el lenguaje, antes que nada, que permiten reconstruir la figura del país que alucinan los escritores. Esa historia debe leerse a contraluz de la historia “verdadera” y como su pesadilla.

El origen. Se podría decir que la historia de la narrativa argentina empieza dos veces: en *El matadero* y en la primera página del *Facundo*. Doble origen, digamos, doble comienzo para una misma historia. De hecho los dos textos narran lo mismo y nuestra literatura se abre con una escena básica, una escena de violencia contada dos veces. La anécdota con la que Sarmiento empieza el *Facundo* y el relato de Echeverría son dos versiones (una triunfal, otra paranoica) de una confrontación que ha sido narrada de distinto modo a lo largo de nuestra literatura por lo menos hasta Borges. Porque en ese enfrentamiento se anudan significaciones diferentes que se centran, por supuesto, en la fórmula central acuñada por Sarmiento de la lucha entre la civilización y la barbarie.

La primera página del Facundo. Sarmiento inicia el libro con una escena que condensa y sintetiza lo que gran parte de la literatura argentina no ha hecho más que desplegar, releer, volver a contar. ¿En qué consiste esa situación inicial? “A fines de 1840 salía yo de mi patria, desterrado por lástima, estropeado, lleno de cardenales, puntazos y golpes recibidos el día anterior en una de esas bacanales de soldadescas y mazorqueros. Al pasar por los baños de zonda, bajo las Armas de la Patria, escribí con carbón estas palabras: *On ne tue point les idées*. El gobierno a quien se comunicó el hecho, mandó una comisión encargada de descifrar el jeroglífico, que se decía contener desahogos innobles, insultos y amenazas. Oída la traducción. Y bien, dijeron ¿qué significa es-

to?”. Anécdota a la vez cómica y patética, un hombre que se exilia y huye, escribe *en francés* una consigna política. Se podría decir que abandona su lengua materna del mismo modo que abandona su patria. Ese hombre con el cuerpo marcado por la violencia deja también su marca: escribe para no ser entendido. La oposición entre civilización y barbarie se cristaliza entre quienes pueden y quienes no pueden leer esa frase escrita en otro idioma: el contenido político de la frase está en el uso del francés. El relato de Sarmiento es la historia de una confrontación y de un triunfo: los bárbaros son incapaces de descifrar esas palabras y se ven obligados a llamar a un traductor. Por otro lado esa frase (que es una cita de Diderot, dicho sea de paso) se ha convertido en la más famosa de Sarmiento, traducida libremente por él y nacionalizada como: “Bárbaros, las ideas no se matan”.

El lenguaje y el cuerpo. La historia que cuenta *El matadero* es como la contracara atroz del mismo tema. O si ustedes quieren: *El matadero* narra la misma confrontación pero de un modo paranoico y alucinante. En lugar de huir y de exiliarse, el unitario se acerca a los suburbios, se interna en territorio enemigo. La violencia de la que Sarmiento se zafa está ahora puesta en primer plano. Si en el relato que inicia el *Facundo* todo el poder está puesto en el uso simbólico del lenguaje extranjero y la violencia sobre los cuerpos es lo que ha quedado atrás, en el cuento de Echeverría todo está centrado en el cuerpo y el lenguaje (marcado por la violencia) acompaña y representa los acontecimientos. Por un lado un lenguaje “alto”, engolado, casi ilegible: en la zona del unitario el castellano parece una lengua extranjera y estamos siempre tentados de traducirla. Y por otro lado una lengua “baja”, popular, llena de matices y de flexiones orales. La escisión de los mundos enfrentados toca también al lenguaje. El registro de la lengua popular, que está manejado por el narrador como una prueba más de la bajeza y la animalidad de los “bárbaros”, es un acontecimiento histórico y es lo que se ha mantenido vivo en *El matadero*.

La verdad de la ficción. Hay una diferencia clave, diría, entre *El matadero* y el comienzo del *Facundo*. En Sarmiento se trata de un relato verdadero, de un texto que toma la forma de una autobiografía; en el caso de *El matadero* se trata de una pura ficción. Y justamente porque era una ficción pudo hacer entrar el mundo de los “bárbaros” y darles un lugar y hacerlos hablar. La ficción como tal en la Argentina nace, habría que decir, en el intento de representar el mundo del enemigo, del distinto, del otro (se llame bárbaro, gaucho, indio o inmigrante). Esa representación supone y exige la ficción. Para narrar a su grupo y a su clase desde adentro, para narrar el mundo de la civilización, el gran género narrativo del siglo XIX en la literatura argentina (el género narrativo por excelencia, habría que decir: que nace, por lo demás, con Sarmiento) es la autobiografía. *La clase se cuenta a sí misma bajo la forma de la autobiografía y cuenta al otro con la ficción.* Todo lo que hay de imaginación literaria en el *Facundo* viene de ese intento de hacer entrar el mundo de Facundo Quiroga y de los bárbaros. Sarmiento hace ficción pero la encubre y la disfraza en el dis-

LA ARGENTINA EN PEDAZOS

curso verdadero de la autobiografía o del relato histórico. Por eso su libro puede ser leído como una novela donde lo novelesco está disimulado, escondido, presente pero enmascarado.

Un texto inédito. En *El matadero* está el origen de la prosa de ficción en la Argentina. Pero ese origen, podría decirse, es oscuro, desviado, casi clandestino. Escrito en 1838 el relato permaneció inédito hasta 1874 cuando Juan María Gutiérrez lo rescató entre los papeles póstumos de Echeverría (que había muerto en Montevideo, exiliado y en la miseria, en 1851). ¿Por qué no lo publicó Echeverría? Basta releerlo hoy para darse cuenta de que es muy superior a todo lo que Echeverría publicó en su vida (y superior a lo de todos sus contemporáneos, salvo Sarmiento). Habría que decir que Echeverría no lo publicó justamente porque era una ficción y la ficción no tenía lugar en la literatura argentina tal como la concebían Echeverría y Sarmiento. "Las mentiras de la imaginación" de las que habla Sarmiento deben ser dejadas a un lado para que la prosa logre toda su eficacia y la ficción aparecía como antagonica con un uso político de la literatura.

Una opción. El *Facundo* empieza donde termina *El matadero*. Entre la cita en francés de Diderot de Sarmiento y la representación del lenguaje popular en *El matadero*, en la mezcla de lo que allí aparece escindido, en la relación y el antagonismo se define una larga tradición de la literatura argentina. Pero a la vez la importancia de esos dos relatos reside en que entre los dos plantean una opción fundamental frente a la violencia política y el poder: el exilio (con que se abre el *Facundo*) o la muerte (con la que se cierra *El matadero*). Esa opción fundante volvió a repetirse muchas veces en nuestra historia y se repitió, en nuestros días. Y en ese sentido podría decirse que la literatura tiene siempre una marca utópica, cifra el porvenir y actualiza constantemente los puntos clave de la política y de la cultura argentina.

RICARDO FIGLIA

Esteban Echeverría

**EL
MATADERO**

Dibujos de Enrique Breccia

LA ARGENTINA EN PEDAZOS

EN LA CUARESMA DE 1838, Y LUEGO DE QUINCE DÍAS DE LLUVIAS, UNA TROPA DE CINCUENTA NOVILLOS GORDOS ENTRO' AL MATADERO DEL ALTO. EN QUINCE MINUTOS, 49 NOVILLOS SE HALLABAN TENDIDOS EN LA PLAYA DEL MATADERO



A Don Eugenio Marquez



MALHAYA CON EL TROPERO QUE NOS DA GATO POR LIEBRE: ES TORO VIEJO.

NO, SI ES NOVILLO. A VER, MUESTREME LOS COJONES SI LE PARECE, CARATO



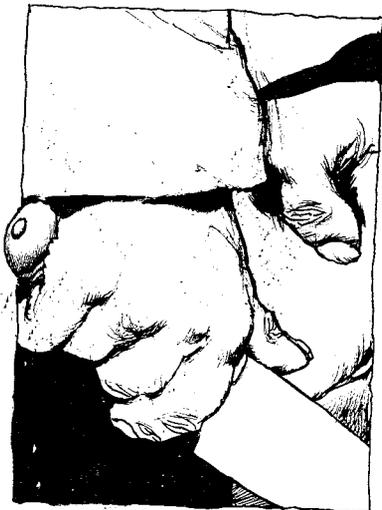
AHI LOS TIENE, ENTRE LAS PATAS SON GRANDES COMO..

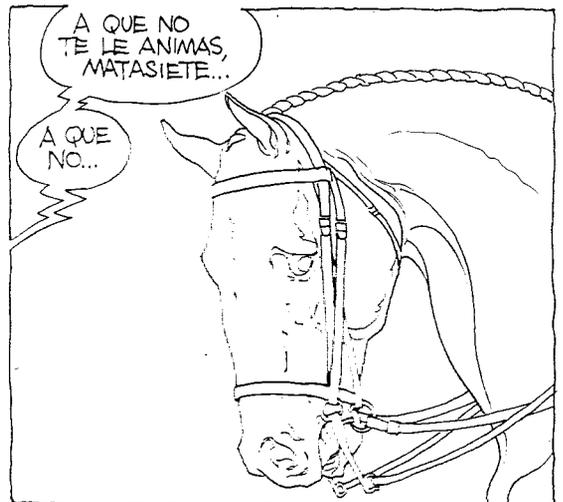
ES BARRO ESE BULTO... ES EMPERRAO Y ARIECO COMO UN UNITARIO.

Dibujos de Alberto Breccia

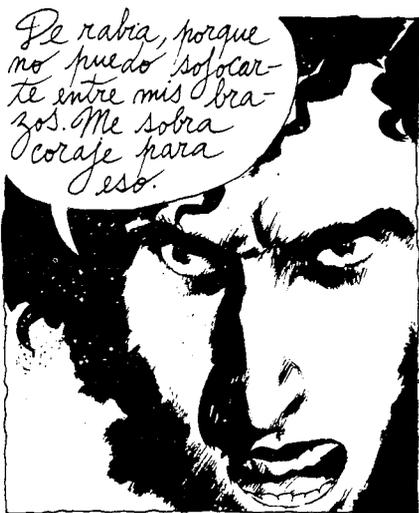


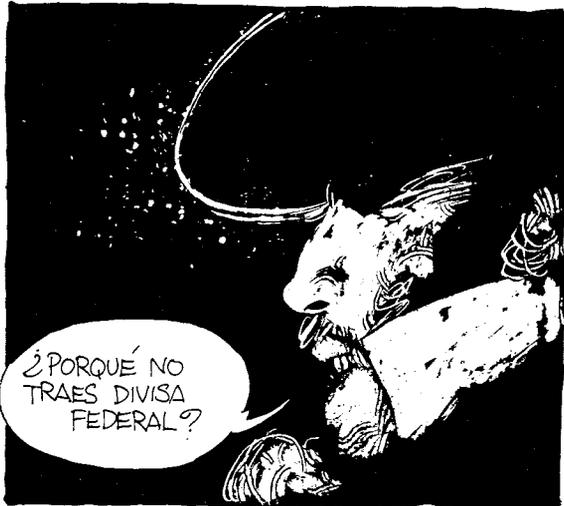
LA ARGENTINA EN PEDAZOS



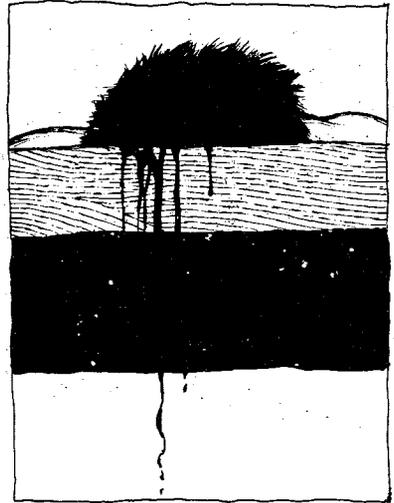
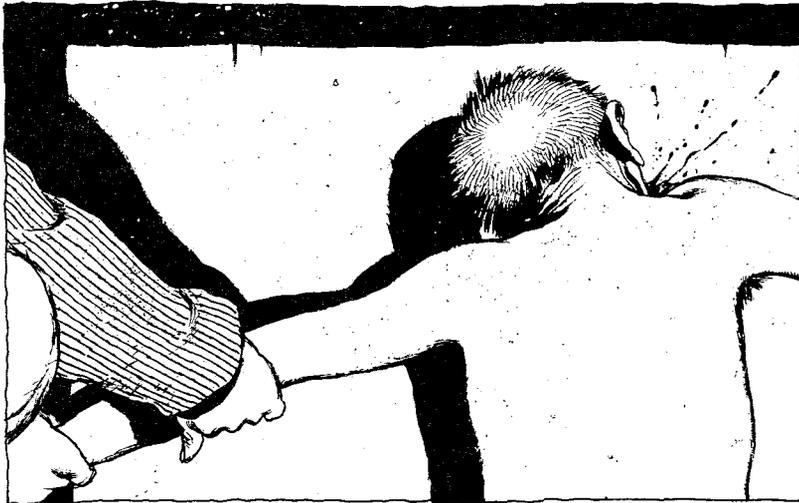


LA ARGENTINA EN PEDAZOS





LA ARGENTINA EN PEDAZOS





CHURRIQUE ©

VERIFICARON LA ORDEN;
ECHARON LLAVE A LA PUER-
TA Y EN UN MOMENTO MAS,
NO QUEDO NADIE EN EL
MATADERO.

8

VIÑAS

Y LA VIOLENCIA OLIGARQUICA

La violencia oligárquica. Uno de los ejes de la obra de Viñas es la indagación sobre las formas de la violencia oligárquica. Se distancia así de una tradición literaria que tiende a estetizar la decadencia de las clases altas y que ha encontrado en las novelas argentinas de Mujica Láinez su versión más refinada. Viñas trabaja sobre todo la dominación oligárquica, la persistencia de esa dominación y sus múltiples manifestaciones en distintos planos de la historia nacional. ¿Cómo se ha ejercido ese poder? ¿Sobre quiénes? ¿Con qué sistemas de justificación? Esas son algunas de las preguntas básicas que su escritura plantea y debate desde diferentes ópticas.

Un solo texto. En esta perspectiva podría decirse que todos los libros de David Viñas se pueden leer como un gran texto único: una amplia saga balzariana en la que distintos géneros y registros de escritura (novela, teatro, cuento) se transforman en investigación de los momentos clave en los que esa violencia y esa dominación se cristalizan. Acontecimientos políticos, figuras representativas, tradiciones ideológicas, discursos culturales: no importa tanto el material que se utilice sino el tratamiento a que Viñas lo somete para iluminar críticamente el tejido oculto de relaciones que los articula y les da sentido. De hecho, ese gran texto único se podría organizar cronológicamente en una especie de historia imaginaria del poder en la Argentina desde el fusilamiento de Dorrego (en su obra de teatro *Los fusilamientos de Dorrego*) hasta la dictadura de Videla (en su novela *Cuerpo a cuerpo*) pasando por el asesinato de Urquiza, la semana trágica, el peronismo o el suicidio de Lisandro de la Torre. Pero también se puede leer ese texto como un mosaico en el que se entrecruzan los temas y las formas siguiendo un eje central definido por la tensión entre la violencia oligárquica y la imaginación liberal que acompaña esa opresión y la disfraza.

Una cita. El mismo Viñas sintetiza con sagacidad ese núcleo al referirse en su último libro (*Indios, ejército y frontera*) a la tradición represiva de las cla-

ses dominantes en la Argentina. "Coerción que se ha distinguido no sólo por ponerse en la superficie en los momentos de crisis del sistema, sino por su peculiar capacidad silenciadora para negar la violencia que subyace a la instauración del estado liberal, y por su ejercicio de la censura ante los problemas vinculados a sus propios orígenes. Como si el estado liberal argentino presintiese que los planteos sobre la génesis de su poder pusieran en cuestionamiento ese mismo privilegio".

Las víctimas. La tensión entre el ejercicio de la violencia y las representaciones que la conciencia liberal se ha construido de esa historia sangrienta es, entonces, uno de los puntos centrales de la escritura de Viñas. La historia de la dominación oligárquica suponía el desciframiento de sus formas correlativas de censura y de encubrimiento, pero también la reconstrucción de la historia de aquéllos sobre quienes esa violencia se ejercía: los indios, los gauchos, los inmigrantes, los obreros. En el revés, la obra de Viñas es también la historia de las víctimas.

La tierra sin dueños. Varios de estos rasgos básicos están concentrados en la secuencia casi cinematográfica con la que Viñas abre su mejor novela: *Los dueños de la tierra*. Esa secuencia puede ser leída como una versión en miniatura de su obra. Por un lado se ficcionaliza un momento histórico clave (la campaña al desierto) pero tomando un hecho marginal, representativo de un espectro mayor. La operación militar planificada se ha convertido en una carcería, pero el sentido general se mantiene: se trata de aniquilar a los indios y ocupar sus tierras. "Que toda esa tierra quedara limpia, bien lista para empezar a trabajar". Se podría decir que se ficcionaliza una interpretación histórica más que el acontecimiento histórico propiamente dicho. El relato que abre la novela subraya la conexión entre la matanza de indios y el fusilamiento de los obreros en huelga que será su tema central.

Un protagonista. Por otro lado, toda la secuencia está centrada en Brun, personaje que cifra al integrante de una poderosa familia de estancieros: los Braun Menéndez. Movimiento clásico de la literatura de Viñas que ha sabido condensar en ciertos individuos rasgos múltiples de una situación histórica o de una trama ideológica. Toda la escena transcurre, podría decirse, a espaldas de Brun y el texto dramatiza antes que nada la posición ambigua de ese hombre que es el verdadero responsable de los hechos pero que no participa directamente, que está presente pero se mantiene aparte en el momento de la represión. Entre las víctimas y los verdugos, Viñas ha colocado siempre a un intermediario en el que se concentra la tensión dramática. "Matar era fácil", dice la primera frase de la novela. "Pero no así, no", reflexiona Brun. Esa vacilación, esa duda respecto de los métodos hace de Brun una especie de doble oligárquico de Vicente Vera, el juez radical, protagonista de la novela, que está entre el ejército y los estancieros y los obreros fusilados.

LA ARGENTINA EN PEDAZOS

Cuerpo a cuerpo. El tratamiento del cuerpo de las víctimas es otro elemento fundamental en la descripción de las formas de la violencia que está presente en este relato. La muerte se sexualiza ("Porque matar era como violar a alguien"); la dominación se marca en la carne. La referencia a la castración que cierra la escena es el límite en la apropiación del cuerpo del otro que realiza el opresor. Los dueños de la tierra son también dueños de los cuerpos. El primer paso en esa línea es animalizar al enemigo. Garrotear lobos, cazar patos, matar indios: en la conciencia de Brun se trata de operaciones simétricas. Los indios mueren "como animales". Y éste es un punto clave en la representación de la violencia oligárquica: antes de ser aniquilado, el enemigo debe ser despojado de sus cualidades humanas. Y la trama de esa ideología que Viñas ha descifrado a lo largo de su obra es una constante que ha reaparecido en distintos momentos de la historia argentina.

