

5

**LA ESCRITURA CORAL REFRENDA  
UNA LECTURA ZAPPING  
(O CÓMO UN APRENDIZ DE ESCRIBA  
SE MIRA EL OMBLIGO)**

*Sergio Peralta*

*“Una frase de música del pueblo me cantó una rumana  
y luego la he hallado diez veces en distintas  
obras y autores de los últimos cuatrocientos años.  
Es indudable que las cosas no comienzan;  
o no comienzan cuando se las inventa.  
O el mundo fue inventado antiguo”*

**Macedonio Fernández**

Museo de la Novela de la Eterna

&gt;&lt;

>> Por un play Elis Regina comenzó a cantar como quería. Aunque el CD gira siempre en dirección de las agujas del reloj a una misma velocidad dando igual música, es mi situación de audición la que habilita encontrar diferencias en lo mismo. Igual me sucede al escribir y reescribir y por eso mis textos están condenados a mis visitas. En ellas las ideas hacen metástasis y se transforman, se desploman, se salvan, se autoimplican, se ligan –y la lista puede seguir–. Hasta quedar siempre provisionarias, incompletas, accesibles a mi próxima acechanza. Provisionalidad y registro meta deberían ser, según mi parecer, dos palabras ineludibles para hablar de mí. Y digo esto en relación con varios aspectos; no obstante, fundo mi intimidad en el ejercicio de selección de los textos a compartir y de enunciación de sus transparencias. Será una de las pocas intimidades que rondan mi práctica de escribir, no así lo que escribo.

El plan de ejecución que subtiende este texto consistió en hacer retroducción o razonar hacia atrás sobre mis prácticas de escritura. Reconstruir de esta manera el proceso genético y de formalización de la ocurrencia (que no equivale a decir genialidad). Uso en plural prácticas, incluyendo: canto, danza, conversaciones con amigos, el reproductor portátil de música, la señora con la que me crucé en la sala de espera del médico sin haber programado la cita, lo que hice en mis últimas salidas, el Messenger, entre otras varias cosas, sin restar la lectura e investigación que hago mientras escribo. Más precisamente sería hacer retroducción de la abducción, dar vuelta mis textos para espiar sus códigos de barra, focalizando en cómo las ideas eclosionan, por cuáles disparadores. Espiar en ellos los motivos y formatos de razonamiento que se repiten, y que acusan mi modestísimo tributo a los escritores que venero, mis significaciones sobre el escribir y la forma posible que encuentro de habitar el mundo.

>< La inclusión de este texto en el volumen ejemplifica una manera de entender, como se dijo en el capítulo primero, las prácticas narratológicas como síncretis de historias, relatos y narraciones. El relato radiográfico de las prácticas de escritura, junto a retazos de historia de vida procurando hacer inteligible (cognoscible para sí mismo y comunicable) lo que este autor pone en juego al escribir, conforma un texto emplazado como un territorio de cruces (*trans*) al desnudo.

Partiendo de un *insight* o momento cúlmine que suele llegar cuando no lo estaba esperando, la conjetura me urge mirando una película, leyendo un libro no directamente relacionado al tema, yendo en bicicleta, escuchando a la profesora de danza contemporánea decir, por ejemplo, que el cuadrante izquierdo es el cuerpo del otro, pero con él también hay que bailar. La intuición de que con lo surgido puedo explicar lo que me obsesiona al momento, hay que sostenerla con ensayos de prueba y error. Se reproduce luego eslabonando nuevas preguntas cuyas respuestas tentativas condenso en imágenes, haciendo del cerebro un músculo y de las palabras el ácido láctico. No hay caso, no encuentro posibilidad de conocer sin preguntar. Menos de responder a todas las preguntas.

