

a las tres de la tarde

Carlos Pellegrino

Levantar un proceso a la crítica corriente, instigando al parricidio literario, parece proyectar algunas esperanzas, pese a que la irreverencia no nos caracteriza. Testigo de ello son los anteriores números de Maldoror en que cuidamos de respetar las leyes de perspectiva y los más eclécticos puntos de fuga, (con profusión de valores, mini-valores y contravalores incluidos los anfitriones, otro dice jugadores de truco).

¿Por qué medio ensayaremos la transformación, y qué precipicio eligiremos para proyectar el fenómeno? El agujero de una máquina perforadora es el gesto bautismal y la suma de los errores, los pretextos y las antologías del gusto (mal gusto y dudoso o bueno), el medio elegido para incluir nuestros propios trabajos.

Un recuento como este de nueva literatura en Latinoamérica, (principio del final sin seguimiento) no sabe hacer nada mejor que recoger cortesmente entre amigos y padres literarios, el material para una nueva entrega (falansterio) o el anuario comercial (los manifestos ya no tientan a los nuevos valores) de los frutos del país.

A propósito de ciertas lecturas históricas que abarcan los inventos de Leonardo y la experiencia resentida y viva aún hoy de Isidore Ducasse en el Río de la Plata, en donde el mundo es todavía una máquina monstruosa de anticipación; insertamos este texto de Michel Carrouges publicado hace veinticinco años, olvidado y reeditado en 1976. Quizás desafiando irracional, gratuita y delirantemente, la lógica de los tecnócratas. Con el gesto despreocupado de un caballo que en una esquina frente a una casa colonial, que puede ser la nuestra toma agua y se sonríe. A las tres de la tarde.

MAQUINAS TEXTUALES

"Cuando leemos, nuestra imaginación se pone en movimiento para forjar por una impulsión automática una ilustra-

ción no premeditada del texto que la excita. ¿Por qué dejamos nacer y morir esas imágenes sin prestarles atención directa? Esto es un comportamiento onírico de género muy particular, cuyo análisis nos aportaría sin duda no pocas revelaciones.

Marcel Duchamp en la casa de Kafka

Desde la primera lectura, en *La Metamorfosis* de Kafka, pensé que existía una singular identidad entre la imagen de Gregorio Samsa y ese otro horrible gusano suspendido por Duchamp al borde de su célebre "Gran Vaso": *La Mariée mise à nu par ses célibataires mémes*.

En otra ocasión Gregorio está suspendido, el también, tanto del techo, como contra el vidrio de un grabado fijado a la pared (...).

Abandoné, de hecho, la investigación, hasta que mucho después, luego de la lectura de *La Colonia Penitenciaria* de Kafka fui nuevamente acuciado por la necesidad de una confrontación.

Estudiando el penetrante análisis de Breton "*Le Phare de la Mariée*", *El Surrealismo y la Pintura*, me golpeó de nuevo la luz, al descubrir la importancia del elemento célibe en el mito plástico de Duchamp, hasta en el nombre reservado por él, a título especial, para uno de los sectores de su obra: *La Machine célibataire*. Comparé de inmediato este hecho a la extrema influencia del celibato en la vida y la obra de Kafka y me pregunté si en realidad, los dos aparatos de la *Colonia* y la *Mariée* no eran grandes máquinas del celibato (célibataires). El aparato de Kafka se compone de dos secciones superpuestas, fijadas sobre un soporte de barras de lata. En el piso superior se encuentra un cofre ocupado por engranajes y llamado el dibujante (Trad. Starobinski) c la dibujante (trad. Vialatte, Gallimard). Este aparato da impulso a una rastra móvil que cuelga encima de él. El piso inferior está hecho de un segundo cofre llamado el lecho, sobre el cual se alberga el cuerpo del paciente.

El suplicio consiste en que la rastra armada de agujas inscribe en la carne del condenado la orden que ha violado.

La máquina de Duchamp comprende también dos partes situadas una encima de la otra, la casada en lo alto, los solteros abajo, con, en cada uno, los mecanismos de los que dependen respectivamente. Estas dos zonas no están simplemente yuxtapuestas o relacionadas por correspondencias plásticas, sino que funcionan unidas, ejerciendo una sobre otra una influencia mecánica. Por esto que la obra de Duchamp es algo más que un simple cuadro, es ante todo la maquette de una máquina.

En la parte superior a la izquierda se ve el ahorcado femenino, que es de cierto modo el esqueleto de la casada, un poco más alto, hacia la derecha esa especie de despojo de oruga (evocadora de Gregorio) llamada vía láctea y portadora de la inscripción de la parte superior. Gráficamente por el lugar que ocupa, su forma angulosa de útil y su apéndice amenazante hacia los solteros o célibes, el ahorcado femenino de Duchamp, corresponde directamente a la rastra de Kafka, mientras que la inscripción superior evoca la idea de dibujo y corresponde al emplazamiento del dibujante de Kafka (...).

La Máquina natural de Maldoror

Maldoror es lo contrario de Edison, Canterel o Nemo, y aún del Supermacho o de Faustrol. No tiene necesidad de máquinas.

Ayer en Pekin, hoy en Madrid, mañana por ubicuidad en el espacio, está en San Petesburgo. También goza de ubicuidad zoológica, porque si se presenta en general como un hombre, no es porque no sea capaz de metamorfosearse en águila, pulpo o tiburón, hasta el mo-

mento que se da cuenta que no tiene más que un ojo en la frente, recordando su condición de cíclope.