RICARDO FIGLIA

David Viñas

LOS DUEÑOS DE LA TIERRA

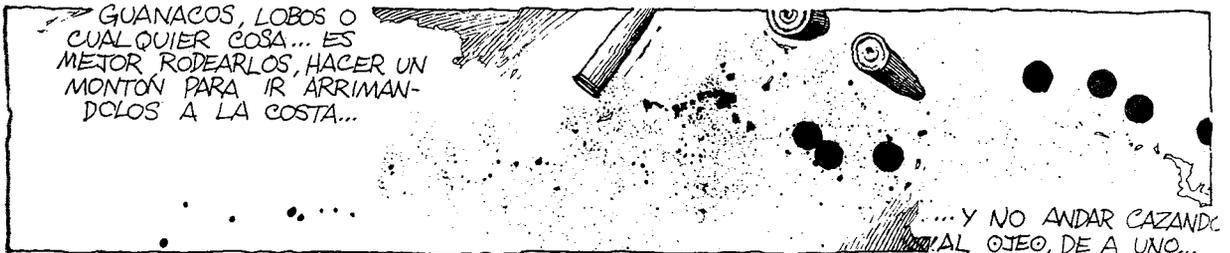
Dibujos de Enrique Breccia

LA ARGENTINA EN PEDAZOS

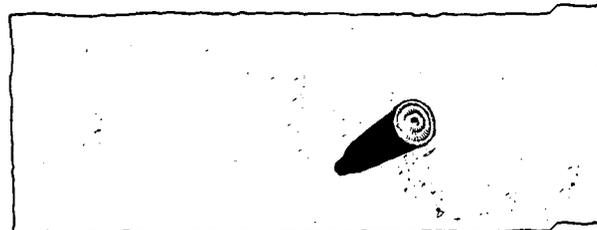
CUÁNTOS NIDOS DE PATOS... A LA DISTANCIA PARECEN LAS RAÍCES DE UN MONTE RECIÉN TALADO... TALADO PARA DEJAR LA TIERRA DESPEJADA... SACAR TODO LO QUE MOLESTA, ELIMINARLO. QUE LA TIERRA QUEDE LIMPIA. BIEN LISA, PARA EMPEZAR A TRABAJAR... DE ESO SE TRATA.

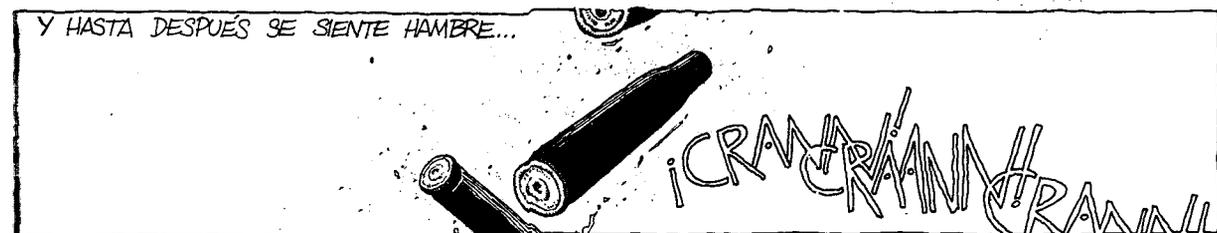
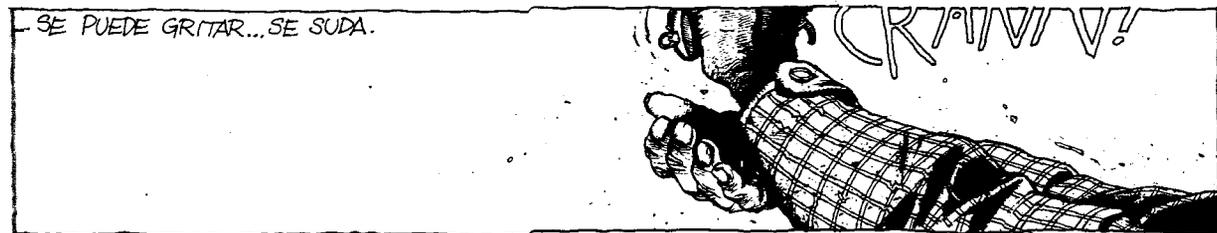
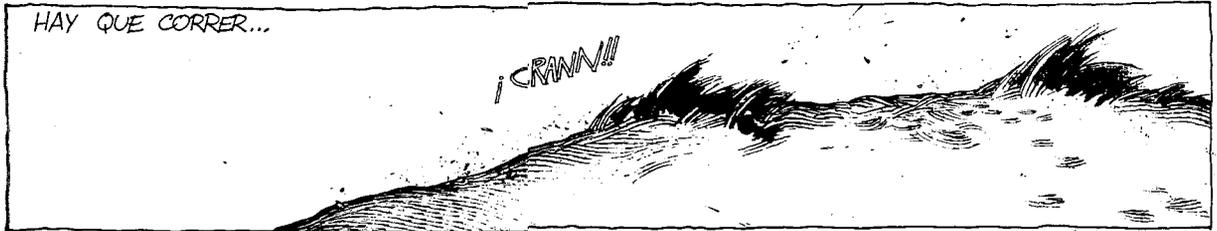


Dibujos de Enrique Breccia



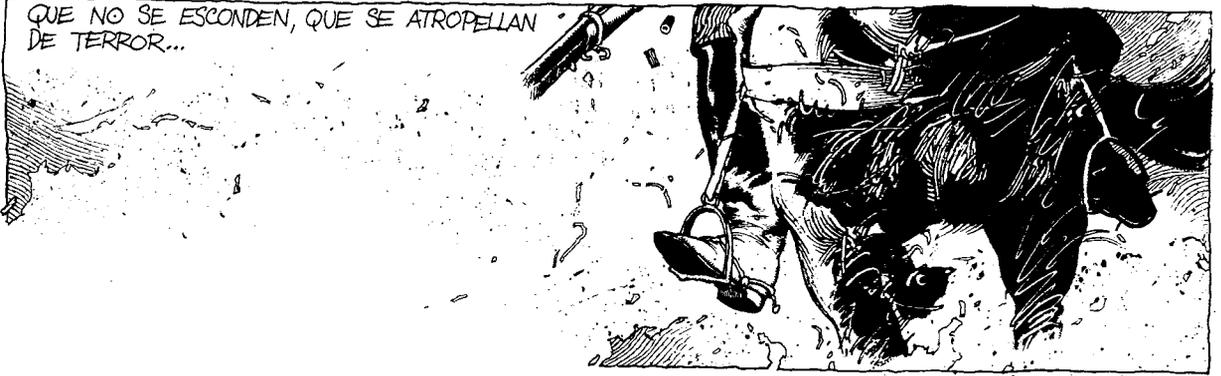
LA ARGENTINA EN PEDAZOS



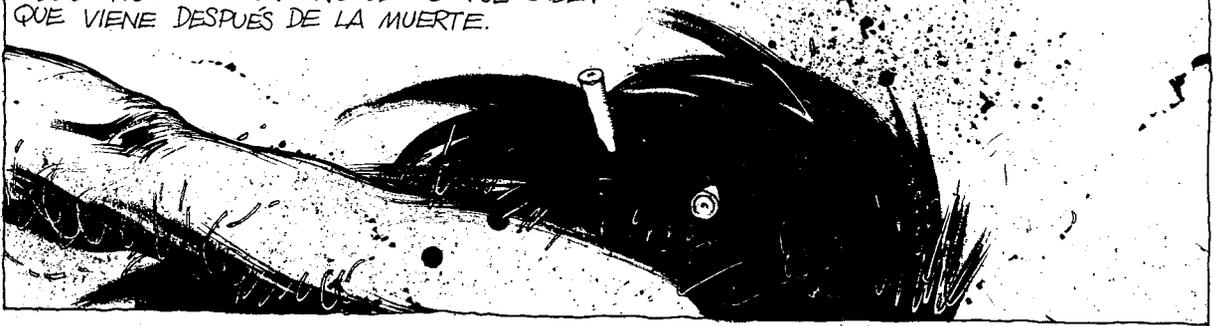


LA ARGENTINA EN PEDAZOS

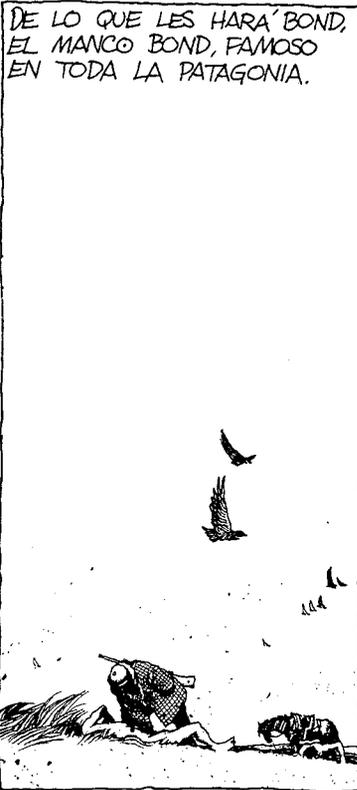
QUE NO SE ESCONDEN, QUE SE ATROPELLAN
DE TERROR...



...AULLANDO CON SUS BOCAS ABIERTAS DE
MIEDO... NO DE MORIR SINO DE LO QUE SABEN
QUE VIENE DESPUÉS DE LA MUERTE.



DE LO QUE LES HARA' BOND,
EL MANCO BOND, FAMOSO
EN TODA LA PATAGONIA.





ARMANDO DISCEPOLO

Y EL ARGENTINO CONTAMINADO

Un entrevero cosmopolita. La inmigración puso en crisis a la Argentina tradicional. Los resultados no estuvieron de acuerdo con los pronósticos y las utopías de las clases dominantes. El desencanto de los sectores tradicionales es uno de los grandes temas de nuestra historia cultural a partir de 1890 y hasta bien entrada la década del '30. Lucio Mansilla sintetiza bien la alarma general: "El gaucho simbólico se va, el desierto se va, la aldea desaparece, la locomotora silba en vez de la carreta. En una palabra, nos cambian la lengua que se pudre, nos cambian el país. En medio de esta confusión de lenguas y del entrevero cosmopolita los apellidos se pierden como escasa mostacilla entre gruesa munición". La crisis se generaliza y los problemas de la identidad nacional pasan a primer plano.

La lengua argentina. La posible disgregación de la lengua nacional fue uno de los puntos centrales del debate. "Nuestra lengua madre es contaminada y el pueblo habla un verdadero dialecto formado por elementos universales", escribía Estanislao Zeballos. Y Sicardi señalaba: "Buenos Aires es una jaula... Se habla un lenguaje que es una mezcla de palabras de todos los idiomas". En ese contexto la literatura pasa a tener una función social determinante: el escritor, el hombre de letras, aparece como el guardián de la integridad del lenguaje. La literatura no sólo debe asegurar la supervivencia de los valores nacionales, sino también restituir y preservar la unidad de la lengua. "En una sociedad tan extremadamente cosmopolita como la nuestra en la que no hay rasgos típicos ni carácter nacional, sino un confuso conglomerado de hombres y nacionalidades, la literatura tiene una sagrada misión que cumplir: mostrar que en medio del revuelto torbellino del momento subsiste el lenguaje argentino y que se sabe honrar como se debe a la patria", escribía Vicente Quesada.

La propiedad del lenguaje. La literatura debía preservar y defender la pureza de la lengua frente a la mezcla, la disgregación y el entrevero producido

por los inmigrantes. El estilo literario se convierte en el modelo de la lengua nacional. El que encarna como nadie esa nueva función del escritor como custodio y propietario del lenguaje es Leopoldo Lugones. "La posesión del idioma es esencial en la constitución de la patria", escribe. "La uniformidad del idioma expresa la solidaridad espiritual de la nación. Me opongo a la demagógica pretensión que atribuye al uso de la plebe una importancia capital en la formación del idioma. Porque no hay tal. Todo idioma es obra de cultura realizada por los cultos. La corrección del idioma figura siempre entre los deberes de la aristocracia porque es un elemento importante del patrimonio nacional".

Contaminaciones. Frente a la tradición dominante que buscó definir las normas del estilo por el rechazo de la mezcla y la defensa de la pureza aristocrática del lenguaje, se desarrolló otra línea estilística que defendió la integración y trabajó la materia contaminada de la lengua. La hibridez, la mezcla, el cruce de los restos desorganizados de distintas jergas y dialectos fueron la materia de ese estilo alternativo. Un estilo que en el uso de los elementos bajos y degradados del lenguaje popular se conecta con la otra gran tradición estilística de la literatura argentina: la gauchesca.

Voces. Desde esta perspectiva Discépolo aparece como la contracara de Lugones. Hábil en la representación de los matices del habla, en la reconstrucción de la música oral del idioma y, sobre todo, en la construcción de esa suerte de idiolecto social que surge de la mezcla de lenguas, su escritura es un tramado de voces y de jergas. Ese estilo coral donde se alternan y se modulan registros y tonos es una de las grandes alternativas (junto con la prosa de Arlt) a la línea dominante del estilo literario en la Argentina. O para decirlo de otro modo: la gauchesca, el grotesco criollo y la novelística de Arlt son la otra historia de la lengua literaria en la Argentina.

La miseria verbal. Habría que decir que la experiencia de los inmigrantes con la lengua es uno de los grandes temas del teatro de Armando Discépolo. Hay un uso trágico del lenguaje en sus obras o, mejor, para sus personajes la tragedia, a menudo, se concentra en el uso pervertido de la lengua. *Mustafá* (1921) es una pieza clave en este sentido. La relación desigual con el lenguaje está en el centro del conflicto. "Si yo hablara jintino tan bien como usted, tira tudu a vente e garraba ganasta", dice Mustafá. La propiedad lingüística determina la diferencia social. Gaetano, su antagonista, explica su éxito económico por su "destreza" en el uso del lenguaje. ("Se precisa labia, chamuyo".) A su vez, Pepino, el hijo de Gaetano, lucha por borrar la diferencia que le impide integrarse. "Estoy peleando con la gramática a ver si puedo sacarme este acento italiano que tengo tan apegado... ¡Qué desgracia!... Soy argentino y todo me llaman tano." La diferencia en el manejo de la lengua provoca conflictos y establece jerarquías: la miseria es también, y antes que nada, una miseria verbal.

El grotesco criollo. La pobreza y la diferencia social se asientan en el uso

LA ARGENTINA EN PEDAZOS

del lenguaje, pero a la vez el habla de los personajes produce un efecto cómico. Ese contraste, esa distancia entre materia dramática y trama verbal es una de las claves formales del género consolidado por Discépolo. En esa doble función del lenguaje se yuxtaponen y se cruzan lo cómico y lo trágico. Quizás allí reside la esencia del grotesco criollo. Porque como escribía Armando Discépolo: "El grotesco es el arte de llegar a lo cómico a través de lo dramático".

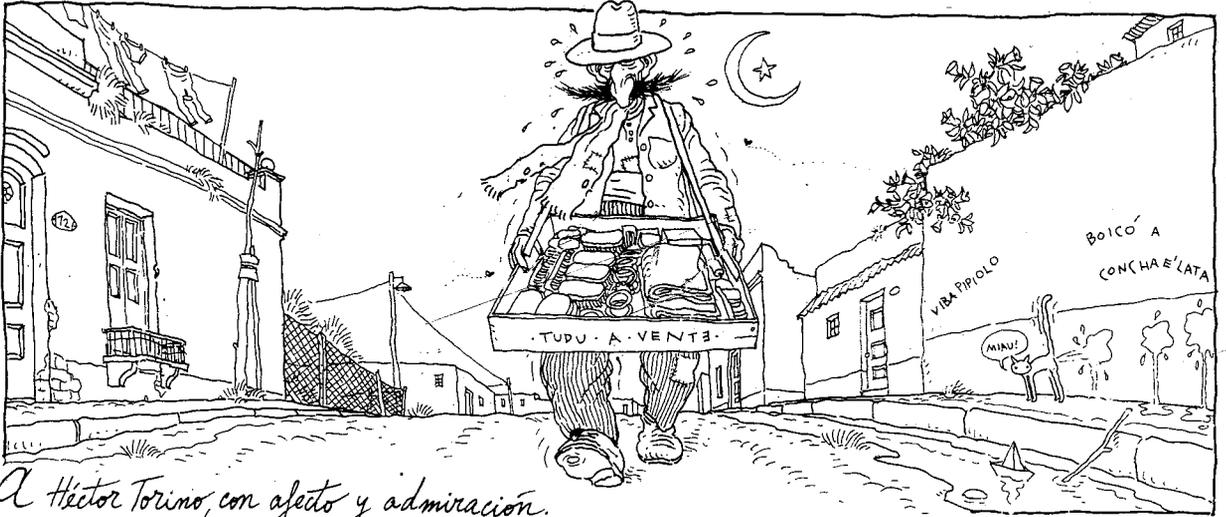
RICARDO FIGLIA

Armando Discépolo

MUSTAFA

Dibujos de Enrique Breccia
Adaptación de Norberto Buscaglia

LA ARGENTINA EN PEDAZOS



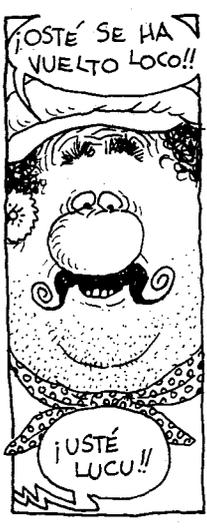
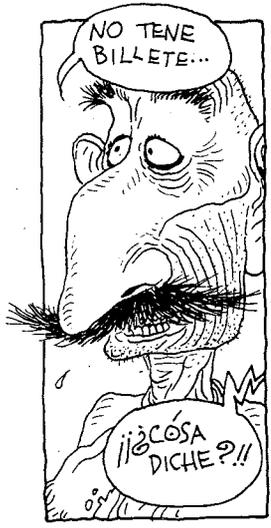
A Héctor Torino, con afecto y admiración.



Dibujos de Enrique Breccia



LA ARGENTINA EN PEDAZOS





¡¡OTOMANO MALEDETTO!!
¡¡IO 'O AMAZZO!!
¡¡VENDETTA... VENDETTA!!
¡¡GRRRRR!!



¡OH DURCO!
¡IDALIANO MATA...!!



GALLA BOCA...
¡DURCO RICO! ¡DURCO
DEFIENDE...! ¡VAMOS DURQUÍA
CON HIJUS... ALEGRASE...
ALEGRASE... VOY ABRIR
VENTANA, MUCHO CALOR...



OTOMANO SQUIFOSO... ¡TE
VOY A COSERE A PUNALADA!!
SE SALE TE DEGOLLO... DE
AQUÍ NO ME MOEVO... TE
VOY SITIARE...



¡PUJ!!



¡HICO DE JUDA!
¡QUÉ PUZZA TRE-
MENDA! ¿QUE
ME HA TERADO?



¡JERUSÉN!!
¡ANDATE
QUE TE
TIRO
BOSFORO
Y TE QUEMU
GAMISETA...!

¡¡NO, QUE SE
QUEMA CONVENTILLO
E SE QUEMA BILLETE!!!



¡IDALIANO MATA
DURCO!! ¡DEVUELVA
BILLETE!!

GALLA,
GALLA BOCA...
LLAMA HIJUS...



VIEJO... ESTUVIMOS
HABLANDO CON SARA Y
HEMOS ARREGLADO QUE
USTED NO SALE MÁS
A VENDER ESAS BA-
RATIJAS... ELLA TRA-
BAJA, YO TAMBIÉN...
NO HACE FALTA...