Escrutar mis tres escrituras incipientes (léase con tono conspicuo: poesía, dramaturgia e Historia) supone más que las condiciones en las cuales acometo –yo narrando–, que llamaría “excipientes”<sup>1</sup>. También implica dar cuenta del trabajo previo a la escritura, que es la investigación y la hay para las tres. De qué manera mis operaciones de escritura activan operaciones de lectura, y estas últimas hacen lo propio con aquéllas, jugándose ahí lo que considero medular en mi escritura coral –yo narro–. La concreción, la primera formulación de la idea que no tiene última hasta que regalo el material, es una filigrana de todas las tensiones que jalonan el proceso, pero que se subsumen en una búsqueda estilística –yo que narra–. Mi escritura histórica se escribe en primera persona, como mis poesías o como hacemos hablar al personaje de *Instrumental*<sup>2</sup>. Esa es la unidad que contiene la heterogeneidad que pongo en acto al escribir, porque en mi pc siempre hay tres documentos de texto abiertos: los materiales son los mismos, lo que cambia es su arquitectura. Los procedimientos de “transfiguración” semiótica deberán explicar algo de esto.

Es deliberado en mis prácticas hacer visible la estructuración de la idea, los recaudos que tomo, las superficies más flojas, los momentos en que la veo mejor posicionada. Las modalizaciones (algunos que me leen ponen a ellas los

<sup>1</sup> Excipiente: sustancia inerte que se mezcla con los medicamentos para darles consistencia, forma, sabor u otras cualidades que faciliten su dosificación y uso. Esto según la Real Academia Española.

<sup>2</sup> *Instrumental* [texto dramático para cualquier texto espectacular] es el nombre de la obra que escribimos con Fernando Kosiak.

sabios nombres de “resguardos” o “atajadas”) me permiten dosificar al yo extra-textual dentro del yo gramatical. Esa reflexión sobre la marcha o registro meta, que parece ser una característica de las búsquedas estéticas en este tiempo, como sostiene Danto, es en mí una necesidad. Mis escrituras llevan consigo su biografía, y si escribo este texto con voluntad de autoconciencia es para enjuiciar las tres juntas hasta donde pueda amalgamarlas.

Escribir este texto como mi propia revisión de conjunto que arroje vicios y virtudes aprendidas al escribir y con las que escribo, no fue tarea demasiado fácil ni muy grata por momentos. Tener accesos de conciencia a las “poses” que adopto al escribir sirvió, sin embargo, para advertir las significaciones que atribuyo a las prácticas que vincula la escritura, entre las que prevalece el generar documentos de las formas en que puedo explicar mi mundo comunicable. Como alguna vez leí en una antología de Olga Orozco, la poesía también puede explicar el mundo, siendo más respetuosa del misterio.

## **YO NARRO**

Decía Virginia Wolf que para escribir se precisa dinero y un cuarto propio. Quizás sean las condiciones de una buena escritura, y que por tal razón no las sienta yo como requisitos. Soy desordenado y social en exceso, lo que se manifiesta además en mis operaciones de lectura y escritura. Operaciones que, resulta obvio decir, las entiendo inescindibles; y no las circunscribo a leer libros para dar cuenta de su lectura o escribir textos para perduración. Hay textos por leer en todas las conversaciones, reparando en cómo razonan, construyen sus conocimientos y los argumentan para validarlos quienes me rodean; hay recurrencias por explicar en lo que digo con respecto a mi vida, en las selecciones que hago para contestar qué hice desde la última vez que me vieron. Como hay escrituras que (afortunadamente) no deben pasar de estar en un papel que se puede perder. En todos estos textos encuentro material para escribir.

Mi modalidad zapping de lectoescritura hace que resulte tortuoso seguir el hilo de una idea hasta la madeja originaria, hasta la pregunta que es tanto más proteica cuando puede suscitar otras. El mayor síntoma de esta lectura

zapping, que la pinta casi de cuerpo entero, es leer en paralelo varios libros y no terminarlos a todos. Creo que puede explicar, aún con dificultad, los híbridos que resultan cuando escribo porque leo también cuando hablo. La abducción, mi trabajo muscular conjetural, está en el territorio que linda entre esta modalidad de lectura y mi escritura coral, como medianeras siempre en litigio. Considerando que conocemos por diferenciación, que el mundo nos es dado entero pero lo cortamos con palabras para hacerlo inteligible, la analogía tiene entre ellas un valor inmenso. En *Factores de la producción | tríptico explotado* encuentro un ejemplo: Había leído *Modernidad y cultura crítica*, de Nicolás Casullo, y en un capítulo destellaba la idea de que los Derechos Humanos vaciaron de contenido político la memoria histórica argentina, de que esa compaginación del discurso “crítico” obturaba el debate sobre “aquella historia” de los ‘60 y los ‘70<sup>3</sup>. Esa idea me sirvió para explicar otra cosa:

Los tres presentimos  
 que de tanta crítica  
 ya no podemos pensar.  
 “Es más fácil ver la paja  
 en el ojo ajeno...”  
 Sin embargo tu impugnación  
 conoce siempre el mismo motivo, siempre:  
 “tu abuela lo hizo así, si le ponía hasta las medias”.  
 Y es fácil subirse a ella  
 cuando lo que quiero decir es que  
 las ganas de papá se han ido a la baja.

(continúa atrás)

<sup>3</sup> “Lo que parece quebrar la Plaza de Marzo de 1996 de los derechos humanos, es este diálogo político con la muerte como pétreo vallado que impregna en la actualidad, se lo asuma o no, toda política que se piense como proyecto de transformación de algunas, pocas o muchas cosas injustas. Esa Plaza anuncia superar un “diálogo político” clausurante (donde de aquella historia sólo sobrevuelan sobre nuestra escena “criaturas regresantes”) diálogo que necesita plantearse, contar, preguntarse por una basta y profunda derrota en primer y último término cultural, dentro de la cual quedan encerradas las derrotas políticas y militares de la izquierda de los ‘60 y los ‘70.” Casullo, Nicolás (1998): *Modernidad y cultura crítica*. Buenos Aires, Paidós, págs. 222-223.

Me evita considerar:

El exilio del Estado.

La ausencia del primer varón.

La Modernidad líquida.

La licuación del Sentido.

La tierra que juntó la mecedora en desuso de la abuela.

[Extracto de *Capital*, que forma parte de *Factores de la producción | tríptico explotado*]

En esa transfiguración desfiguré el planteo porque me resultaba indicado para comprender mi imposibilidad de encontrar otra explicación a la desazón que observaba en mi padre. Explicación al margen de la que mi madre repetía insistentemente. La cita coloquial ingresa la palabra de ella dos veces, puesta en jaque por mi propia investigación de las causas que expliquen los síntomas que la poesía –decididamente– oculta. La cita erudita del concepto de Zygmunt Bauman, “modernidad líquida”, participa al discurso sociológico, cuyo objetivo es explicar actores colectivos, prácticas y representaciones, para delinear, a contramano, los rasgos de un comportamiento individual, y en un texto poético. Lo mismo ocurre con “licuación del sentido”, el “exilio del Estado” y los conceptos propios de la teoría económica que titulan la poesía, figuras de lo pensable que recorro en mi formación como estudiante de Historia. El desenlace es un texto polifónico, de una escritura groseramente coral, porque en ella aparecen las voces ajenas en cita directa y en disputa con mi voz.

En la escritura histórica<sup>4</sup> ocurrió que queriendo analizar films documentales en el marco de un debate estético-político instalado en el Instituto de Cinematografía de la Universidad Nacional del Litoral, el marco teórico giró 180°. Antes de comenzar la segmentación y recomposición analítica de los films, mis conjeturas se guiaban por la lectura de *La máquina cultural* de Beatriz Sarlo, presumiendo que los films podrían funcionar como artefactos que expresaran las ideas-fuerza del enfrentamiento entre “birristas” y “anti-birristas”, como se denomina a los grupos en un capítulo del libro. Al momento en que inventariaba

<sup>4</sup> Un amigo corrector me ha dicho con buen tino, que sería mejor decir “se escribe en el marco de un saber disciplinar”. Y verdaderamente queda bonito, no raído, certero. Cada vez que aparezca “escritura histórica”, léase entonces a cambio de, por no demorarlo, “escrita en el marco de un saber disciplinar”.

los tipos de toma y advertía las diferencias de montaje, intentaba sobrellevar lo tedioso del caso leyendo *Breve historia de la Literatura Argentina*, de Martín Prieto. En su planteo de la "productividad" encontré la veta para apartarme del análisis exclusivo de las "modalidades documentales de representación"<sup>5</sup> del film. Tiempo después, trabajando con Claudia Neil, caí en la cuenta que los films pueden representar la urbe y significarla, al mismo tiempo que construir identidad al interior de los grupos, que es lo que pretendí decir al usufructuar la idea de productividad. Demás puede estar decir que a Julia Kristeva<sup>6</sup>, quien realizó la transfiguración del concepto de "productividad" al campo de la teoría literaria y la semiótica, le debo más que disculpas.