En breve, Maldoror posee por nacimiento lo que los hombres esperan agenciarse fabricando máquinas. Como máximo menciona a veces un barco, un reloj o una máquina de coser. Puede utilizar un fusil o un revólver, para tirar uno o dos tiros, por diversión. Pero ninguno de sus inventos, sobrepasa el cuadro de objetos usuales de la época. Los *Cantos de Maldoror* componen una *titanomaquia* neo-hesiódica, y no un relato de ciencia ficción tecnológico. Esta titanomaquia no excluye de modo alguno la ciencia ni las máquinas naturales.

El cosmos de Maldoror es una inmensa máquina natural gobernada por las matemáticas, recorrida sin cesar, por un remolino vertiginoso de máquinas zoológicas, patológicas y sonambulares.

Es así un cosmos donde el celibato toma una importancia formidable, con el Himno al Océano donde Maldoror se exclama:

"Viejo Océano de ondas de cristal...
"Viejo Océano, tu forma armoniosa-
[mente esférica, que
regocija el rostro grave de la geome-
[tría...
"Viejo Océano, oh gran célibe..."

(Canto Dos).

Michel Carrouges

extraído de *Les Nouvelles*
Littéraires—Paris 29 de Abril
de 1976).

Las máquinas "irracionalmente gratuitas y delirantes" que Marcel Duchamp denominara por primera vez "máquina célibe" (s), cuidadosamente descriptas, por otros creadores del absurdo y destructores de la lógica, Lautréamont, Al-

fred Jarry, Kafka o Raymond Roussel, se inscriben en el orden del antropomorfismo de la máquina y la relación entre la obra de arte (objeto) y el texto (idea). Orden subvertido por la práctica constante del significado.

En el momento en que nada parece capaz de arrancar de la tibieza a la vanguardia e impedir a los jóvenes un entusiasmo irresponsable en el porvenir de la literatura, la experiencia del lenguaje parece retomar hoy una tradición perdida, (la de los gramáticos del siglo XVIII) ya sea a través del blanco de la página vacía, el signo abierto o el imperio del espacio topológico.

Una revista literaria (existen todavía?) puede sobrevivir como una tradición, avant la lettre gracias a una concepción generosa de la gratuidad del fenómeno literario, el órgano difusor de una editorial o en el mejor de los casos como vehículo expreso de lo diferente e innovador. En el caso que nos ocupa, cierto número de presupuestos que sería largo enumerar, enfatizan su condición de producción marginal ante las comerciales de nuestro medio.

¿Cómo pensar seriamente en su significación y alcance sin correr el riesgo de encerrarla en el ghetto de una situación inferior, sin hacer de ella un grado subterráneo y oscuro de la literatura considerada como tal?

La literatura establecida siempre ha tenido tendencia a la reproducción de sus leyes y lo que en New York o París es mecanismo urgente a través de un complejo aparato publicitario y ediciones de miles de ejemplares aquí sólo es una noticia que vaga y se devalúa en páginas de papel de mala calidad. Nuestro proyecto es el de sacar partido de esas mismas limitaciones basándonos incluso en que "todo lo que es escritura no es necesariamente literatura" (Saint-John Perse), y preguntándonos lo que debiéramos realizar a través de los próximos números.

¿Es posible articular a través de Maldoror una relación entre la tradición

literaria y los últimos valores sin que ello signifique apoyarse en un grupo o caer en la enumeración descriptiva?

Parece no existir fuera de algunos casos aislados y respetables un esfuerzo crítico sostenido, para la investigación, la nueva crítica y/o narrativa, sin decir nada del plano cada vez más subterráneo al que parece relegarse la poesía.

¿Acaso llenan las páginas de nuestros principales medios de difusión el vacío de información literaria de que adolece el medio?

Maldoror se adelanta al ordenado caos de una guía de lo que todavía no es "significante" intentando un retorno a la experiencia crítica. Se sabe como el ombú, una yerba que se propone un árbol a despecho de las clasificaciones botánicas con lucidez de horizontes y humildad de miras.

En ese campo del proceso creativo latinoamericano, que golpea el escenario del mundo con énfasis particular, inscripta como coautora y protagonista en nuestro medio, de una maquinaria textual que trasciende lo cotidiano sin decirlo.

Recuperando las tierras profundas de la memoria futura. A las tres de la tarde.

De la crítica y de Felisberto Hernández criticado

Jean Marie Dufour comentando en *Les Nouvelles Littéraires* la aparición en Ed. Denoel de *Las hortensias*, (traducido al francés) sostiene lo siguiente: "El Uruguay se sabe es un país chato. El estilo de F.H. escritor uruguayo, debe sin duda a esta particularidad geográfica su ausencia de relieve. Los cuentos que se nos ofrecen hoy, comienzan gratuitamente y prosiguen, ay, la mayor parte del tiempo sin sorpresa. Precedidos de una carta de Jules Supervielle, la que este hombre amable debía enviar a todos los jóvenes escritores de ese país. En fin una buena página en el libro" (...).

Eso nos inspiró la inquietud de referirnos a aquella nota aparecida en *Clinamen*, Nº 5 de 1948 en la que Emir Rodríguez Monegal concluía con idéntica probidad, acerca de *Nadie encendía las lámparas*: "toda su inmadurez su absurda precocidad, se manifiesta en esa inagotable cháchara, cruzada (a ratos) por alguna expresión feliz, pero imprecisa siempre, flácida siempre abrumada de vulgaridad pleonasmos incorrecciones" (y pasaba a indicarlo).

Aún separados por décadas o siglos desde Cervantes a Wilde o como en este caso desde 1948 a 1976 algunos críticos, parecen darse la mano satisfechos, después de su faena irremediable. *Felisberto Hernández* no le debe nada al progreso indeclinable de la mediocridad, incorrecciones aparte.