VENGA,
HIJUS BUE-
NOS... SIEN-
TA-
SE... BADRE
HABLA.

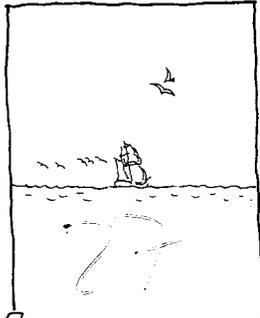


...DEJA HABLE, HIJU...
¿SABE QUE BIENSA TUDA LA
NOCHE? BIENSA QUE JINTINA
ISTA LEJUS DE DURQUÍA,
MUY LEJUS...

"...FALTA 26 AÑOS. SALIÓ JOVEN CON GOSDANDINA
RICIEN GASADU. GOSDANDINA LINDA ADUNCE, LINDA
CUME SARITA HURA MUSTAFA ISTABA BOBRE.
QUERÍA GANAR BLATA BARA COMBRAR VESTIDO
DURQUITA QUERIDA. POR ESO VINO
MERIGA..."

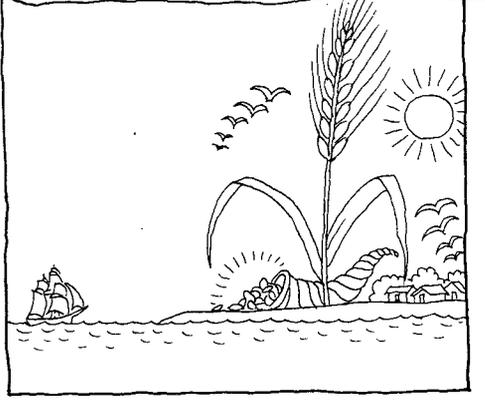
LA ARGENTINA EN PEDAZOS

"VIE FEO BARCO DRISTE... MUCHO
 EN EL BARCO LLENO... GOSDANDI-
 YO YR... YURABA SEMBRE, RECUE-
 RO MADRE Y BADRE QUE DEJABA
 BATA..."



"Y DURCO DRISDE...
 MIRABA AGUA VERDE Y
 DECIA: DURCO FUERTE,
 DURCO DRABAJA DURO
 BARA QUE DURCA
 RIA..."

"...LLEGAMOS JINTINA... JINTINA BRECIOSA
 JINTINA LINDA... BERO DRABAJO NO
 HACE RICO A DRABAJADOR..."



"JINTINA DRABATO CANSA, BONE
 FLACO A DURCO... GAMINA E GA-
 MINA... NUNCA GANA... DURCO
 NO BOEDE HACER REIS A
 DURCA..."

ASÍ SIEMPRE... DISPUES
 VINO HIJUS... HIJUS
 BUENOS... HIJUS DRA-
 BAJAN... Y BADRE QUIE-
 RE QUE VUELVAN
 CON ÉL A DURQUIA...



PARA ESO
 HACE FAL-
 TA MUCHA
 PLATA...



E TURCO TENE...
 TENE MUCHA BLATA...

¿NO ME
 VA A
 DECIR QUE
 USTED...?



¡¡SÍ...!!; YO TENE BILLETE!!!
 ¡ISCAPAMUS TUDUS,
 GOMBRA CASITA!!

...PADRE,
 Y LA PARTE
 DE DON...

SNIF!!



¡DON GAETANO...
 ¡DON GAETANO!!

¡ALÍAS...! ¿QUÉ
 HACE, HIJU?; IDA-
 LIANO MATA BADRE!
 ¡SI DOY NO ALGANZA!



BUAAAA
 SNIGG
 SNIF!!

¿ADÓNDE
 ESTA?

CÁLMESE. YA
 LE DIJE QUE TEN-
 GO EL BILLETE...
 EL POBRE LO
 HABÍA PERDIDO
 Y NEGABA
 POR MIEDO..

¡HIJU MALO!
 ¡HIJU PERVERSO!!
 SNIF!!



CORTÁZAR

Y LOS MONSTRUOS

El coleccionista... Desde el narrador de "Las puertas del cielo" (*Bestiario*, 1951) que acumula fichas y datos sobre las costumbres y reacciones de las clases bajas ("los monstruos") de Buenos Aires, al círculo de *fans* que forma un club de admiradores de una estrella de cine (en *Queremos tanto a Glenda*, 1980) se diría que el hombre cortazariano por excelencia es el coleccionista, es decir, alguien que sustrae los objetos del mercado, los clasifica y mantiene con ellos una relación apasionada y exclusiva.

Marcas. Algún día habrá que hacer el catálogo de los nombres, los lugares y las marcas que circulan por los textos de Cortázar: ese repertorio dibujará, sin duda, los rastros de una compulsión y dejará ver hasta qué punto su obra ha sido siempre fiel a esa pasión avara de apropiarse de la realidad a través del mercado. Desde esta perspectiva la obra de Cortázar podría ser leída como una épica del consumo o, mejor, como la aventura de un explorador experimentado y sagaz que trata de dejar su huella en la selva indiscriminada del mercado capitalista.

Dos trayectos. El movimiento de esa exploración es doble: por un lado está la búsqueda del objeto exclusivo y secreto que sostiene su valor en la rareza y en la originalidad; por otro lado se trata de descubrir y rescatar ciertos productos populares jerarquizados por su autenticidad y por la dignidad de su leve anacronismo: Xenakis y Rosita Quiroga, Hermann Broch y César Bruto, el gulasch y el mate amargo, el hachís y los particulares livianos. Si una serie es privada, refinada y se construye por acumulación, la otra serie es masiva, "natural" y se construye por selección y descarte. Se trata, en última instancia, de un vaivén entre vanguardia y populismo que puede rastrearse en el movimiento mismo de su escritura: lo que va del estilo "refinado" de "Axolotl" al tono directo y "popular" de "Torito". Esa oscilación puede ser el punto de partida para reconstruir la historia dramática de la circulación de sus libros: quizás ahí se pue-

LA ARGENTINA EN PEDAZOS

da empezar a entender el pasaje del elitismo de "Sur" a la confección de libros objeto (libros de coleccionistas) que se vendían en Buenos Aires para las fiestas.

Sociales. Habría que decir que hay una poética, una sociología y una moral del consumo en Cortázar: de hecho, la relación fundamental que sus personajes mantienen con la sociedad viene de ahí: la única división social que proponen sus textos se ordena sobre una jerarquía basada en el gusto. Los cronopios y los famas son dos categorías de consumidores y en *Los premios*, novela alegórica que condensa en un barco a toda la sociedad, la clase de los exquisitos (Medrano, Raúl, Paula) se opone a la clase de los mersas (los Presutti, Nora, Lucio).

Los héroes. En última instancia el personaje más representativo (habría que escribir: el héroe) de Cortázar es siempre el exquisito, capaz de distinguir en la maraña de las mercancías el objeto único que en su rareza expresa la calidad espiritual del *conocedor* que sabe apreciarlo. Porque este consumidor no es un comprador, es un esteta. Cortázar no es Roberto Arlt, en sus novelas se habla de objetos refinados y caros, pero no se habla de dinero. La apropiación es mágica y el gusto es una cualidad espiritual, un don, es decir, una espiritualización de la capacidad adquisitiva.

Costumbrismo metafísico. Escrito hacia 1948, "Las puertas del cielo" define bien esa mirada estética que determina la relación con lo social. La representación del mundo popular está marcada por la distancia y el desprecio, pero también por la fascinación. El protagonista es un cazador de experiencias, una especie de viajero que se interna en el infierno de las clases bajas. Hay una suerte de costumbrismo metafísico que relaciona a Cortázar con otros escritores de su generación (en especial con el Bioy Casares de *El sueño de los héroes*). El manejo de la lengua hablada, esa entonación oral que es una de las grandes virtudes del relato, representa en el estilo un tipo muy particular de tratamiento del mundo popular que tiene en los cuentos que Borges y Bioy Casares escriben en esos años con el seudónimo de Bustos Domecq su versión más exasperada.

Cabecita negra. "Las puertas del cielo" puede ser leído, por supuesto, como un relato sobre el peronismo. El mismo Cortázar ha reconocido la pertinencia de una lectura política del texto. "Un cuento al que le guardo algún cariño, 'Las puertas del cielo', donde se describen aquellos bailes populares del Palermo Palace, es un cuento reaccionario; eso me lo han dicho ciertos críticos con cierta razón, porque hago allí una descripción de los que se llamaban los 'cabecitas negras' en esa época, que es, en el fondo, muy despectiva; los califico así y hablo incluso de los monstruos, digo 'yo voy de noche ahí a ver a los monstruos'. Ese cuento está hecho sin ningún cariño, sin ningún afecto; es una actitud realmente de antiperonista blanco, frente a la invasión de los 'cabecitas negras'".

LA ARGENTINA EN PEDAZOS

El otro cielo. Si por un lado el relato expresa a su manera la reacción frente a la presencia de las masas en la sociedad (y en este sentido no es casual que el narrador se apoye en Ortega y Gasset), por otro lado su trama y su resolución fantástica se tejen sobre el extraño encanto que produce el contacto con esa otra realidad. Las relaciones entre el observador refinado que colecciona experiencias (se llame Hardoy, Bruno, Oliveira o Medrano) y los personajes que (como Celina, el Johnny de "El perseguidor", la Maga o el Atilio Presutti de *Los premios*) encarnan el mundo elemental y un poco monstruoso de la pasión y de los sentimientos, es uno de los núcleos básicos de la literatura de Cortázar. Ese mundo de los otros, de los monstruos, que invade y destruye el orden, contamina toda la realidad: la fascinación que produce ese contagio es uno de los grandes temas de la ficción de Julio Cortázar.

RICARDO FIGLIA

Julio Cortázar

LAS PUERTAS DEL CIELO

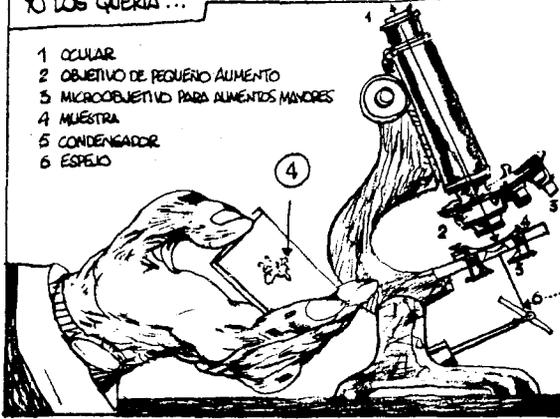
Dibujos de Carlos Nine
Adaptación de Norberto Buscaglia

LAS PUERTAS DEL CELO

JULIO CORTAZAR
N. BUSCAGLIA
C. NINE

MAURO Y CELINA NO HABIAN SIDO MIS COBAYAS, NO!
YO LOS QUERIA ...

- 1 OCULAR
- 2 OBJETIVO DE PEQUEÑO AUMENTO
- 3 MICROOBJETIVO PARA AUMENTOS MENORES
- 4 MUESTRA
- 5 CONDENSADOR
- 6 ESPEJO



¡ASÍ! QUE EL DOCTOR HABÍA SIDO UN TIGRE PARA LA MILONGA!

MAURO, ¿PORQUE NO LE DECIS A CELINA
QUE ME TUTEE? YA HA PASADO
BASTANTE TIEMPO DESDE EL
DIA EN QUE NOS
CONOCIMOS...



¿SE ACUERDA...?

QUE BIEN NOS
VINIERON ESOS
PESOS QUE
NOS HIZO
GANAR CON
EL JUICIO DE
LOS TERRENCOS
DE ALTA
GRACIA!



Dibujos de Carlos Nine



LA ARGENTINA EN PEDAZOS





LOS AMIGOS SE VEN EN ESTOS TRANCES

¿QUIÉN LO IBA A DECIR?...
ASÍ, TAN
RAPIDO...



POBRE CITA LA FINADITA. PASE A VERLA...
PARECE DORMIDA...

PORQUE NO TE
RES A LA
PUTISIMA MADRE QUE
TE PARIO



NO TENGO NADA QUE HACER AQUI...
ESTA PIEZA ES AHORA DE LAS
PLANIDERAS. SERA MEJOR QUE BUSQUE
A MAURO, QUE SIGUE DEL LADO
NUESTRO...



MAURO... GRACIAS MARCELO!
GRACIAS POR HABER
VENIDO...



YA EL VELATORIO FUNCIONABA
A TODO TREN. DE MAURO
PARA ABAJO ESTABAN
TODOS PERFECTOS...
HASTA LA NOCHE AYUDABA,
LINDA PARA ESTARSE EN EL
PATIO, HABLANDO DE LA
FINADITA...

... Y DEJAR VENIR EL
ALBA, SACANDOLE A
CELINA LOS TRAJITOS
AL SERENO...

LA ARGENTINA EN PEDAZOS



LA TENGO AQUÍ... QUÉRO OUIDAR... IR A UNA MILONGA, EMBORRACHARME, TIRARME CUALQUIER HEMBRA. USTÉ ME COMPRENDE MARCELO, USTÉ...

QUE, QUE TE PARECE SI VAMOS AL SA. FE PALACE?



NUNCA LA LLEVÉ A ESE PALACE. YO ESTUVE ANTES DE CONOCERLA, ERA UNA MILONGA MUY REA. ¿USTÉ LO FRECUENTA?



NO ESTA MAL. LÁSTIMA EL CALOR.. DEBIAN PONER ESTRATORES, DEBIAN...



LAS TRENZAS DE MI CHINA LAS TRAIGO EN LA MALETA...

NO SÉ DE OTRA MILONGA DONDE SE DEN TANTOS MONSTRUOS JUNTO BAJABAN DE REGIONES VAGAS DE LA CIUDAD.

PAUSADOS Y SEGUROS, DE A UNO O DE A DOS. LOS TIPOS COMO JAVANESSES O MOCOVIES, APRETADOS EN TRAJES A CUADROS O RAYADOS. LAS MUJERES CON PEINADOS ALTOS QUE LAS HACEN MAS ENANAS, PEINADOS EN LOS QUE QUEDAN EL CANSANCIO Y EL ORGULLO.

¡QUE HACE CACHO!

¡COQUITO! ¡VOS ACA?!

¡HOLA EMMA, QUE DICE?!



DE DONDE SALEN, QUE PROFESIONES LOS DISIMULAN DE DIA, QUE OSCURAS SERVIDUMBRES AUSLAN Y DISFRAZAN.

LE PRESENTO A UN AMIGO...

ENCANTADA



LA ARGENTINA EN PEDAZOS



TANTO COMO FUISE MIO...
Y HOY TERBISCO Y NO TE
ENCUENTROO....



¿ME PERMITEN?...
ENSEGUIDA VUELVO.



EMMA SE FUÉ QUIEN SABE ADÓNDE...
DE GOLPE LA MESA SE SACUDIO. ERA
EL BRAZO DE MAURO QUE APOYADO
SOBRE ELLA, NO DEJABA DE TEMBLAR...

NO ERA MIEDO, ESO ESTABA MAS CERCA DEL ESPANTO, LA ALEGRÍA Y
EL ESTÓMAGO... ¡ELLA ESTABA AHI!... ESTABA AHI BEBIENDO EL TANGO
CON TODA LA CARA DE UNA LUZ AMARILLA, QUE EL HUMO DESDECIA Y
ALTERABA...



LA FELICIDAD LA TRANSFORMABA DE UN MODO ATROZ...



CELINA DE ESPALDAS
CELINA DE PERFIL,
OTRAS PAREJAS CONTRA
ELLA, Y EL HUMO...

CUAQUERA DE LAS NEGRAS
PODIA HABERSE PARECIDO
MAS A CELINA QUE ELA.

NADA LA ATABA EN SU CIELO, AHORA SOLO
DE ELA. SE DABA CON TODA LA PIEL
A LA DIOXA Y ENTRABA OTRA VEZ
EN EL ORDEN DONDE MAURO NO
PODIA SEGUIRLA...



LO DEJÉ IR BUSCANDO A LA MUJER
QUE SE PARECIA A CELINA...



SABÍA QUE PERDÍA EL TIEMPO,
SABÍA QUE VOLVERIA AGOBIADO
Y SEDIENTO SIN HABER
ENCONTRADO LAS PUERTAS
DEL CIELO ENTRE ESE HUMO
Y ESA GENTE.



LUGONES

Y LAS FUERZAS EXTRAÑAS

Las artes teosóficas. Hay un aspecto de Lugones que ha sido deliberadamente descuidado por sus exégetas: sus relaciones delirantes con la ciencia y sus manías de sabio apócrifo y marginal. Hombre de cultura vasta y pintoresca, Lugones es un buen ejemplo del erudito esotérico, lector de diccionarios y de manuales de divulgación científica, siempre interesado por los bordes excéntricos del conocimiento. A lo largo de una vida signada por la inconstancia y la práctica decidida de la inestabilidad ideológica, se mantuvo, por ejemplo, invariable su fidelidad al espiritismo y a las ciencias ocultas. Hacia 1900 era secretario general de la Rama Luz de la sociedad teosófica argentina, filial de la secta científica fundada por la vidente Helena Petrovna Blavatsky, y hasta su muerte fue un iniciado en el saber maldito. Este costado arltiano de Lugones que lo conecta con el astrólogo de *Los siete locos* (del que en muchos sentidos parece un modelo) define más de un aspecto de su obra.

El profeta político. De hecho su homenaje personal al Centenario de la Revolución de Mayo, antes que las *Odas a los ganados y las mieses*, fue un libro, definido por Lugones como de "inspiración secreta", llamado *Prometeo o el proscrito del sol*, donde cifra una utopía extravagante y hermética de la vida nacional. El mismo Lugones señala que se trata de teosofía: "Su punto de partida son los libros platónicos, principalmente el *Timeo*, confrontados y ampliados con las especulaciones vedánticas del libro *Dzyan* de H. Petrovna Blavatsky que en *La doctrina secreta* las ha tornado accesibles a las mentes universales". En esta exégesis patriótica del conocimiento esotérico, la Argentina es llamada *La Doncella Blanca Azul* y su porvenir es preservado por Lugones con su habitual estilo amenazador: "Menguado y vil quien no piense con orgullo en la colosal Argentina de aquí a cien años. Bendito el que tiene la fe de las fructificaciones seculares". La combinación de saber delirante y mensaje imperativo es una de las características básicas de las distintas intervenciones políticas de Lugones y es el fundamento de sus concepciones ideológicas.

Los iniciados criollos. Anarquista, socialista, liberal, fascista, nacionalista. las ficciones programáticas que Lugones construye sobre la Argentina están siempre fundadas en el culto aristocrático y seudocientífico de una minoría de iniciados que tiene la llave secreta para regenerar compulsivamente al país. Sobre este punto, desde la época en que militaba en el Partido Socialista hasta sus años de adhesión al militarismo y al fascismo nativo, Lugones siempre pensó del mismo modo. "La aristocracia de sangre es necesaria y respetable. El espíritu, el arte y la ciencia son atributos de los hombres superiores. Es un estado psicofisiológico. La ciencia afirma hoy en día la selección de raza. Yo creo en la ciencia." Esta frase, que podría servir para caracterizar al Lugones de *La hora de la espada*, fue escrita, sin embargo, por el joven poeta socialista en 1896. El uso compulsivo y casi onírico de las más variadas doctrinas científicas está en el centro de las posiciones políticas de Lugones: la sociedad aparece siempre dividida entre una secta de elegidos y la plebe numerosa e ignorante a la que es preciso dominar y conducir a la verdad por medio del ejercicio autoritario de una pedagogía paranoica.