La analogía aparece así como una posibilidad activada por lecturas, hibridando esas lecturas. El problema se presenta cuando debo resolver hasta dónde puedo llegar con las transfiguraciones, sin forzar las ideas propias amulegadas por ajenas. El cuidado está en que las características de la idea prestada se verifiquen en la que está en gestación, procurando que en esta última quede un resto que aquella no contempla, y que la hace singular. A modo de ejemplo: si planteo que la concatenación de preguntas que hacen avanzar una conjetura, que dan forma a una intuición, se asemeja a la demanda sostenida por el músculo abductor humano para verse tonificado, la semejanza está en el trabajo que insumen y el ser humano obstinado que suponen. Pero difieren notablemente en la función: el músculo abductor separa a un miembro del eje del cuerpo, diferente al caso de la abducción como forma de razonamiento que yendo de los efectos a las causas recorre desde lo múltiple a lo unitario. Entonces, la abducción se asemeja al trabajo del músculo pero no al trabajo propio

<sup>5</sup> La teorización sobre "modalidades documentales de representación" pertenece a Bill Nichols. En un principio, bosquejando el marco teórico, planteaba indagar las relaciones existentes entre la modalidad documental de representación y la intencionalidad del autor como función textual, en el nivel de la sintaxis cinematográfica. Después vino el giro.

<sup>6</sup> A su teorización accedí a partir del capítulo "La productividad llamada texto", que forma parte de AA.VV. (1970): *Lo verosímil*. Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo. En este texto dice: "La literatura misma, que ha llegado a la madurez que le permite escribirse también como una máquina y ya no solamente de hablar como un espejo." Algo similar pensaba en relación a los films, que podían ser leídos más que como representación, como agentes en la misma historia del Instituto de Cinematografía.

del músculo abductor. La analogía tiene valor por cuanto permite conocer a lo nuevo tanto por similitud como por diferencia con el ejemplo.

La otra recurrencia que observo “reproduciendo” mis razonamientos la llamo inferir a partir de la falta. No es ninguna novedad para quienes frecuentan la teoría psicoanalítica, que entiende que el sujeto se constituye a partir de la falta, y acaso ese vicio reincidente tenga que ver con las lecturas de Freud y Lacan que me seducen. Encuentro en Badiou un planteo con respecto al cine que (sin pretenderlo) formaliza esta actitud inferencial que propongo:

“[El film] debe pensarse primero como operación sustractiva. Un film opera por lo que retira. En él la imagen, en primer lugar, está cortada, y el movimiento está trabado, suspendido, retornado, detenido. Más esencial que la presencia es el corte, no sólo por el efecto del montaje sino ya, de entrada, por el corte del encuadre y de la depuración dominada de lo visible. Para el cine es absolutamente fundamental que ciertas flores, como las que se muestran –por ejemplo– en tal secuencia de Visconti, sean flores mallarmeanas, que sean las ausentes de todo ramo. Yo he visto esas flores, pero el modo propio según el cual son cautivas de un recorte hace que exista, indivisiblemente, su singularidad y su idealidad.”<sup>7</sup>

Confieso que me divierte pensar los vacíos de pasado en el presente y los posibles futuros del pasado, pasando por lo contrafáctico, como cuando digo:

la condición de existencia de una poesía inteligente firmada con mi nombre, es un bibliocidio como el de Alejandría.

En el análisis de los films repito esta “estrategia”, considerando la relación entre imagen y sonido en *El hambre oculta*, documental dirigido por Dolly Pussi en 1965, que analizo en el marco de un debate que dinamiza al campo cinematográfico. Me disculpará el lector por la cita extensa, cuyo análisis culminaré en otro apartado:

<sup>7</sup> Badiou, Alain (2005): *Imágenes y palabras. Escritos sobre cine y teatro*. Buenos Aires, Manantial, págs. 19-20.