La ciencia ficción. Más allá de sus delirios políticos esa avidez conmovedora por la ciencia y el conocimiento le ha servido a Lugones para escribir sus relatos. Sus dos libros de cuentos, *Las fuerzas extrañas*, 1906, y *Cuentos fatales*, 1924, y su novela hermética *El ángel de la sombra*, 1926, elaboran y transforman materiales especulativos, leyendas y mitos. Sus relatos propiamente "científicos" forman parte de la mejor ficción que se ha escrito en la Argentina. El científico aparece siempre como un aventurero, un conquistador de los secretos del mundo: usando los preceptos del saber marginal (el ocultismo, el espiritismo, la parapsicología) o aplicando de un modo delirante las doctrinas de la ciencia de la época, se interna en terrenos inexplorados. Crea máquinas de muerte, altera las relaciones de causalidad, comprende las leyes misteriosas del universo. Aislado y maniático, el sabio es un mago convencido de la verdad que se enfrenta con el sentido común y termina por desatar "las fuerzas extrañas" que lo conducen a la perdición. Esa figura del hombre de ciencia como alquimista, como inventor maldito es clásica: va de Fausto y Frankenstein a los inventores de Arlt y los experimentadores metafísicos de Macedonio Fernández. Lugones exaspera esa tradición y hace del drama del conocimiento la trama común de sus mejores textos.

Un fenómeno inexplicable. El relato que presentamos es un ejemplo típico. Publicado en 1898, con el título de "La licantropía", en la revista *Philadelphia*, órgano especializado en ciencias ocultas, el texto combina la especulación filosófica y religiosa con la discusión científica e iniciática. La tensión del relato está centrada en el hombre de ciencia que experimenta sobre sí mismo y se convierte en el laboratorio vivo de la verdad de su descubrimiento. El tema del doble, clásico en la literatura fantástica, tiene aquí una torsión científicista y darwiniana: un mono aparece como lo otro maldito del héroe. Y en este sentido

LA ARGENTINA EN PEDAZOS

parece una versión desplazada y concisa del *Dr. Jekyll y Mr. Hyde* de Stevenson.

La ficción paranoica. En los relatos de Lugones es difícil establecer con claridad los límites: la narrativa policial, la especulación filosófica, los delirios teóricos y la ficción científica se combinan para crear una suerte de híbrido, bastante típico de cierta tradición de la narrativa fantástica argentina que viene de Eduardo Holmberg. La fascinación por las hipótesis y las fórmulas, por los laboratorios y las máquinas, por los experimentadores alucinados, los inventores delirantes y los herméticos filósofos barriales, la atracción psiquiátrica y un poco lombrosiana por los marginales, los casos extremos y la locura social, permiten ligar entre sí a escritores tan diferentes como Arlt, Lugones, Macedonio, Marechal o Laiseca. ¿Se podría hablar en esos casos de cierta ficción paranoica que construye sus tramas poniendo en juego siempre relaciones de poder y de guerra, que trabaja con máquinas infernales, con teorías esotéricas y delirios filosóficos? En los cuentos de Lugones esos elementos están, de hecho, siempre presentes: miniaturas alucinadas de la verdad encierran los sueños más intensos de ese caballero argentino que creía en el poder de las fuerzas extrañas, tenía relaciones clandestinas con una maestra y se suicidó en un recreo del Tigre una noche de febrero de 1938.

RICARDO PIGLIA

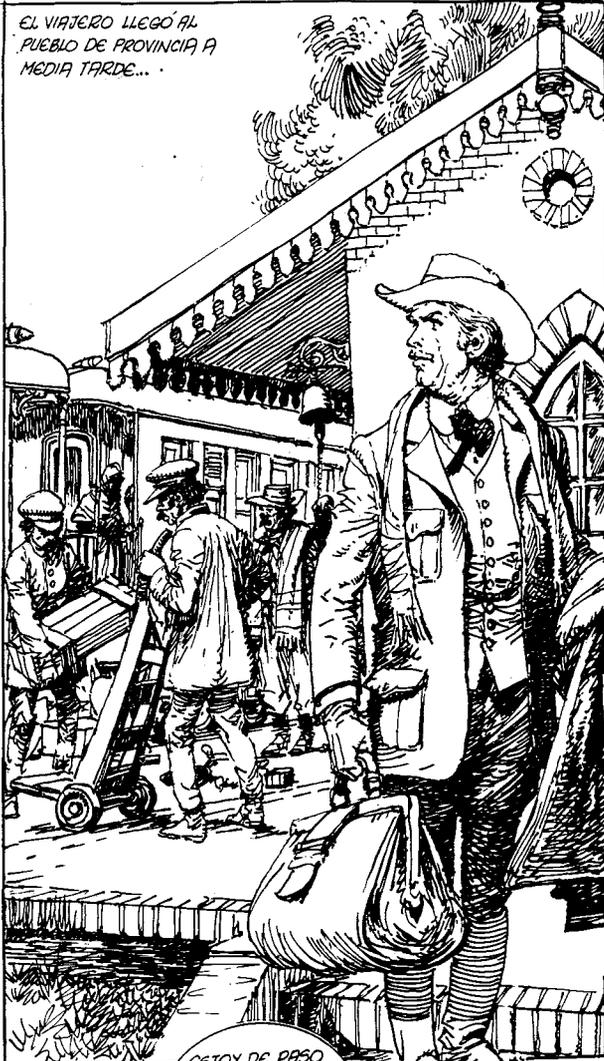
Leopoldo Lugones

**UN FENOMENO
INEXPLICABLE**

Dibujos de Carlos Roume
Adaptación de Otto Carlos Miller

LA ARGENTINA EN PEDAZOS

EL VIAJERO LLEGÓ AL PUEBLO DE PROVINCIA A MEDIA TARDE...



¿EL SEÑOR JUEZ DE PAZ?

SI, MUCHO GUSTO, ¿EN QUÉ PUEDO SERLE ÚTIL?

ESTOY DE PASO POR AQUÍ... PERO NO QUIERÍA HOSPEDARME EN UNA POSADA COMÚN...

¿USTED QUIERE DECIR EN ALGUNA CASA DE FAMILIA...?

EXACTO, CREÁME QUE SOY MUY CUIDADOSO EN LAS COMIDAS Y EL DESCANSO NOCTURNO...

YA LE ENTIENDO PERFECTAMENTE. LE HARÉ UNA CARTITA DE RECOMENDACIÓN. ESO SÍ, DOCTOR,...



Dibujos de Carlos Roume



ES UN INGLÉS VIUDO QUE VIVE SÓLO EN UNA GRAN CASA.



LE ANTICIPO QUE ES UN HOMBRE BASTANTE EXTRAÑO Y RESERVADO, DE POCAS PALABRAS.

JUSTAMENTE LO QUE DESEO ES SILENCIO Y PAZ, LE AGRADEZCO MUCHO SU ATENCIÓN. IRÉ YA MISMO ANTES DEL ATARDECER.

"TOME HACIA EL OESTE, USTED VERA QUE LAS VÍAS DEL TREN QUEDAN A SU DERECHA. A PARTIR DE ALLÍ CAMINE UNOS TRES KILÓMETROS. LA RESIDENCIA DEL INGLÉS LA IDENTIFICARÁ POR EL ALTO MOLINO".



BUENAS NOCHES SEÑOR... BUSCO LA CASA DE UN SEÑOR VIUDO QUE TIENE UN MOLINO...



YA SE, USTED BUSCA AL INGLÉS. VEA BAJE ESA BARRANQUITA Y ENSEGUIDA VA A VER EL MOLINO Y YA LLEGA SIN DIFICULTADES.

YA LE ENTIENDO... MUCHAS GRACIAS... ADIÓS...



LA ARGENTINA EN PEDAZOS



VENGO DE PARTE DEL JUEZ DE PAZ QUIEN ENVIÁ ESTA CARTA...

PASE USTED, NO SE QUEDE EN LA PUERTA...



ENSEGUIDA ESTOY CON USTED, LE ESTOY PREPARANDO LA HABITACIÓN.

"ESTE HOMBRE TIENE CABEZA CALVA Y ELEVADA, ROSTRO AFEITADO, LABIOS GENEROSOS, NARIZ AUSTERA..."

... BIEN PUEDE SER UN MISTICO. SUS PROTUBERANCIAS SUPERCILIARES EQUILIBRIAN CON UNA RECTA EXPRESIÓN DE TENDENCIAS IMPULSIVAS EL DESDÉN IMPERIOSO DE SU MENTÓN.

... DEFINIDO POR SUS INCLINACIONES PROFESIONALES, ESTE HOMBRE PUEDE SER TANTO UN MILITAR COMO UN MISIONERO..."





POR MI PARTE, ADEMÁS, SOY RADIESTESISTA. ES DECIR: PUEDO HACER DIAGNÓSTICOS MEDICINALES MEDIANTE EL PÉNDULO DE RUITER Y LLEGUÉ A ALGUNAS CONCLUSIONES INTERESANTES QUE TIENEN RELACION CON LA HOMEOPATÍA...

REALMENTE ES UNA COINCIDENCIA EL HECHO DE QUE LOS DOS SEAMOS HOMEOPATAS...

... LAS OSCILACIONES DEL PÉNDULO, ANTE UNA RADIA-CIÓN DE MAGNETISMO ANIMAL, SON PROPOR-CIONALES A LA CALIDAD Y NO A LA CANTI-DAD...



SIN EMBAR-GO EL BARÓN ALE-MÁN KARL VON REICHENBAD DEMUESTRA LO CONTRARIO. SUPONGO QUE USTED CONOCE AL ILUSTRE ESTUDIO-SO.

CLARO, LO HE LEIDO Y EXPE-RIMENTADO Y POR ESO NOTENGO LA MENOR DUDA ACERCA DEL ERROR DE REICHENBAD Y DEL ACIERTO DE RUITER...



LA ARGENTINA EN PEDAZOS

¿CUAL CREE QUE ES EL ERROR DE REICHENBAD?



LA GENTE CON LA QUE EXPERIMENTABA, REICHENBAD TRABAJABA CON SUJETOS SÚPER SENSIBLES, A TAL PUNTO QUE SU MAGNETISMO PERSONAL INFLUÍA SOBRE LAS OSCILACIONES DEL PEÑDULO PORQUE SE TRATABA DE HOMBRES CON MUCHO PODER ALUCINATORIO...

OH, LA ALUCINACIÓN! VAYA FORMA DE NOMBRAR LAS COSAS... ¡ALUCINACIÓN...!



LA ALUCINACIÓN ES UNA FUERZA MÁS QUE UN ESTADO DE ANÍMO. ACEPTANDO ESTO SE EXPLICAN UNA CANTIDAD DE FENÓMENOS EXTRAÑOS...



NO ES ASÍ. CONOCI AL CÉLEBRE MEDIUM HOME, LUEGO SEGUÍ LOS EXPERIMENTOS DE CROOKES CON TODO EL RIGOR CIENTÍFICO Y LE ASEGURÉ QUE LA ALUCINACIÓN NO EXPLICA TODO... PIENSE EN LAS APARICIONES... SON AUTÓNOMAS...



PERDÓN, LA DIGRESIÓN, ¿USTED HA SIDO MILITAR?

MUY POCO TIEMPO FUI SUBTERRANEO EN LA INDIA. LAMENTABLEMENTE LA GUERRA ME IMPIDIÓ LLEGAR AL TIBET. AL POCO TIEMPO REGRESE A INGLATERRA, LUEGO CHILE Y LA ARGENTINA...



HACE YA CUARENTA AÑOS QUE LUEVO ENCERRADO EL MISTERIO, A NADIE LE HE CONFIDADO MI MARTIRIO... ADEMÁS, QUIÉN LO CREERÍA... ¡ES DESESPERANTE! USTED ME ENTENDERÁ Y A LO MEJOR EN CUENTRO ALIVIO...

¿ENFERMO USTED EN LA INDIA?

DIGAMOS QUE SÍ QUE ENFERME...



"FUE EN LA INDIA...YO VI A LOS YOGUIS AUTÉNTICOS PROVOCÁNDOSE EL AUTOSONAMBULISMO, Y NO ERA ALUCINACIÓN EL DESDOBLAMIENTO, LA SALIDA DEL CUERPO ASTRAL... UNA PLACA FOTOGRAFICA... NO SE ALUCINA... TENGO LAS FOTOGRAFÍAS TOMADAS..."



"... DESDE ESE DÍA COMENCÉ A INCURSIONAR EN ESE MUNDO... DESARROLLE MIS PROPIOS PODERES CON RÁPIDO RESULTADO..."

"... LOGRÉ MUY PRONTO EL DESDOBLAMIENTO... MI CUERPO ASTRAL SALÍA Y RECORRÍA LOS ESPACIOS SIN LÍMITES DE NINGUNA CLASE... PERO..."

"... PERO DESPUÉS DEJÉ DE TENER DOMINIO DE MI CUERPO ASTRAL SALÍA DURANTE EL SUEÑO SIN PODER CONTROLARLO..."

ENTONCES QUISE VER MI DOBLE, SABER QUE ERA LO QUE SALÍA DE MÍ... DURANTE EL SUEÑO EXTÁTICO..."

¿Y PUDO LOGRARLO?



...ESO QUE ES MI
DESPRENDIMIENTO SE QUE-
DO PARA SIEMPRE FUERA DE
MÍ Y ME MIRA AGAZAPADO
DESDE UN RINCÓN... SOY SU
PREGA, SU ESCLAVO, Y EL ES
UN HORRIBLE ANIMAL
SIMIECO QUE ME PER-
SIGUE PARA SIEM-
PRE...

¡¡¡CLARO!!
Y CUANDO SALÍ DEL
SUEÑO EXTÁTICO VÍ MI
DOBLE... MI DOBLE...
YO DOBLE... ¡SE DA
CUENTA! ¡PERDÍ
MI UNIDAD!

EL RETORNO
A LA UNIDAD
ES POSIBLE...

¡CUANDO
ME TOMO LAS MA-
NOS SIENTO QUE SON DI-
FERENTES. UNA ES MÍA Y
LA OTRA... LA OTRA DEL
OTRO! MIS OJOS VEN POR
SEPARADO SIN UNIFICAR-
SE... VEO DOBLE!

PERO,
¿COMO ES
REALMENTE ESO
SIMIECO...?

ES NEGRO COMO
MI PROPIA SOMBRA, SU
ESTATURA MEDIANA Y LA
CARA COMO LA DE TODOS
LOS MONOS PERO, ¡SE PARE-
CE A MÍ! ¡AHORA MISMO
LO ESTOY VIENDO!...
VEA... VOY A CAMINAR POR
EL SALÓN... ¡USTED
OBSERVE MI SOM-
BRA!



ESTO ES IMPOSIBLE... ¡ESTAMOS BAJO EL EFECTO DE UNA GRAN SUGESTIÓN! PERMÍTAME QUE PASE UN LAPÍZ SOBRE EL PERFIL DE LA SOMBRA Y VERA QUE TODO ESTO ES UNA ALUCINACIÓN!

¡HÁGALO!
¡HÁGALO!



AHORA VERA QUE SU GRAN PREOCUPACIÓN NO TIENE EL MENOR FUNDAMENTO... ES MUY FÁCIL SER VÍCTIMA DE LAS ILUSIONES ÓPTICAS... AHORA MIRAREMOS EN DETALLE EL PERFIL CALCADO CON EXACTITUD...

¡NO TENGO SALVACIÓN! ¡ESTOY IRREMEDIABLEMENTE ATRAPADO!

OH, OH, POR FAVOR... ¡POR FAVOR! ¡POR FAVOR NO MIRE USTED! NO, NO ES POSIBLE, ¡NO!

QUIROGA

Y EL HORROR

Los hermanos sean unidos. “La gallina degollada” es una pequeña obra maestra del horror familiar. Una especie de fábula tenebrosa sobre la niñez y el parentesco. En el centro del relato está la disputa sobre la herencia y la culpa: ¿los desarreglos del abuelo paterno o el pulmón picado de la madre son los responsables de la sucesión alucinante de hijos idiotas? Consultado, el médico, que es una figura clave en el texto deja abierto el enigma: lo que nadie duda es que la sangre familiar transmite el mal. Toda la sangre que circula en el cuento y que lo cierra con una marea roja remite a los lazos sanguíneos que vincula a los parientes y los ata en un destino trágico.

Dos historias. Como en todo cuento clásico en “La gallina degollada” se narran dos historias. La historia de la sucesión de hijos idiotas y la historia del asesinato de la hija. El efecto y la sorpresa final se construye produciendo una conexión inesperada entre las dos anécdotas. Esta fórmula, aprendida en Poe y en Maupassant, está en la base del arte de Quiroga. Sus mejores cuentos (“A la deriva”, “La insolación”, “El alambre de púas”) son variaciones sobre la condensación extrema de dos historias en una: Quiroga es un maestro del género y se entiende que Borges lo trate con una condescendencia irritada.

Breves folletines. Por lo demás Quiroga es un gran escritor popular. Una especie de folletinista, como Eduardo Gutiérrez, que escribe miniaturas. Toda su poética efectista y melodramática se liga con lo que podríamos llamar el consumo popular de emociones. En este sentido sus cuentos son una suerte de complemento muy elaborado de las páginas de crímenes que se iban a desarrollar en esos años en *Crítica* y que encuentran hoy su lugar en el diario *Crónica*. Sus relatos tienen a menudo la estructura de una noticia sensacionalista: la información directa aparece hábilmente formalizada sin perder su carácter extremo.

Una revista. De hecho Quiroga no hace sino trasladar a la Argentina la gran tradición de un género que evoluciona directamente ligado al periodismo. Todo el desarrollo moderno del cuento se liga a la demanda estricta de la página literaria de los periódicos. En la literatura norteamericana por ejemplo la historia del cuento desde Poe hasta Barthelme pasando por Faulkner y Fitzgerald no se puede desligar de la demanda de revistas como *The Saturday Evening Post* o *New Yorker*. Quiroga pertenece a esa línea y en esto es casi único en el Río de la Plata. A partir de 1905 publica más de cien relatos en la revista *Caras y Caretas* y va ajustando la forma de sus cuentos a las exigencias estrictas de la página del semanario. Varias veces Quiroga se ha referido a la importancia de Luis Pardo, jefe de redacción de la revista, que llevaba su exigencia de síntesis y condensación "hasta un grado inaudito de severidad".

El oficio de cuentista. "Todo lo que tenía el cuentista para caracterizar a sus personajes, colocarlos en ambiente, arrancar al lector de su desgano habitual, interesarlo, impresionarlo y sacudirlo, era una sola y estrecha página de la revista. Mejor aún, 1.250 palabras. El que estas líneas escribe", escribía Quiroga, "debe a Luis Pardo, el destrozo de muchos cuentos por falta de extensión; pero le debe también en gran parte el mérito de los que han resistido".