“También, teniendo en cuenta la fuente de las fotos, esta preponderancia [de la foto fija] podría tratarse como indicio de que aún no ha calado hondo una reflexión sobre los medios de comunicación de masas como constructos ideológicos dañinos. Reflexión que sí podrá verse finalizada la década del '60 y en el transcurrir de la primera mitad de los '70, en los films *La memoria de nuestro pueblo* (Rolando López, 1972) y *Monopolios* (Miguel Monte, 1973). Esta exploración de explicaciones a esta “limitación visual” debe entenderse como paso para indagar por qué las secuencias de imágenes no se explican por sí solas, estableciendo con el texto lingüístico en voz *off* una relación de necesidad. Las imágenes están totalmente subordinadas al texto lingüístico, éste les otorga sentido suturando su semia.

Para tal operación, el texto se arma mayoritariamente con sintagmas nominales, lo que permite establecer una ligazón rápida (no problematizada) con la imagen. Lo noto particularmente en la deixis “estos” usada en forma de catáfora para referir a los niños que provienen de los barrios pobres de la ciudad, que deben volver al hospital una y otra vez, y que son silenciosos, ausentes y tristes. Esta recurrencia del sintagma nominal es paralela a la elisión de la referencia a la fuente de donde fue tomada la imagen, que no es considerada como un objeto de reflexión. Permite anclar sin trastornos las dos puestas en serie (de la imagen y del texto) a costa de una elección que hace a estos niños doblemente silenciosos: por su carácter taciturno, y porque se ha elegido no darles voz, por lo cual si son brasileños o hindúes no es un problema en tanto compartan una pigmentación dérmica que los haga indistinguibles.”

[Extracto de *35 mm de diferencia*, capítulo (en proceso de corrección) de mi tesina de grado en curso para la Licenciatura en Historia.]

La “falta”, en este caso, se percibe en medio del “régimen de visibilidad” –lo visible y audible– de las producciones cinematográficas argentinas y latinoamericanas contemporáneas a los films analizados. Qué formas similares de poner en escena la misma temática son observables, cuáles no y a qué responden esas ausencias (u otras presencias), son preguntas que habilitan raciocinios. La ausencia, por dar otro ejemplo, es evidente en la poesía antes citada, donde, entre varias otras formas posibles, elijo explicar la situación vital de mi padre por aquello que ya no tiene, por lo que no está. Pienso que podría decir un par de poetas preferidos y con eso agregar una nota más para comprender

las isotopías de mis formulaciones explicativas (o para comprender cómo los leo): Alejandra Pizarnik, Jaime Sabines, Juan Gelman, Fernando Pessoa, Luis Alberto Spinetta.

## YO NARRANDO

Mi situación de escritura propiamente dicha, adelanté, es caótica. Sentarme en la pc, sin embargo, es la culminación de un proceso más amplio, antes que el inicio de mis narrativas. Como hace Jonathan Caouette en su film *Tarnation*, para dar cuenta de lo que hago mientras escribo, debería diseccionar esta hoja en varias partes (él lo hace con la pantalla dividida en cuatro) y dar cuenta de la simultaneidad por medio del gráfico. No siendo esto el cine, la simultaneidad se escribe diciendo, por ejemplo, “al mismo tiempo”, y listando entre comas: dispongo ideas en cualquier orden, descompongo el movimiento probando cuando constituye “danza”, grabo ocurrencias en el mp3, doy un orden provisorio a lo que salió y busco los papeles sueltos en los que escribí y fui dejando dentro de la mochila (sabiendo de antemano que la mitad ya está perdida); al mismo tiempo que escucho TN sin mirar a los periodistas porque siempre son los mismos, dispongo espacialmente las ideas en cuadros sinópticos, concreto oraciones como imágenes, reviso los correos electrónicos con preguntas irrisorias que he mandado, me enemisto con los conectores y preposiciones que repito, leo el diccionario...