Una selva literaria. El periodismo supone una exigencia formal de concentración y síntesis pero exige también una renovación constante de la temática. Durante largos períodos Quiroga publica hasta tres cuentos por mes en *Caras y Caretas*. ¿Cómo hacer para no repetirse? En este sentido el gesto mítico por excelencia en la vida de Quiroga, su traslado a Misiones y su retiro de la sociedad, puede ser pensado desde esta óptica. Viaje iniciático, fuga de la civilización, utopía a la Robinson de vida natural, el hecho de que Quiroga se radique en la selva misionera en 1910 debe ser visto también como un modo de renovar su literatura y mantener el interés del mercado. Una forma de experimentar con su vida para buscar nuevos temas y nuevas experiencias que permitan sustentar la fábrica de cuentos. La selva con todo su prestigio literario es un espacio especialmente atractivo para la imaginación de Quiroga.

La novela gótica. El crítico norteamericano Leslie Fiedler ha hecho notar que la selva es el lugar por excelencia de la novela gótica en América... "En Europa la novela gótica es contemporánea de la ascensión de la burguesía y sus personajes huyen de los símbolos del orden feudal perfectamente resumidos en la imagen del castillo en ruinas. Ahora bien, ese esquema en América no puede ser traspuesto del mismo modo pues allí evidentemente no hay castillo en ruinas. Lo único antiguo en el Nuevo Mundo es la selva. La novela gótica americana deberá, pues, encontrar sus imágenes terroríficas en la selva y en sus habitantes".

La tentación del horror. Desde esta perspectiva habría que releer a Quiroga; sus cuentos renuevan su temática, ofrecen a los lectores de la ciudad la ex-

LA ARGENTINA EN PEDAZOS

perencia brutal de la naturaleza primitiva sin perder nunca la fidelidad a esa vertiente melodramática y sensacionalista, gótica digamos, que está en el centro de su concepción de la ficción. De allí que en sus mejores cuentos el gusto por el horror y el exceso lo salven siempre de la tentación monocorde del naturalismo social.

RICARDO FIGLIA

Horacio Quiroga

**LA GALLINA
DEGOLLADA**

Dibujos de Alberto Breccia
Adaptación de Carlos Trillo

LA ARGENTINA EN PEDAZOS

TUVIERON UN HIJO...



...Y OTRO...

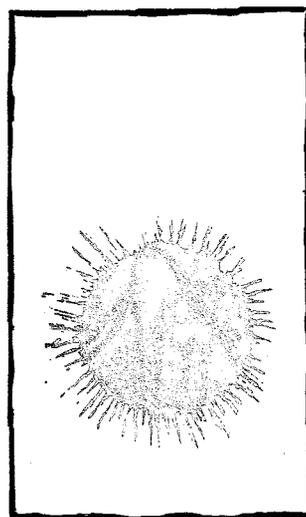


...DESPUÉS VINIERON MELLIZOS.

LA
GALLINA
DECOLADA

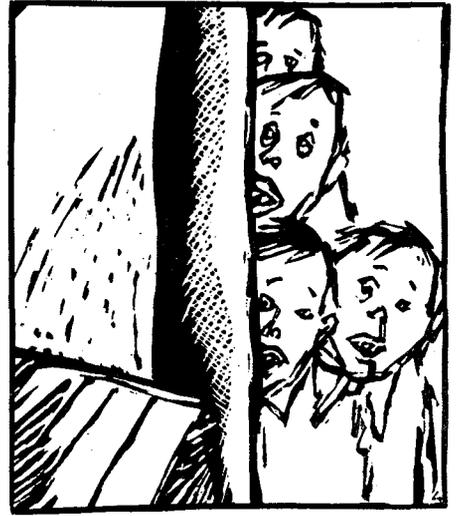


Dibujos de Alberto Breccia



LA ARGENTINA EN PEDAZOS





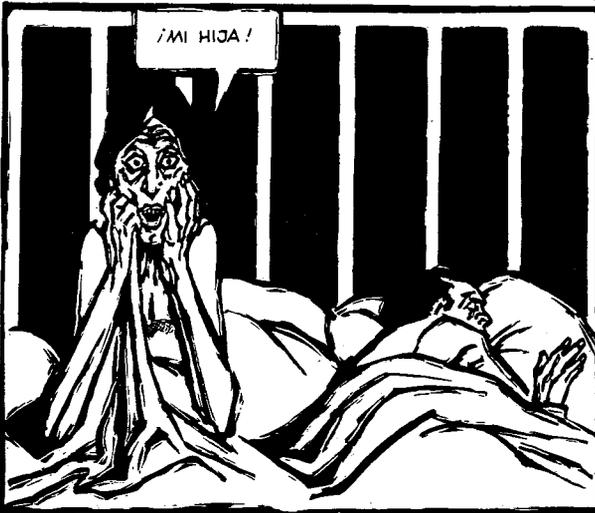
LA ARGENTINA EN PEDAZOS





LA ARGENTINA EN PEDAZOS





LA ARGENTINA EN PEDAZOS



EL TANGO

Y LA TRADICION DE LA TRAIACION

Un pronóstico. En 1903 Fray Mocho anunciaba la muerte del tango: "Los famosos cultivadores del tango y el tango mismo han desaparecido de la escena. Si ya no asistimos a su ignorada muerte, oímos el fúnebre tañido de la campana que anuncia su agonía". Como buen escritor costumbrista, Fray Mocho lo ignora todo sobre la realidad: en esos años el tango apenas comenzaba a afirmarse y a adquirir las tonalidades que iban a convertirlo en la música popular por excelencia en el Río de la Plata.

Bajo fondo. Nacido, como el jazz, en los prostíbulos, y en "las casas de confianza", el título de los primitivos tangos alude a un modo transparente a ese origen. *El Queco*, nombre del quilombo en el lunfardo de los cuarteles y *Dame la lata*, que remite a la ficha que recibían las *loras* por cada cliente, se disputan el privilegio de ser el primer tango conocido. Otros títulos iniciales conservan las resonancias procaces de los ambientes prostibularios. *El fierrazo*, *Con qué tropiezo que no dentra*, *El choclo*, *Dos veces sin sacarla*. A ese origen se referirá Lugones con una metáfora eficaz, en *El payador*, anunciando también de un modo implícito la deseada declinación del tango: "Las contorsiones del tango, ese reptil de lupanar, tan injustamente llamado argentino en los momentos de su boga desvergonzada".

Amurado. La sentencia de Lugones es de 1916: al año siguiente Gardel graba *Mi noche triste* y ahí empieza otra historia. Primer tango con letra, o mejor primera letra con argumento, en los versos de Pascual Contursí se funda una tradición. En ese tango inicial están todos los tangos por venir: el hombre abandonado le habla a la mujer perdida y se queja de su traición. "Percanta que me amuraste": la historia del tango es una variación incesante del primer verso de *Mi noche triste*.

Fieles a la forma. Como en todos los géneros populares, desde el western

al cuento folklórico, el tango reitera dos o tres fórmulas básicas. El esquema central es nítido: el hombre que perdió a la mujer mira el mundo con cinismo y desencanto. La traición de la mujer es *la condición* para que el héroe del tango adquiriera esa turbia lucidez que le permite filosofar sobre el pasado, el barrio, la pureza perdida, el sentido de la vida. La desdicha, habría que decir, es el fundamento de la filosofía popular.

Tradiciones y traiciones. El hombre engañado, escéptico, amargado, moralista sin fe, apostrofa al mundo. Los héroes de Discépolo están en esa tradición: traicionados, hacen de la traición en todos sus sentidos una clave para descifrar la sociedad. Traición a los valores, al pasado, traición a la pureza, al barrio, traición a los orígenes, a las jerarquías. *Cambalache* sintetiza bien esa visión del mundo sostenida en la pérdida y en el engaño.

El aleph de los pobres. En un sentido *Cambalache*, de Discépolo, es una versión popular de *El aleph*. En el cuento de Borges el hombre traicionado, que ha perdido a la mujer, percibe la esencia del mundo concentrada en una visión alucinada. La enumeración caótica y la percepción instantánea del significado del universo enlazan estos dos textos, emparentados, además, por su corrosivo cinismo. Como muchas de las mejores novelas argentinas *El aleph* tiene ese matiz tanguero: *Los siete locos*, *Rayuela*, *Adán Buenosayres*, *Museo de la novela de la Eterna*, cuentan, igual que *El aleph*, la pérdida de una mujer (se llame Elsa, la Maga, Solveig, la Eterna o Beatriz Viterbo) y la correlativa visión desengañada del mundo. El héroe herido en el corazón y hundido en la tristeza de la pérdida puede, por fin, mirar la realidad tal cual es y percibir sus secretos.

Por la vuelta. *La gayola* también hace de la traición el motor de la desgracia: el hombre honrado se desgracia por culpa de una mujer y va a la cárcel de donde sale vencido y en la miseria. La acumulación de desdichas parece despojarlo de cualquier voluntad de venganza: vuelve a visitar a la mujer que lo perdió sólo para perdonarla y recordar el pasado. Antitético a los héroes de Discépolo, el protagonista es un moralista triunfal: demasiado bueno como para no ser un asesino, podría decirse, el revés de los personajes de Discépolo, tan cínicos y escépticos que únicamente piensan en el suicidio.

Variantes: la madre y Gardel. Si bien condensa de un modo delirante y casi paródico varios temas básicos en la tradición del tango, *La gayola* presenta una variante clave en la convención clásica del género: la madrecita es casi la culpable de todo lo que pasa porque se equivoca al juzgar a la mujer y fortalece de un modo fatal la confianza del héroe ("Me decía que eras buena, que confiara siempre en vos"). La otra variante la introduce Gardel al grabar por primera vez el tango en 1927: el trasfondo social con sus sutiles alusiones a la miseria ciudadana y a las ollas populares encuentra su síntesis en el verso "Voy al campo a laburarla" con que el cantor sustituye el "Voy a trabajar muy lejos", que aparecía en la letra original. Caso típico, dicho sea de paso, de las interven-

LA ARGENTINA EN PEDAZOS

ciones de Gardel que no se limitaba a interpretar los tangos, sino que discutía con los autores las posibles modificaciones y ajustes de las letras.

Un lenguaje literario. Construido sobre el modelo tradicional del monólogo en segunda persona, con el protagonista que le habla a la mujer que lo ha traicionado, *La gayola* tiene la particularidad de haber sido escrito en un lenguaje refinado, con leves flexiones coloquiales y lunfardas. Salvo el título, que remite a una palabra del español popular del siglo XVI que significa jaula, y la repetición de los apócopes (pa, por, para) la tersura del lenguaje es típica de su autor, Armando Taggini, a quien se lo puede considerar un antecedente del tango literario de los años '40. Autor, entre otros, de los memorables *Marioneta* y *Misa de once*, Taggini fue definido por José María Contursi como el primero que "encauzó las letras de tango dentro del nuevo etilo que después fue evolucionado hasta las creaciones de Homero Manzi".

RICARDO FIGLIA

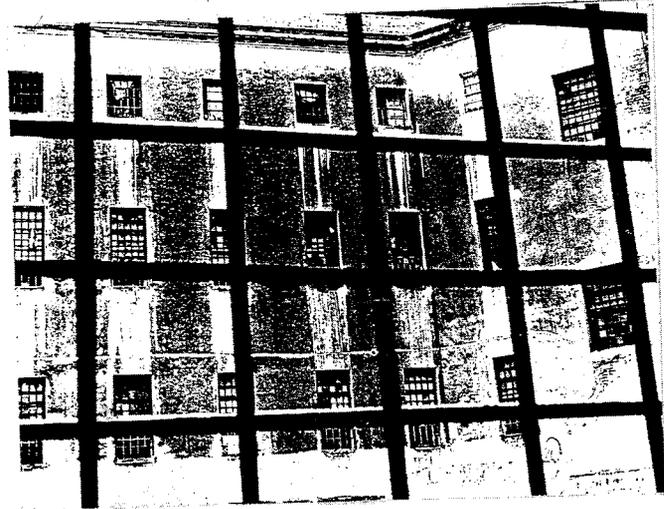
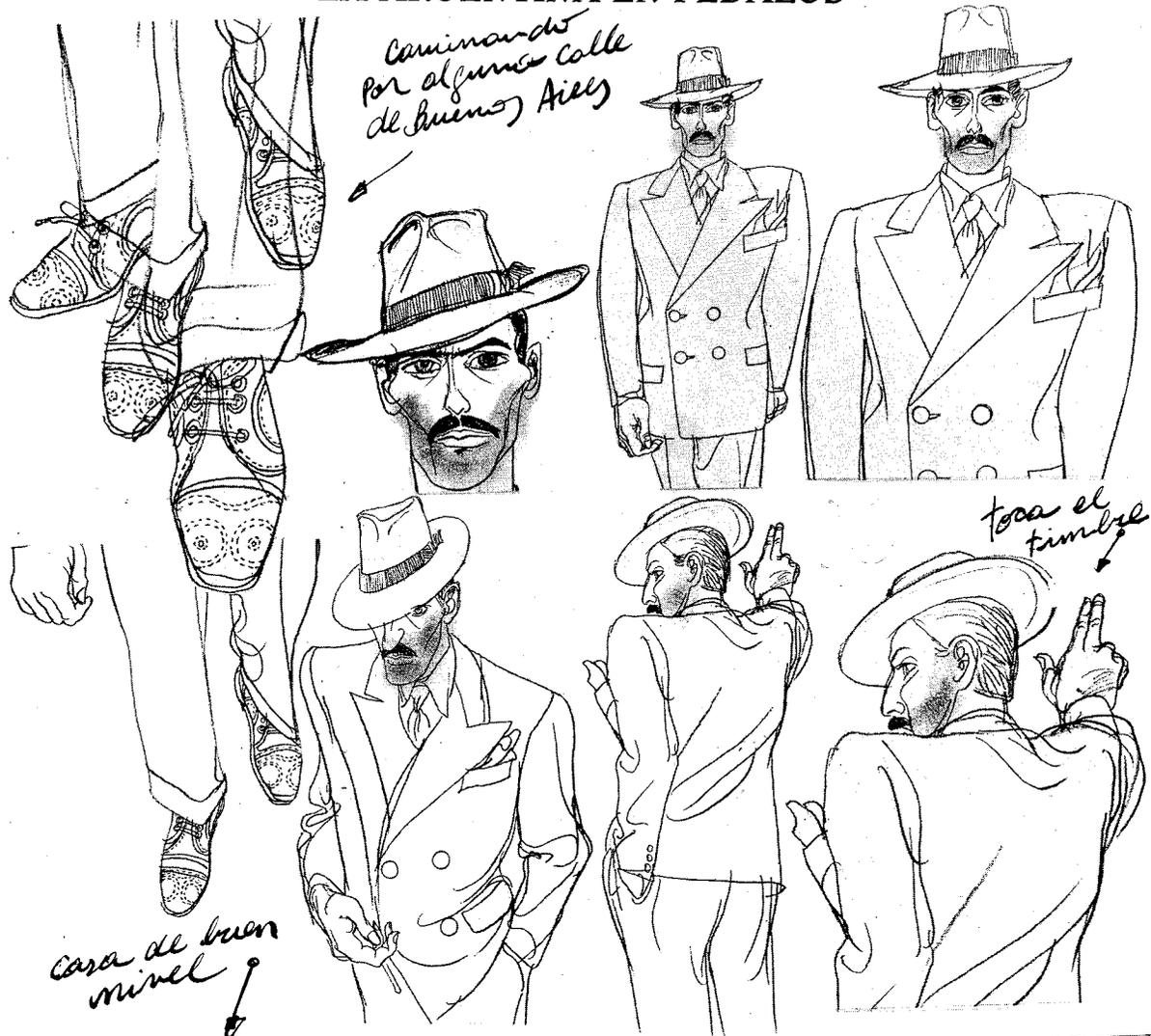
Tuegols y Taggini

LA GAYOLA

Dibujos de Crist

Adaptación de Norberto Buscaglia

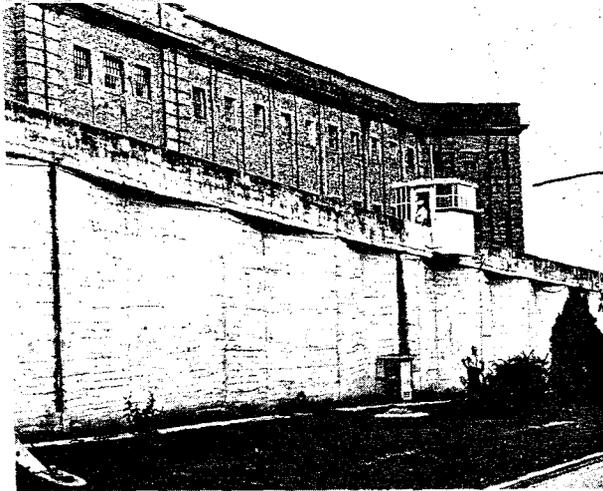
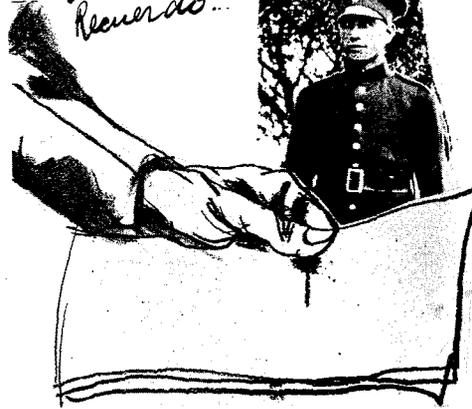
LA ARGENTINA EN PEDAZOS



Dibujos de Crist



*Comienza el
Recuerdo...*



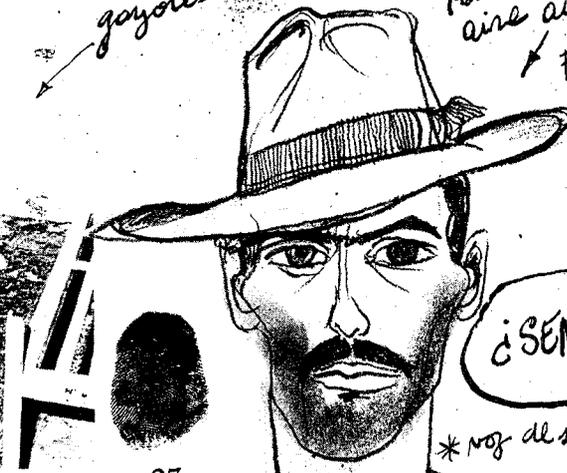
**EUSEBIO GARMENDIA;
ESTÁS EN LIBERTAD!**

**ANDA' Y NO HAGAS
MACANAS, A VER
SI TE COMES OTROS
QUINCE.**



goyola

*Mirando con
aire ausente
Fin del
recuerdo*



¿SEÑOR...?

** voz del sirriente*

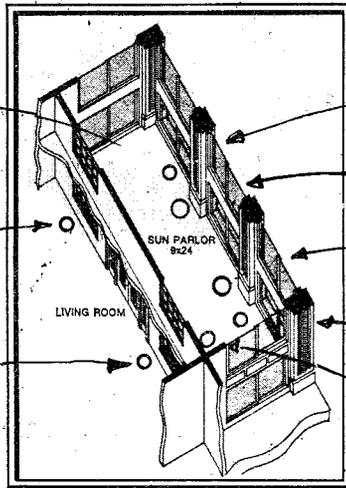
LA ARGENTINA EN PEDAZOS



ESTE...
VENGO A VER
A LA SEÑORA...
ME DIJERON QUE
NECESITABAN UN JARDINERO...

PASE Y AGUARDE UN
MOMENTO, LLAMARÉ
A LA SEÑORA.