Que mi situación de escritura no se resuelva al sentarme en la computadora, sino que con retazos de texto me siento a escribir y con lo que ha quedado de ellos me voy para volver, predispone a la transfiguración semiótica (irse para volver es no hacer la obviedad de dejar la llave del lado de adentro de la casa, como lo hizo Norma Aleandro en *La historia oficial*). Cuando digo que los materiales son los mismos pero lo que varía es la arquitectura, estoy queriendo decir, entre otras cosas, que un mismo contenido puede adoptar varias formas. Escribir con esta convicción supone hacerse con algunos códigos mínimos de cada escritura, adquiribles leyendo: las acotaciones escénicas propias de la dramaturgia –lo que no significa que sean impropias en la poesía–, cuidar la

extensión y la referencialidad de los parlamentos, hacer abducción del público con más fuerza que en la poesía porque el espectador no tiene la posibilidad de releer el texto<sup>8</sup>, etcétera. La escritura zapping, en tanto, revierte en conciencia de la particularidad de cada escritura al efectuarse los cruces entre los tres documentos de texto que suelo tener abiertos ante mi simultaneidad.

En la misma tónica del fragmento y la composición coral, la experiencia de utilizar el entorno virtual para la escritura, como se hizo con Instrumental, resultado aleccionadora<sup>9</sup>. Comenzó como un juego entre cuatro personas geográficamente distantes, relacionadas bajo el imperativo de que sólo podría ser comunicación virtual, y acabamos siendo dos. Definir una plataforma sobre lo que significaba la dramaturgia para cada uno fue el punto de partida, donde sobrevinieron las primeras discusiones. Acto seguido decidimos que teníamos que ponernos a investigar la prensa, porque el tema lo exigía: queríamos reflexionar sobre una modalidad de la cultura política argentina. Algunas ideas traíamos cada uno consigo, pero compusimos un dispositivo escenográfico, definimos la cantidad de voces (o personajes) junto a someras caracterizaciones, y empezamos a componer sobre ello. Generar un espectáculo transdisciplinario era el horizonte, para el cual, acordamos, cada medio expresivo debería retomar la posta dejada donde el otro no podía ya balbucear siquiera. La danza

<sup>8</sup> Badiou hace una exhortación que para mí es una convicción que siempre traiciono: la *incapacidad para lo simple*. “Deseamos decirles a los que sueñan con poemas dramáticos: ‘¡Osen escribir! ¡Osen simplificar y arriesgar el mundo! ¡Osen mostrar los tipos eternamente expuestos al encuentro de una noche que nuestro tiempo, como todos los que lo precedieron, detenta en su pobreza visible!’.” Badiou, Alain (2005): Ob Cit. Pág. 128.

<sup>9</sup> La página web donde se colgaron los primeros resultados es: <http://traumaturgosdramaturgos.blogspot.com/>. Dice “Ni”, uno de los dramaturgos virtuales anónimos: “Un periodista dijo alguna vez que si la hegemonía no es política es del mercado, y creo que tiene razón. Creo que el consenso kirchnerista es malo en la medida que anestesía, en la medida en que crea su propia ‘agenda gubernamental’ de problemas y siempre queda lo importante por discutir. Nicolás Casullo dice en uno de sus libros citando a Rousseau que hay que discutir lo que importa, y en esta época en que hablar de árboles significa callar sobre tantas cosas, me parece que de lo que hay que hablar es de la distribución equitativa de la riqueza, y el teatro debe dar cuenta de una distribución equitativa de los bienes culturales. En este sentido también vuelvo a sumarme a lo que dice Lu Lu sobre la dramaturgia que no se entiende y mi necesidad de los anclajes. El teatro, para ser bueno, debe pasar la prueba de la comunicación. El teatro es comunión (común-unión) en un espacio reflexivo, y por qué no, dialogal. Eso es todo un desafío. ¿Cómo todo esto puede entrar en un diálogo entre padre e hijo? No lo sé, en eso está la dramaturgia.”

estaría justificada a nivel de la acción dramática, siendo su extensión y no una yuxtaposición decorativa; el video estaría para visualizar y reafirmar el nudo de la narración convocando otro espacio escénico al cual no alcanzaría evocar y describir con palabras; la fotografía permitiría condensar una idea que en el texto quedara dispersa; etcétera.