Pintura de
Fernando Tassler
(108 x 89 cm.) (óleo)
Pintura de Ramón
Silva



Pintura de
Eugenio Dameri
62 x 58 cm. (óleo)
Pintura de Alberto Pérez
74 x 67 cm. (óleo)

Pequeño busto de
Rodolfo Yuratic
62 cm. (Bronce)

Pintura de
Miguel Corbo Victoria
47 x 56 cm. (óleo)

Pintura de Miguel
Diomede
40 x 25 cm. (óleo)

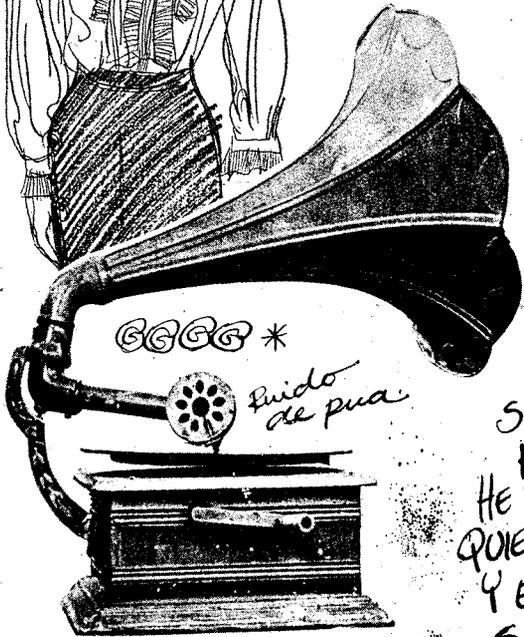




ASI QUE UD. VIENE POR...



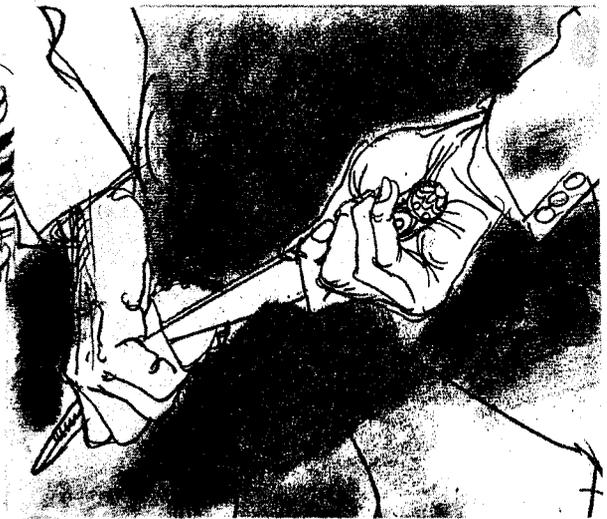
¡¡ VOS AQUI !!



NO TE AJUSTES NI ME HOYAS...
NO HE VENIDO PA VENGARME
SI MANANA JUSTAMENTE, YA ME VOY
PA NO VOLVER...
HE VENIDO A DESPEDIRME Y EL GUSTAZO
QUIERO DARME DE MIRARTE FRENTE A FRENTE
Y EN TUS OJOS CAMPANEARME
SILENCIOSA, LARGAMENTE, COMO
ME MIRABA AYER...



La mira a los ojos



LA ARGENTINA EN PEDAZOS

"HE VENIDO PA QUE JUNTOS RECORDEMOS EL PASADO COMO DOS BUENOS AMIGOS QUE HACE PATO NO SEVEN. ACORDARME DE EJE TIEMPO EN QUE YO ERA UN HOMBRE HONRADO Y EL CARINO DE MI MADRE ERA UN PONCHO QUE HABIA ECHADO SOBRE MI ALMA NOBLE Y BUENA CONTRA EL FRIO DEL DESDEN...



ENTONCES NOS CASAMOS COMO UD. QUERIA, VIEJA.

HIZO, HIJA...

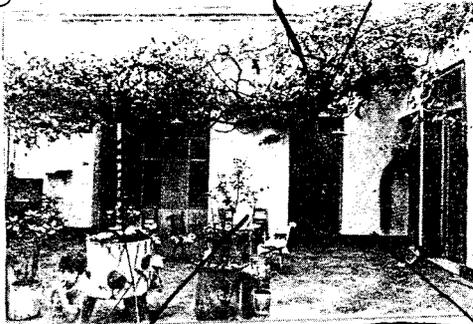


foto en la puerta del conventillo

ella



NO ME DIGAS QUE ESTA NOCHE TAMBIEN TENES QUE IR AL FRIGORIFICO...

ASI EJ, VIEJA LA COSA ESTA DURA Y HAY QUE TRABAJAR. ADEMAS AHORA TENGO ESPOSA.

NO IMPORTA LO QUE FUE. LO QUE IMPORTA ES QUE ES BUENA Y TE QUIERE

ELLA HA SUFRIDO MUCHO, MAMA Y UD. SABE LA VIDA QUE LLEVABA.

NADIE TE LA VA A POBAR...

observa a su mujer que duerme

voz de la hija



en lo punto de su pieza



"UNA NOCHE... FUE LA MUERTE
 QUIEN VISTIO MI ALMA DE DUELO
 MI QUERIDA MADRECITA SE
 ME FUE A VIVIR CON DIOS...
 Y EN MIS SUEÑOS PARECIA
 QUE LA POBRE DEJE EL CIELO
 ME DECIA QUE ERAS BUENA,
 QUE CONFIARA SIEMPRE EN
 VOS..."



¿QUE PASA?

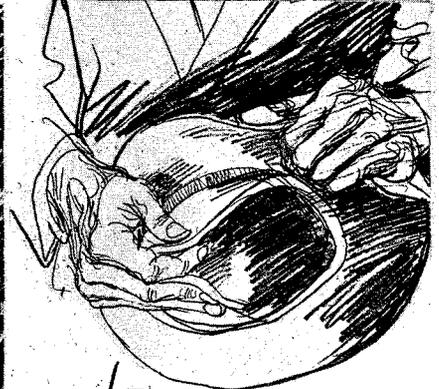
HERMANO... TU VIEJA...

VIEJA... VIEJA...!
 NO PUEDE MORIRSE ASI
 NO SE MUERA POR
 FAVOR...

*Dentro de la piza
 agarrado al
 codáver de su
 madre*

ESTA MUERTA,
 EUSEBIO

*una
 mujer*



ADIOS, VIEJA.

"PERO ME JUGASTE SUCIO
 Y SEDIENTO DE
 VENGANZA,
 MI CUCHILLO, EN UN
 MAL PATO
 ENVAINE EN UN
 CORAZON..."

¿TE PASA ALGO, EUSEBIO?

NO, NADA... HACE SEIS
 MESES QUE MORIO MI VIEJA
 Y TODAVIA... CREO QUE ME
 VUELVO A CASA.

¿VOLLER A ESTA HORA?
 YO QUE VOS ME
 QUEDARIA.

¿QUE MIERDA QUERES
 DECIR?

NADA, VADA
 SIMPLEMENTE
 QUE TE VAS A
 PERDER LAS HORAS
 EXTRAS Y QUE...

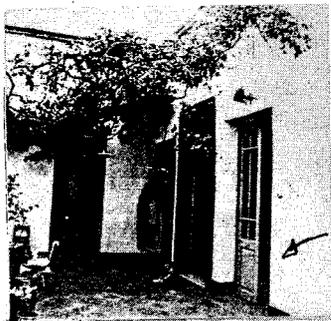


LA ARGENTINA EN PEDAZOS



E.G. corre hacia el conventillo

NEEEEC NEE NEE NEE
 Ruido de elastico de cama
 NEE NEE NEE



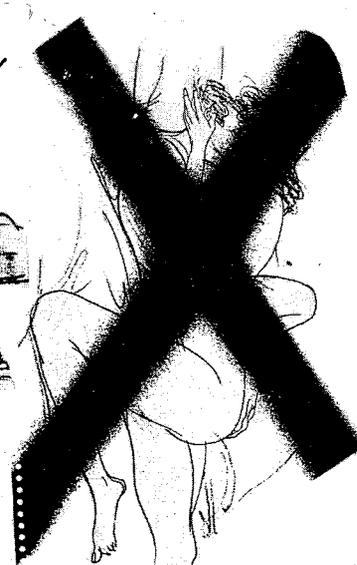
zopil



Ella arrastra

Su mujer con el amigo

La cruz indico punalada en el corazon del amante



"Y MAS TARDE YA SERENO MUERTA MI UNICA ESPERANZA UNAS LAGRIMAS REBELDES LAS SEQUE EN UN BODEGON."



VA A TENER QUE ACOMPAÑAR-NOS...

camas



"ME ENCERRARON MUCHOS AÑOS
 EN LA SORDIDA GAYOLA,
 Y UNA TARDE ME LARGARON...
 PA MI BIEN... O PA MI MAL...
 FUI SIN RUMBO POR LAS CALLES
 Y RODÉ COMO UNA BOLA,
 POR TOMAR UN PLATO DE SOPA
 CUANTAS VECES HICE COLA...
 LAS AURORAS ME ENCONTRARON
 ATORRANANDO EN UN UMBRAL..."

EUSEBIO... YO...



mujer
 en el
 vano
 de la
 puerta



Eusebio ha
 dejado el
 cuchillo
 y se va...

"HOY YA NO ME QUEDA NADA:
 NI UN REFUGIO... ESTOY TAN POBRE!
 SOLAMENTE VINE A VERTE
 PA DEJARTE MI PERDON...
 TE LO JURO: ESTOY CONTENTO
 QUE LA DICHA A UOS TE SOBRE...
 VOY AL CAMPO A LABURAR
 A JUNTAR ALGUNOS COBRES
 PA QUE NO ME FALTEN
 FLORES CUANDO
 ESTE DENTRO
 EL CAJON..."



¿no le
 hace nada a
 la mina

CHAN, CHAN

Se usó una
 fotocopidora
 minolta EP. 4502
 y el archivo es de
 Miguel de Lorenzi
 y nada más.
 chuu



La gonzola
 en MI +
 con 4\$ en
 clave

ROZENMACHER

Y LA CASA TOMADA

El peronismo como ficción. Desde "Sábado de gloria" (1945) de Ezequiel Martínez Estrada hasta *La novela de Perón* (1985) de Tomás Eloy Martínez, el peronismo ha sido variadamente tratado por la ficción argentina. Narrado desde distintos ángulos podría decirse que durante años y salvo algunas excepciones, apareció como una metáfora alucinada del horror cotidiano. El relato de Martínez Estrada que abre la serie con su abigarrada proliferación de humillaciones y desdichas kafkianas, define toda una tendencia. Y en esa serie el libro de Germán Rozenmacher, *Cabecita negra*, marca ya desde el título un viraje. Expresa un cambio de perspectiva respecto a una tradición literaria que había visto en el peronismo un simulacro de la pintura que nos dejó Mármol de la época de Rosas.

Mirar desde afuera. Publicado en 1962, *Cabecita negra* anticipa el momento en que sectores amplios de las capas medias comienzan un inesperado proceso de peronización o de revisión de los esquemas tradicionales sobre el peronismo, que culminaría diez años después con el triunfo de Cámpora. Leído en ese contexto el texto de Rozenmacher suena casi como un manifiesto. "El advenimiento del peronismo de algún modo desnudó al país y nuestra generación tiene el privilegio de ver el país descuartizado y verlo casi desde afuera, sin estar comprometido totalmente con el peronismo ni con el antiperonismo", señalaba Rozenmacher.

Gorilas y cicatrices. Los mejores escritores de la generación a la que se refiere Rozenmacher trabajaron a su manera esa temática. Por de pronto, Juan José Saer que de un modo muy sutil elabora en *Responso* los efectos laterales de la revolución del '55 y retoma el asunto con una elipsis explícita en *Cicatrices* donde, no sin ironía, el juez Garay ve la ciudad literalmente poblada de gorilas. A su vez Manuel Puig, en *La traición de Rita Hayworth*, teje la trama y la mitología popular que circula en la textura de la novela con el contexto del pero-

nismo que se hace explícito en el personaje de Esther que escribe en secreto en su Diario sus ensueños de peronista de barrio. En fin, Rodolfo Walsh que en "Esa mujer" emplea la poética hemingwariana del iceberg para no nombrar nunca a Eva Perón y colocarla de ese modo en el centro de la historia o que hace del peronismo el marco implícito del conflicto que lleva al suicidio al protagonista de "Fotos".

Las patas en la fuente. Los relatos de Saer, Puig y Walsh pueden ser considerados un modelo del tratamiento distanciado y elíptico del peronismo que entra en la intriga como un elemento central pero desplazado. Cada uno a su manera ha sabido ficcionalizar la política y desplazarla del centro del relato para hacerla funcionar como su trama secreta. El cuento de Rozenmacher tiene la particularidad de poner al peronismo como una clave de lectura casi externa al relato. "El señor Lanari recordó vagamente a los negros que se habían lavado alguna vez las patas en las fuentes de Plaza Congreso. Ahora sentía lo mismo, la misma vejación, la misma rabia." A partir de esa clave todo el texto puede ser visto como una metáfora.

La otra casa. Al mismo tiempo "Cabecita negra" puede considerarse una versión irónica de "Casa tomada" de Julio Cortázar. O mejor una versión del comentario de Sebrelí al cuento de Cortázar. "Casa tomada expresa fantásticamente esa angustiada sensación de invasión que el cabecita negra provoca en la clase media." La interpretación de Sebrelí define mejor a Sebrelí que al cuento de Cortázar pero de todos modos se ha convertido en un lugar común de la crítica y se superpone con el cuento mismo. "Cabecita negra" es un comentario al comentario de Sebrelí. No sólo porque el texto de Rozenmacher cita explícitamente el relato de Cortázar ("La casa estaba tomada") sino porque la invasión del recinto privado de la clase media por el cabecita negra se convierte en la anécdota del cuento.

Un héroe de nuestro tiempo. El relato de Rozenmacher es al mismo tiempo la radiografía semiparódica de un personaje típico. El pobre pequeño burgués avaro, conformista y reprimido, racista, que ha abdicado de sus ilusiones y mantiene una relación nostálgica con la cultura. ("El señor Lanari sin saber por qué le mostró la biblioteca abarrotada de libros. Nunca había podido hacer tiempo para leerlos pero estaban allí. El señor Lanari tenía su cultura.") En esa posesión vacía aparece como la cáscara del intelectual que ha querido ser. "Además cuando era joven tocaba el violín y no había cosa que le gustara más en el mundo." De hecho el personaje de Rozenmacher es un descendiente oscuro y mutilado del unitario de "El matadero", del Hardoy de "Las puertas del cielo" de Cortázar, del Juan Dahlmann de "El sur" de Borges. Una caricatura degradada del intelectual que se enfrenta con la violencia y la fascinación de los bárbaros.

La paranoia y la parodia. En este sentido "Cabecita negra" se puede leer

LA ARGENTINA EN PEDAZOS

como una versión crítica de esa serie de textos que, desde “El matadero” de Echeverría hasta “La fiesta del monstruo” de Borges y Bioy, representan de un modo alucinado la mitología de ese mundo primitivo y brutal que se encarna en los cabecitas, en los monstruos, en los representantes ficcionalizados de las clases populares. Y las grandes líneas de representación de ese mundo antagónico han sido tradicionalmente, la paranoia o la parodia. El pánico y la burla.

Llamar al ejército. La paranoia es el tema del relato de Rozenmacher. Y su final es el cierre, a la vez premonitorio y preciso, de una larga tradición. “La chusma, dijo para tranquilizarse, hay que aplastarlos, aplastarlos, dijo para tranquilizarse. La fuerza pública, dijo, tenemos toda la fuerza pública y el ejército.” Un fascista, se ha dicho, es un liberal asustado. El relato de Rozenmacher puede ser leído, también, como la historia de la transformación de un liberal en un fascista o, más simplemente, como una historia de terror, un cuento de aparecidos. La historia cómica de una pesadilla pequeño burguesa.

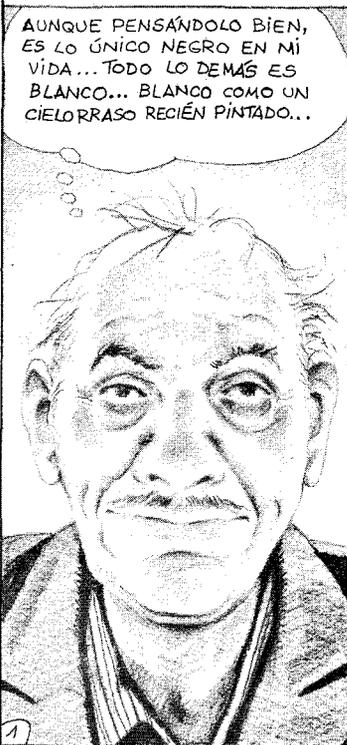
RICARDO PIGLIA

Germán Rozenmacher

**CABECITA
NEGRA**

Dibujos de Solano López
Adaptación de Eugenio Mandrini

LA ARGENTINA EN PEDAZOS



Dibujos de Solano Lopez



LA ARGENTINA EN PEDAZOS



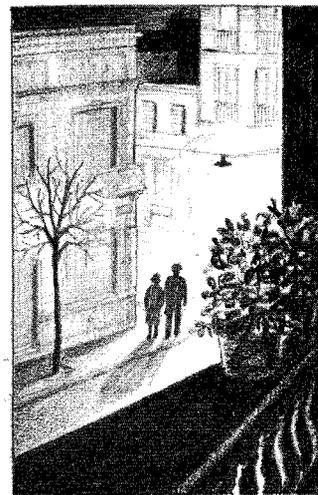
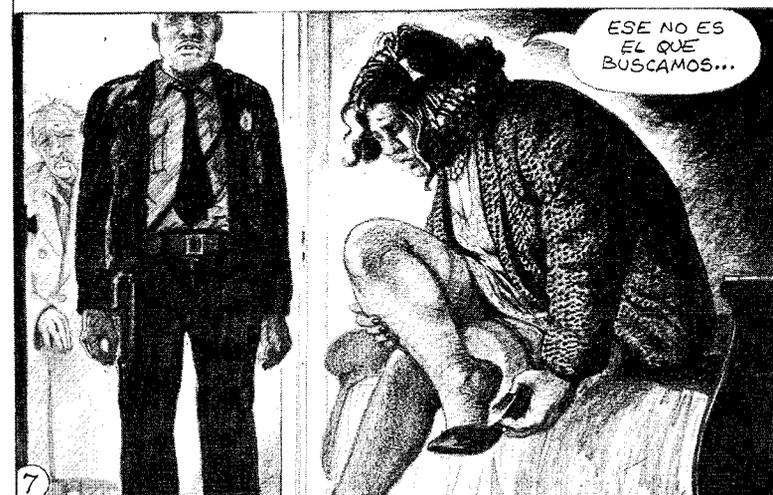


LA ARGENTINA EN PEDAZOS





LA ARGENTINA EN PEDAZOS



SON LA CHUSMA...
HABRÍA QUE APLASTARLOS
A TODOS... YO NO SÉ
QUÉ ESPERA
EL EJÉRCITO
PARA HACERLO...



MENOS MAL QUE ME
VIÑO EL SUEÑO...
YO TENÍA FE...



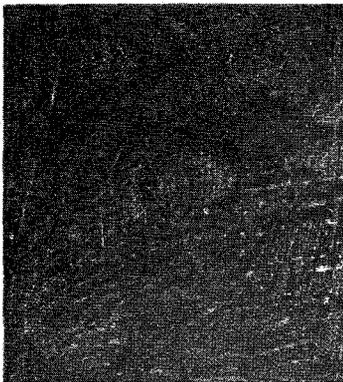
EL SUEÑO
LO BORRA TODO:
EL ÍNSOMNIO,
LA HUMILLACIÓN,
TODO...



EL SUEÑO
ES BLANCO...



BLAN...



8

BORGES

Y LOS DOS LINAJES

Un relato secreto. Hay una ficción que acompaña y sostiene a la ficción borgeana: se trata de un relato fracturado, disperso, en el que Borges imagina las raíces de su literatura. Formado por una multitud de fragmentos, escrito en la obra, perdido en ella, ese relato es un lugar de cruce y de condensación. En un sentido pareciera que ésa es la única historia que Borges ha querido contar, sin terminar nunca de hacerlo, pero también, habría que decir, sin dejar nunca de hacerlo: la ha disimulado y diseminado a lo largo de su obra con esa astucia para falsificar que le es característica y a la que todos hemos convenido en llamar su estilo.

Una herencia. Ese relato secreto es una ficción del origen donde se narra el acceso a las propiedades que han hecho posible la escritura. Lo central aquí es que Borges se postula como el heredero de un linaje doble. La literatura de Borges se construye en el movimiento de reconocerse en una doble tradición. Por un lado los antepasados militares, los guerreros, los héroes ligados al coraje y a la muerte. Por otro lado los antepasados culturales, "el censo heterogéneo de nombres" que organizan el linaje literario y el culto a los libros. Para Borges esa doble genealogía que divide su obra se ordena sobre la base de una relación imaginaria con su núcleo familiar.

La memoria materna. Una línea incluye a los héroes que han hecho la patria. La historia argentina es una historia familiar y ese pasado heroico se conserva en la memoria de la madre. "Tu memoria (le escribe en la dedicatoria de las *Obras Completas*) y en ella la memoria de los mayores." Lo que Borges llama "la tradición oral de mi casa" atesora y transmite la leyenda de la gloria y las hazañas de los antepasados. En última instancia la memoria familiar se confunde con la historia misma: en "esa tácita voz que desde lo antiguo de la sangre me llega" la historia pertenece a la familia.

La biblioteca paterna. La cadena de los antepasados literarios funda otra tradición y convierte a la literatura en una saga familiar. El espacio simbólico de esa herencia es la biblioteca paterna "de ilimitados libros ingleses". Lugar de acumulación, la biblioteca paterna es a la literatura lo que la memoria materna es a la historia. Ambito de aprendizaje y de iniciación ("Más que una escuela me ha educado una biblioteca: la de mi padre") en el espacio saturado de la biblioteca, la cultura se convierte en herencia y propiedad familiar.

Relaciones de parentesco. La historia y la cultura se vinculan con la herencia y el linaje: ése es el núcleo básico de la ideología de Borges. Núcleo que persiste más allá de sus opiniones políticas, define bajo la forma de un mito familiar la idea que tiene Borges de su posición en la sociedad y de sus relaciones con la cultura. Para Borges, se podría decir, las relaciones de parentesco son metafóricas de todas las demás. Pero a la vez y esto es lo más importante, la ficción familiar de los dos linajes y de la doble herencia le permite integrar y manejar como internos a su propia familia los grandes ejes antagónicos que han dividido nuestra historia desde su origen.

Dos tradiciones. De hecho esos dos linajes son las dos tradiciones que, según Borges, definen la cultura argentina. O mejor: esta ficción del doble origen fija en el núcleo familiar un conjunto de contradicciones que son históricas y que han sido definidas como esenciales por una tradición ideológica que se remonta a Sarmiento. Las armas y las letras, lo criollo y lo europeo, el coraje y los libros, la vida y la cultura, lo oral y lo escrito: en última instancia estas oposiciones de las que Borges se siente heredero no hacen más que reproducir y variar la fórmula básica de la contradicción entre barbarie y civilización. Esta oposición ideológica es obligada por Borges a tomar la forma de una doble tradición familiar.

Enciclopédico y montonero. La ficción de ese doble origen le permite integrar todas las diferencias haciendo resaltar el carácter antagónico de los opuestos, pero también sus enlaces. El punto de encuentro de esa red de contradicciones son los textos de Borges. En "la discordia de sus dos linajes", la obra se inscribe en una doble filiación que Borges resume al definirse (en el prólogo a uno de sus primeros libros, *El idioma de los argentinos*, 1928) como "enciclopédico y montonero".

Líneas y formas. La memoria y la biblioteca representan imaginariamente para Borges las propiedades a partir de las cuales se escribe, pero esos dos espacios de acumulación son, a la vez, ámbitos privilegiados de la ficción borgeana. Heredero contradictorio de una doble estirpe, esas dos ramas dividen formalmente su obra: son dos sistemas de relato, dos modos distintos de manejar la ficción. Por un lado aparece una serie de textos, afirmados en el relato oral, en la voz, en la memoria, en el culto al coraje, por otro lado, una serie de textos afirmados en la lectura, en la traducción, en la cita, en la biblioteca, en el culto

LA ARGENTINA EN PEDAZOS

a los libros. "Hombre de la esquina rosada" y "Pierre Menard, autor del Quijote", que Borges considera, indistintamente, los cuentos que marcan su entrada en la ficción, inauguran, cada uno a su modo, esas dos líneas paralelas y complementarias.

Los cruces. "Historia del guerrero y la cautiva" representa un tipo muy particular de relato borgeano donde las dos líneas se mezclan y se entrecruzan. En este sentido es (junto con "El Sur") uno de los textos más significativos de Borges y uno de los que mejor condensa las tendencias básicas de su obra. La relación entre civilización y barbarie está en el centro del relato y las transformaciones de los términos y la inversión de los opuestos es un ejemplo de cómo Borges teje su ficción trabajando a la vez el contraste y la identidad entre esos dos mundos a la vez familiares y antagónicos.

RICARDO FIGLIA

Jorge Luis Borges

**HISTORIA DEL
GUERRERO Y DE
LA CAUTIVA**

Dibujos de Alfredo Flores
Adaptación de Norberto Buscaglia

LA ARGENTINA EN PEDAZOS



A TRAVÉS DE UNA OSCURA GEOGRAFÍA DE SELVAS Y DE CIÉNAGAS LAS GUERRAS LO TRADERON A ITALIA.



TAL VEZ NO SABÍA QUE IBA AL SUR, Y TAL VEZ NO SABÍA QUE GUERREABA CONTRA EL NOMBRE ROMANO.



VENÍA DE LAS SELVAS INEXTRICABLES DEL JABALÍ Y DEL URO.

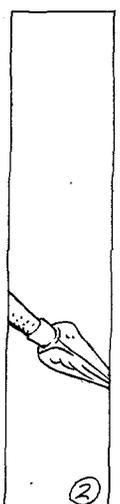
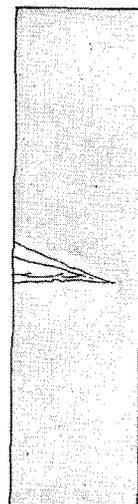
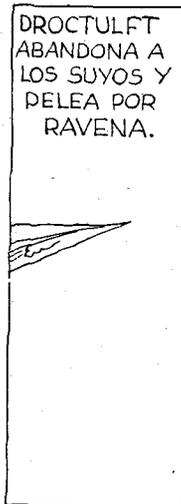
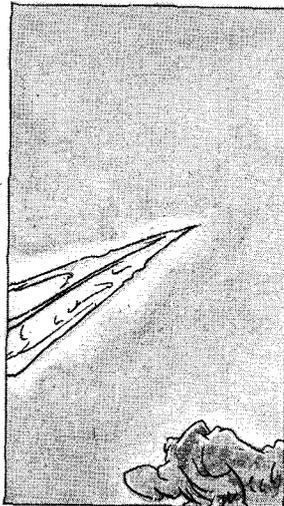


ERA BLANCO, ANIMOSO, INOCENTE, CRUEL, LEAL A SU CAPITÁN Y A SU TRIBU, NO AL UNIVERSO.



LAS GUERRAS LO TRAEN A RAVENA...

Dibujos de Alfredo Flores



LA ARGENTINA EN PEDAZOS



MUERE, Y EN SU SEPULTURA GRABAN PALABRAS QUE EL NO HUBIERA ENTENDIDO.



"NO FUE UN TRAIADOR (LOS TRAIADORES NO SUELEN INSPIRAR EPITAFIOS PIADOSOS) FUE UN ILUMINADO, UN CONVERSO"



LA HISTORIA DEL GUERRERO ME CONMOVIÓ DE MANERA INSÓLITA. FUGAZ MENTE, PENSÉ EN LOS JINETES MONGOLES QUE ENVEJECIERON EN LA CHINA QUE ANHELARON DESTRUIR Y RECORDE UN RELATO QUE LE OÍ A MI ABUELA INGLESA...



EN 1872 MI ABUELO ERA JEFE DE LAS FRONTERAS NORTE Y OESTE DE BUENOS AIRES.





LA ARGENTINA EN PEDAZOS





LA ARGENTINA EN PEDAZOS



COMO UN FANTASMA
APARECIO LA INDIA
RUBIA...



NO SÉ SI LO HIZO PORQUE
YA NO PODÍA OBRAR DE OTRO MODO
O COMO UN DESAFÍO
Y UN SIGNO.





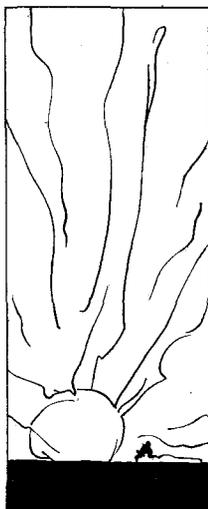
MIL TRECIENTOS AÑOS
Y EL MAR MEDIAN ENTRE
EL DESTINO DE LA CAUTIVA
Y EL DESTINO DE DROCTULFT.



LA FIGURA DEL BÁRBARO QUE ABRAZA
LA CAUSA DE RAVENA, LA FIGURA DE
LA MUJER EUROPEA QUE OPTA POR
EL DESIERTO, PUEDEN PARECER
ANTAGÓNICAS...



SIN EMBARGO, A LOS DOS
LOS ARREBATÓ UN ÍMPETU
SECRETO, UN ÍMPETU MÁS HONDO
QUE LA RAZÓN...



...Y LOS DOS ACATARON
ESE ÍMPETU QUE NO HUBIERAN
SABIDO JUSTIFICAR.



ACASO LAS DOS HISTO-
RIAS QUE HE REFERIDO
SON UNA SOLA HISTORIA.
EL ANVERSO Y EL REVERSO
DE ESTA MONEDA SON,
PARA DIOS,
IGUALES.

BUSCAGLIA
Bres 88 ©

MANUEL PUIG

Y LA MAGIA DEL RELATO

Una rosa es una rosa. La apoteosis de Manuel Puig es el film de Woody Allen *La rosa púrpura del Cairo* que es, por supuesto, un homenaje explícito al mundo del narrador argentino. Esa muchacha sencilla y mal casada, especie de Madame Bovary fascinada por el cine, es una heroína típica de Puig. Y la historia parece sacada de sus novelas (si bien Puig es mucho más sutil y alusivo). El cine plagia el mundo de quien supo encontrar en el cine el modelo mismo de su imaginario.

La educación sentimental. El gran tema de Puig es el bovarismo. El modo en que la cultura de masas educa los sentimientos. El cine, el folletín, el radioteatro, la novela rosa, el psicoanálisis: esa trama de emociones extremas, de identidades ambiguas, de enigmas y secretos dramáticos, de relaciones de parentesco exasperadas sirve de molde a la experiencia y define los objetos de deseo. Puig ha sabido aprovechar las formas narrativas implícitas en ese saber estereotipado y difuso.

Freud y Sue. La presencia muy marcada del psicoanálisis en varias de las novelas de Puig puede servir de ejemplo. Puig trata el psicoanálisis como un producto más de la cultura de masas que influye sobre las conductas y los modos de vida. El psicoanálisis es el folletín de la clase media, un relato rocambolesco donde todos tienen algo de asesinos y esconden extrañas culpas y oscuros enigmas.

Modos de narrar. Puig ha sabido encontrar técnicas narrativas en zonas tradicionalmente ajenas a la literatura: las revistas de modas, la confesión religiosa, las necrológicas se convierten en modos de narrar que permiten renovar las formas de la novela. Al mismo tiempo manejó siempre los procedimientos más intensos del relato (el suspenso, el escamoteo de las identidades, las revelaciones sorpresivas, las omisiones y las implicancias oblicuas, el desenlace sor-

presivo y brutal) e hizo ver que el interés narrativo no es contradictorio con las técnicas experimentales. El collage, la mezcla, la combinación de voces y de registros que rompen con los estereotipos de la novela tradicional se convierten también en un elemento clave del suspenso narrativo.

Después de la vanguardia. Puig fue más allá de la vanguardia; demostró que la renovación técnica y la experimentación no son contradictorias con las formas populares. Comprendió de entrada qué era lo importante en Joyce. "Yo lo que tomé conscientemente de Joyce es esto: hojeé un poco *Ulises* y vi que era un libro compuesto con técnicas diferentes. Basta. Eso me gustó." Por supuesto, ésa es toda la lección de Joyce, multiplicidad de técnicas y de voces, ruptura del orden lineal, atomización del narrador. Un escritor no tiene estilo personal. Escribe en todos los estilos, trabaja todos los registros y los tonos de la lengua.

Los siete libros. Todo Puig está en su primera novela. *La traición de Rita Hayworth* (1968) es su obra máxima y una de las grandes novelas de la literatura argentina. En ese libro Puig encuentra, a la vez, un mundo narrativo y una técnica. Define lo que podemos llamar "el efecto Puig": esa marca que lo hace inimitable (pero fácil de plagiar) y lo distingue en la literatura contemporánea. Con *Boquitas pintadas* (1969) logra un espectacular éxito de público, conquista el mercado internacional y se convierte, de hecho, en el primer novelista profesional de la literatura argentina.

Policías y críticos. Los efectos contradictorios de ese éxito están narrados en *The Buenos Aires affaire* (1973), que es una versión cifrada de las luchas y la competencia que definen el ambiente literario. La novela debe ser leída en la rica tradición de relatos sobre artistas y escritores que existen en nuestra literatura (desde *El mal metafísico* o *Adán Buenosayres* a "El aleph", "El perseguidor", "Escritor fracasado" o *Aventuras de un novelista atonal*). Puig convierte en novela policial la historia de un artista perseguido por un crítico asesino. La pintora que trabaja con restos y desechos que recoge en la basura es una transposición transparente del arte narrativo de Puig, construido con formas y materiales "degradados" y populares. Esa versión paranoica y sagaz del mundo literario argentino (con sus alusiones a "*Primera plana*" y a la lucha por el prestigio y el reconocimiento) es al mismo tiempo una venganza y una despedida: ese mismo año Puig abandona la Argentina.

La verdad y la ficción. En sus cuatro novelas siguientes la voluntad documental e hiperrealista de Puig se resuelve con una innovación técnica que lo coloca en la mejor dirección experimental de la narrativa contemporánea. Puig comienza a usar el grabador y la transcripción de una voz y de una historia verdadera a la que somete a un complejo proceso de ficcionalización. Valentín Arregui en *El beso de la mujer araña* (1976); Pozzi en *Pubis angelical* (1979); Larry en *Maldición eterna a quien lea estas páginas* (1980). Son

LA ARGENTINA EN PEDAZOS

personajes y vidas reales a las que Puig contrapone una voz ficcional que dialoga y las enfrenta: Molina, el preso homosexual en *El beso*; Ana, la muchacha que se muere de cáncer en *Pubis*; el viejo enfermo y parálítico en *Maldición*. Ese contraste (exasperado hasta el límite en la magnífica *Maldición eterna*, la mejor novela de Puig desde *La traición*) crea un extraño desplazamiento: Puig ficcionaliza lo testimonial y borra sus huellas.

La última novela. El límite de esa forma está en *Sangre de amor correspondido* (1983), donde la historia verdadera ya no aparece contrapuesta a ninguna voz ficcional y sólo se le opone un elusivo narrador que se limita a interrogar. Esa presencia esquiva de la no-ficción en la ficción, ese tratamiento del material documental que se encubre y se disfraza hasta disolverse es otro de los grandes aportes de Puig a la renovación de la novela argentina.

Un crimen. El crimen que se narra en *Boquitas pintadas* condensa bien el mundo narrativo de Puig. En esa muerte y en el desplazamiento de las culpas se tejen, más nítidamente que en toda la novela, las relaciones jerárquicas que sustentan la intriga y los elementos melodramáticos que acompañan un mundo de rígidas diferencias sociales. La malvada de buena familia, la sirvienta engañada, el cabecita negra, la niña bien, la madre soltera, el policía ambicioso: las figuras del folletín están en primer plano, aunque el crimen no ocupe el centro de la novela. Se ve por otro lado allí un aspecto de *Boquitas* que a menudo ha estado disimulado por la lectura "paródica" del texto: las relaciones de violencia y engaño que definen la trama social y que Puig ha ido poniendo cada vez más en la superficie de su mundo narrativo.

RICARDO FIGLIA

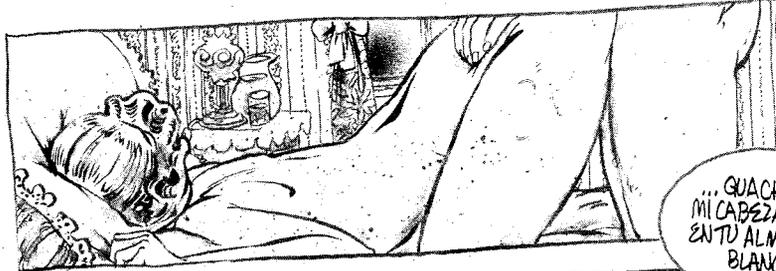
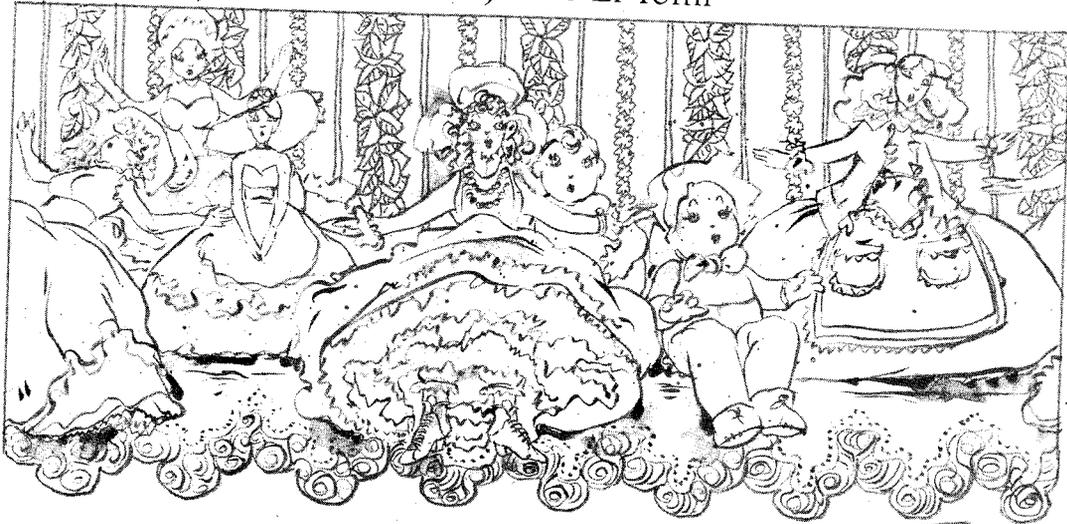
Manuel Puig

**BOQUITAS
PINTADAS**

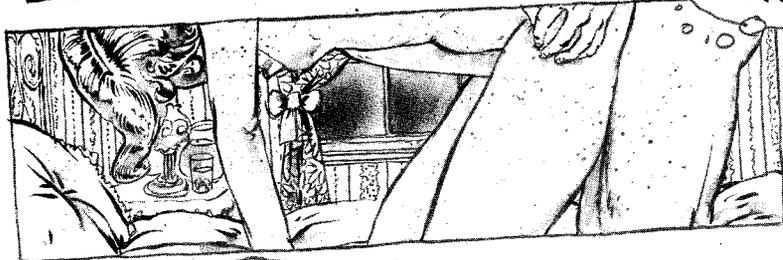
Dibujos de El Tomi
Adaptación de Manuel Aranda

LA ARGENTINA EN PEDAZOS





... QUACHA...
MI CABEZA NEGRA
EN TU ALMOHADA
BLANCA...