Con algunas más de estas definiciones empezamos a escribir a partir de consignas ATP (Aptas para Todo Público), llamadas de tal forma para distinguirlas de la comunicación intersubjetiva entre los participantes que no comprometía al grupo íntegro. Lo interesante era plantear las ideas y hacerlas comunicables, la indeterminación y ambigüedad que se llevaba ese texto y lo que el interlocutor receptaba y generaba a propósito de él. Poníamos en juego los (des)conocimientos compartidos entre el lector y el escritor, acusando recibo de nuestras diferentes formaciones disciplinares y relaciones con el teatro, removiendo nuestras bibliotecas hechas cuerpo en esas lecturas. Esto, al menos a mí, me obligaba a un registro “meta” casi constante para identificar qué supuestos vertebraban mis propuestas, como cuando, para comenzar, dije que resolver la “cuestión peronista” era resolver la “cuestión argentina” (hurtado de un libro de Sarlo).

Escribíamos las ideas, pergeñábamos el conflicto que estructuraría la obra, explicábamos lo que creíamos necesario y junto a eso nos fuimos animando a los primeros parlamentos. Todo vía correo electrónico y teniendo la página web como pizarra y un buzón musical y de textos electrónicos. En paralelo hacíamos circular los informes sobre lo que la prensa decía que Kirchner decía, y sus discursos fueron apareciendo solapadamente en el texto dramático, en diálogo con los discursos de Perón, cuyos análisis leímos en Sigal y Verón.

Una relación filial atravesada por una tercera voz que denominábamos, entre nosotros, “omnipotente textual”, configura una narrativa que pone en escena al trabajo teatral de la puesta en escena<sup>10</sup> y los procedimientos teatrales utilizados, rearmando otros posibles hilos de la fábula y develando las opcio-

<sup>10</sup> Patrice Pavis entiende esto como una característica *metateatral*. Cf. Pavis, Patrice (1990): *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Barcelona, Paidós. Se encontrará aquí también una definición sobre los *procedimientos teatrales*, entre los cuales usamos: la invocación a los dramaturgos en escena, el *rewind* y el *forward* en la narración, los tránsitos entre persona-personaje, etcétera.

nes dramáticas. De esta forma pudimos resolver las discusiones intestinas que generábamos mail a mail, en las que jugábamos convicciones ideológicas, artísticas, los estilos de pensar (mi pensamiento histórico entre ellos) y las decisiones que acumulábamos sobre cómo debía continuar la historia o dónde debía terminar. Las abducciones volvían a jugarse en el territorio de la escritura coral, pero esta vez no se delimitaba a mi coro interior sino que pasaba del cuarteto al dueto. En las presunciones sobre lo que Fernando podía escribir, sobre los giros que podía darle al conflicto que estructuraba la obra, que colisionaría y obligaría a negociar con mi versión del conflicto, estuvo el principio del movimiento de la misma.

Este fragmento de *Instrumental* ilustra algunas cuestiones referidas, pero sobre todo la forma de plasmar el indicio histórico. Piénsese para la lectura que Perón, proscrito, se encuentra fuera del país, y en su accionar como efecto placebo para todas las tendencias políticas que lo interpelaban:

Hijo: *—La situación en casa se había tornado insostenible, y afuera escuchaba muchas cosas. Vos habías estado ausente mucho tiempo, y con un padre ausente, a esa edad... Tus cartas eran bastante esporádicas, y en ellas decías tantas cosas que recuerdo que debía leerlas varias veces, y memorizaba partes que las repetía insistentemente. A mis otros hermanos le has escrito otras cosas, lo sé porque nos la pasábamos peleando por quien recibía la carta más larga y la que dijese que volverías pronto.*

Padre: *—Ha pasado tanta agua bajo el puente.*

Hijo: *—Recuerdo que a Mamá le molestaba que yo escribiese con la izquierda y borrara con la derecha. Decía que eso era señal de indisciplina (sonríe).*