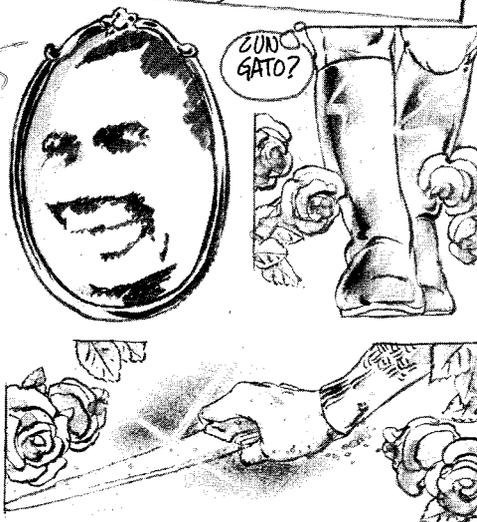


... GRITA AHORA QUE
VIZNÉ TU PADRE... ¿MI
PIEL DE NEGRO NO TE
TINE LA CONCIENCIA?...

... GRITA... QUE
YO ME VOY CUANDO
QUIERO... A LAS TRES
DE LA MAÑANA... A
LAS CUATRO... Y
AHORA...



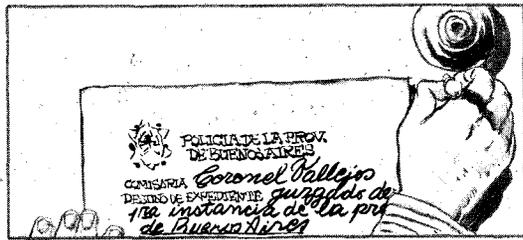
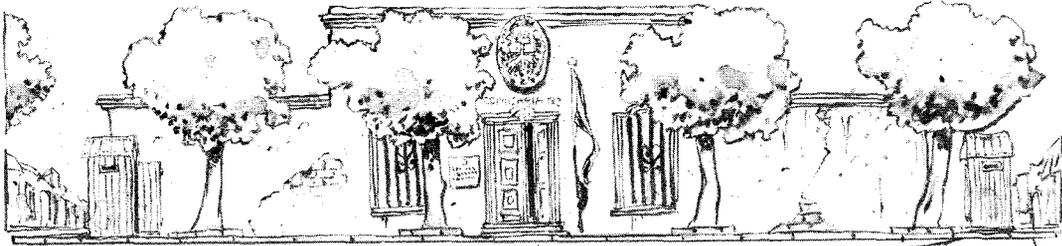
LA ARGENTINA EN PEDAZOS





¿PERO?
¡QUE SUCEDIÓ!

EL... EL QUISO
ABUSAR
DE RABA...



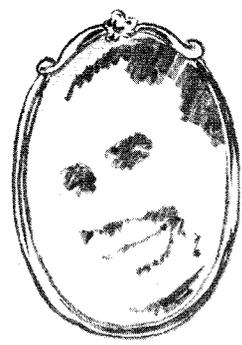
¡PADRE!
TENGO MUCHOS
PECADOS QUE
CONFESAR



LE HE MENTIDO
A MI FUTURO
MARIDO...



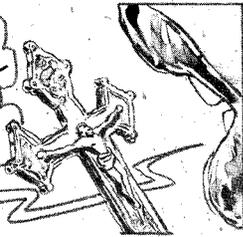
Y LE HE MENTIDO
AL JUZGADO DE PRIMERA
INSTANCIA DE LA PROVINCIA
DE BUENOS AIRES



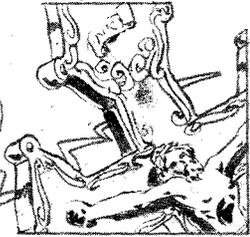
LA ARGENTINA EN PEDAZOS

Sumario correspondiente al hecho de la sangre que pedalea la vida el suboficial de policía Francisco Catalino Diaz.

SI PADRE, SOY DEBIL Y PIDO PERDON. ESE HOMBRE QUE LE DIJE QUE VENIA A MI HABITACION... EL POLICIA... SALTABA EL TAPIAL DE LA COMISARIA Y ENTRABA EN MI HABITACION...



NO TUVE FUERZAS PARA ALEJARLO Y EMPEZO A VENIR CUANDO SE LE DABA LA GANA



Justina Sarracino de Jarama y su hija el bañista y realista Norma. Durante el sueno habiam sido sacudidas por los golpes del suboficial Diaz, hetado en el corredor por la sirvienta de la casa, la doméstica Josefa Barhicez a la que ahora por seremos a mostrar como la imputada.

LES DIJE A LOS POLICIAS QUE EL HABIA QUERIDO ABUSAR DE LA SIRVENTA Y QUE ELLA SE HABIA DEFENDIDO CON LA CUCHILLA



DESPUES LE DIJE A ELLA QUE SI CONTABA LA VERDAD LE IBAN A DAR CADENA PERPETUA Y NO VERIA MAS AL HIJO...



Segun declaracion de la Seta Norma, la imputada se le quejé días antes de que el crimen (que no le habia vivido la palabra desde que supo del emboscado), la habia interceptado en la calle, ordenándole que dejara la puerta del patio abierta para encontrar de noche a visitarla.

ESO HICE PADRE... MENTI...
/MENTI/




ROBERTO ARLT

LA FICCION DEL DINERO

El relato futuro. Las novelas de Arlt son extrañas utopías, negativas y crueles, que se alimentan del presente, quiero decir, de nuestra actualidad. Sus textos hacen pensar en esa forma tan moderna de ficción especulativa tipo Philip Dick con quien, por supuesto, tiene muchos puntos en común. La escritura de Arlt se instala en el porvenir, trabaja lo que todavía no es: parece que siempre estuviera escribiendo sobre la Argentina de hoy. Arlt supo captar el centro paranoico de esta sociedad. Sus novelas manejan lo social como conspiración, como guerra; el poder como una máquina perversa y ficcional. Arlt narró las intrigas que sostienen las redes de dominación en la Argentina moderna.

Ficciones sociales. Para Arlt la sociedad se asienta en la ficción porque el fundamento último de la sociedad es el dinero. Objeto mágico, ese papel que acredita el Estado es el signo vacío del poder absoluto. *Hacer* dinero: Arlt toma esa frase como esencia de la sociedad y la interpreta literalmente. Hacer dinero quiere decir fabricarlo: la falsificación es la estrategia central de la contraeconomía arltiana. El falsificador es un artista, el poeta del capitalismo. La falsificación es un arte de la época de la reproducción mecánica. ¿Qué es lo falso y qué es lo verdadero? Arlt piensa esa cuestión desde el dinero. ¿Cómo hacer pasar por legítimo lo que es falso? Allí concentra su poética: la falsificación es el modelo de la ficción arltiana.

Oro bajo. El dinero, podría decir Arlt, es el mejor novelista del mundo: convierte en destino la vida de los hombres. En sus novelas el dinero aparece como causa y como efecto de la ficción. Causa, porque para tenerlo es preciso mentir, estafar, hacer el cuento. Efecto, porque ese enriquecimiento siempre postergado desencadena la historia de todo lo que se va a hacer, cuando se tenga dinero. En este sentido, la sociedad secreta que construye el Astrólogo es una fábrica de producir relatos y de buscar plata. El Buscador de Oro, el Rufián Melancólico, Ergueta, Erdosain, todos traen la historia del dinero que han ga-

nado, que deben, que quieren tener. En las novelas de Arlt el dinero define los enigmas y el suspenso de la trama.

La rosa de cobre. Los personajes de Arlt no tratan de ganar dinero sino de *fabricarlo*. Esta tarea, asociada con la falsificación, pero también con el ocultismo, las artes teosóficas y la alquimia, se afirma en la ilusión de convertir la miseria en dinero. En "Los siete locos" Erdosain trabaja de un modo casi religioso para crear dinero de la nada. Sus inventos son una forma sublimada, alquímica, del beneficio capitalista. Para Erdosain inventar es una operación demiúrgica destinada a encontrar la piedra filosofal moderna, el oro que no lo es: la rosa de cobre. Todas las máquinas, los laboratorios, las fórmulas, los aparatos que circulan en la obra de Arlt tienen como objetivo esa producción imaginaria de riqueza. Robos, inventos, falsificaciones, estafas: enriquecerse es siempre una aventura, la epopeya de una apropiación mágica y fuera de la ley.

La mosca loca. Inventores, falsificadores, estafadores, estos "soñadores" son los hombres de la magia capitalista: trabajan para sacar dinero de la imaginación. El punto final de ese camino es la locura. Para Arlt la locura es la ilusión de zafar de la miseria. Estar loco es ir más allá de lo posible, cruzar el límite: cambiar las relaciones de causalidad, manejar el azar, adivinar el porvenir, rechazar la realidad. La locura arltiana es una forma de la utopía popular. Se sale de la pobreza también por medio de los sueños locos y los proyectos imposibles. Quiero decir, la ficción suplanta al milagro como forma de transformación súbita.

Moneda falsa. Para Arlt el trabajo sólo produce miseria y ésa es la verdad última de la sociedad. Los hombres que viven de su sueldo no tienen nada que contar salvo el dinero que ganan. No hay historia posible en el mundo del trabajo para Arlt. Erdosain se convierte en un personaje de novela porque ha realizado un desfalco: ahí Arlt puede empezar "Los siete locos". En una escena de "El juguete rabioso" Astier cuenta los billetes de su primer robo: "Aquel dinero (dice) me hablaba con su expresivo lenguaje". Para ganar esa *expresividad* el dinero tiene que estar ligado a la transgresión y al delito. Para Arlt el que tiene dinero esconde un crimen. El enriquecimiento es siempre ilegal, por principio. Los ricos tienen algo demoníaco, tienen el poder de hacerlo todo. "Los ricos, aburridos de escuchar las quejas de los miserables, construyeron tremendos jaulones. Verdugos cazaban a los pobres con lazos de acogotar perros." Esa escena sintetiza la versión arltiana de la lucha de clases.

Un economista. El Rufián Melancólico es el economista del mundo de Arlt. Sabe de dinero, sabe hacer negocios, conoce la lógica secreta de la explotación capitalista. La prostitución es el espejo donde ve la esencia de la sociedad: comprar cuerpos con dinero, trueque perverso, forma figurada de la esclavitud, representación del comercio en su pureza satánica. (La literatura y la prostitución son equivalentes en Arlt: por eso el Rufián es el único que habla de

LA ARGENTINA EN PEDAZOS

literatura en sus novelas. El cashio como modelo del crítico literario.) El Ruffián es un predicador: el reverso de Ergueta que se ha casado con una prostituta porque lo leyó en la Biblia. Cuando Erdosain pide dinero porque está desesperado y quiere salvarse de la cárcel, Ergueta se lo niega con una de las réplicas más famosas de la literatura argentina ("Rajá, turrítu. ¿O te creés que porque leo la Biblia soy un otario?"). El Ruffián, en cambio, con una generosidad desdeñosa le regala la plata a ese hombre al que apenas conoce. Ese manejo desapasionado del dinero explica que el Astrólogo lo elija para sostener las finanzas de la revolución supervisando una cadena de prostíbulos.

Haffner cae. La muerte del Ruffián Melancólico está narrada con una precisión magistral. El narrador se convierte en el doble del que va a morir y lo sigue por las calles en una especie de travelling onírico: Buenos Aires parece una de las ciudades psicóticas de Burroughs; parece una máquina de daños, abstracta, malvada, "peligrosa como una mujer". Su agonía está escondida por la violencia policial: lo torturan para que delate pero Haffner muere con dignidad, desesperado y solo, sin hablar. El Ruffián Melancólico es uno de los grandes personajes de la literatura argentina: presenta ese "doble carácter de cálculo y de ensueño que constituyen al ser perfecto", como decía Baudelaire. El Larsen de Onetti es un homenaje explícito a esa figura inolvidable del *macró* como filósofo utópico y economista vulgar.

RICARDO FIGLIA

Roberto Arlt

**EL RUFIAN
MELANCOLICO**

Dibujos y Adaptación de José Muñoz



LA ARGENTINA EN PEDAZOS

...y una raya de neblina entre los párpados entreabiertos, agoniza.



¿Quién fue que te tiro?
¿El Lungo o el Pibe Mitlor?

Sea, una sea terrible.



¡Ah, si tuviera ese charco al alcance de su boca!



Herrera viejo →

Herrera pibe.

Hablá.
¿Quién fue?
¿El Lungo o
el Pibe
Mitlor?

El charco de aguas y orines, donde herraban los caballos.

¡y su brazo, que era tan potente...



...ni se puede mover para espantar las moscas!

Compránde que va a morir.



¿Quién fue que te tiro? ¿El Lungo o el Pibe Mitlor?
¿Es cierto que vos te llevaste la mujer del Pibe Mitlor?



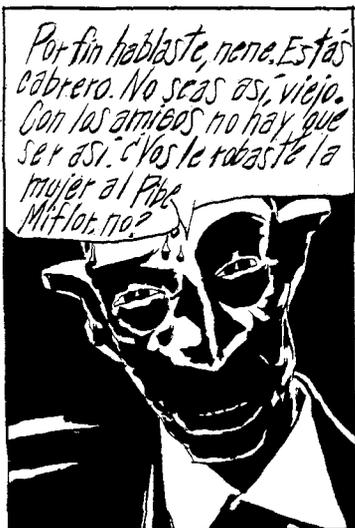
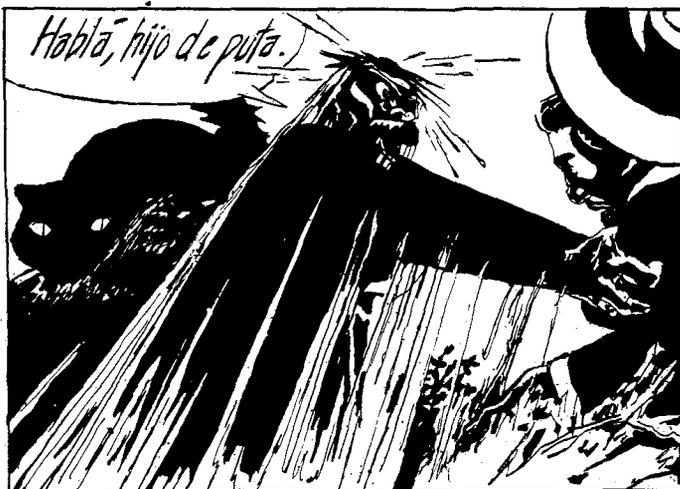
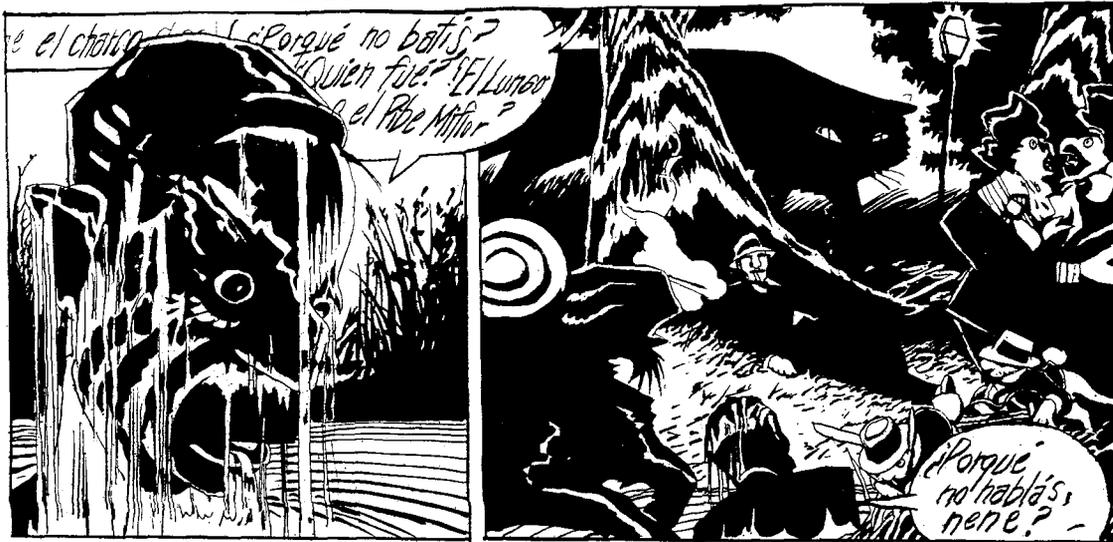
A estos hijos de puta habría que ahorcarlos a todos.

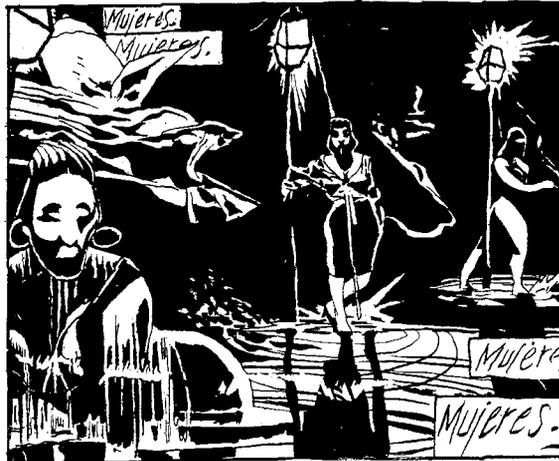


Otra voz, más ronca.



LA ARGENTINA EN PEDAZOS





LA ARGENTINA EN PEDAZOS





La Coca.

Invierno. Toda la noche en el balcón. Era tan bestia que no reventó.



Juana la Bizza.

La fajá por principio la fajá.

Porque un hombre siempre tiene que pegarle a su mujer. *mujer mui p...*



La Vasca.

¡Pati, torro!



La vitta é danaro strunso.

Strunso.



Haffner quiere morir. Se...

Nom'dieu va t'en faire enculer.

¿Porque tarda tanto en llegar? Sufrir como siem...

LA ARGENTINA EN PEDAZOS





LA ARGENTINA EN PEDAZOS



*Sonrie incoherentemente
y deja de respirar.*