Padre: *—Eso lo has aprendido bien, y hasta mejor que tus otros hermanos. Ser ambidiestro es una de las mejores cosas que has aprendido. ¿No crees que te puedes desempeñar mejor así? Me hace feliz haberte dado tantas herramientas para que puedas desarrollarte libremente.*

Hijo: *—Shhh, callate.*

Padre: *—¿De qué tienes miedo?*

Hijo: *—De lo mismo que vos, seguramente. (Se acomoda hasta quedar frente a frente) De ser olvido para los que vengan detrás.*

Padre: *—Inmejorablemente dicho. Sólo precisas más simplicidad. Como por ejemplo:*

*de que me olviden los que vengan después; de que no me recuerden mis sucesores; de no dejar legado, bueno...hay miles de formas de decir la misma cosa.*

Hijo: *–¿Mamá seguirá muerta?*

Padre: *–Mejor así, cumplió su ciclo.*

*(Extracto de Instrumental [texto dramático para cualquier texto espectacular] de Fernando Kosiak y Sergio Peralta.)*

## YO QUE NARRA

Prefiere usar el “yo”, y por eso se riñe con el “estilo”. *“Es bajo la presión de la Historia y de la Tradición que se establecen las escrituras posibles de un escritor dado”,* decía Barthes en *El grado cero de la escritura*. La escritura histórica elide la primera persona del singular, amparándose mayormente en un “nosotros”. La comunidad científica es convocada para el Estado del Arte, para el debate y para sostener y/o reforzar las abducciones, inducciones y deducciones personales, como una decisión ética. Su problema –entiende Sergio- está en convertirse también en una estética. Los aparatos eruditos, la cita de autoridad, el uso del potencial, son a menudo reparos para no estar en las inmediaciones personales de la escritura. Hay en esto un consenso colectivo, una pose y una certeza: el conocimiento se construye en forma colectiva, en la herencia crítica así como en la crítica de una herencia.

En las narraciones de Sergio sobre su propia escritura, así como en el mismo producto, encontramos que su (im)postura lleva gran parte de rebeldía de novato. Lo que denomina “pose” está localizado tanto en el producto como en las operaciones de escritura. Las ideas ocurren y transcurren unguadas con estilos preformados, y tal es así que en su escritura histórica una de las rondas de corrección considera únicamente las personas gramaticales, redistribuyendo “yóes”, “túes” y “nuestros” de la forma más conveniente posible. En su escritura de poesía hay que verlo renegar por quitarse las muecas de los poetas que lee. Se aplicaría bien algo que él mismo dijo en otra oportunidad (sin ser propio): *“Considerando que conocemos por diferenciación”,* su escritura está al despejarse, en la medida posible, de la *escritura ajena*. Insiste

sobre un concepto vagamente definido como el de escritura ética (tampoco de su autoría), considerando con él las responsabilidades políticas del decir (el “hacerse cargo”, dirá), el compromiso de explicitar cómo se estructuran las ideas, ajusticiar siempre el territorio de las ideas de los otros y las propias, hacer explícitas las vacilaciones y debilidades de los planteos que penden de un hilo, etcétera. Algo de este programa se observa en el fragmento de *35 mm de diferencia* de su selección.

La transparencia que persigue en su escritura –monocromática por momentos– se reconstruye enunciando su quehacer, restituyendo la pregunta que hilvana los fragmentos: ¿cómo pueden convivir las escrituras bajo la sombra de una formación en Historia? Exorcizándose en público, como empresa lúdica y con “la falta” pujando sobre esa sombra, buscando trascenderla. La escritura resultante es escasamente autárquica, precisando de este texto. Y esa misma transparencia asevera que lo pretendidamente nuevo, en su naturaleza, es siempre impuro, como ya lo adelantaba él citando a Macedonio Fernández en el epígrafe. Vistoso recurso este último, por cierto.

Se advierte una voluntad de despegarse de las escrituras veneradas y recurridas. Su radiografía personal de la escritura indica las disposiciones artísticas adquiridas por la influencia de la familia y los profesores: el gusto propio se bosqueja sobre el disgusto ajeno. Por momentos deja entrever la arrogante creencia de haber logrado una narrativa propia, y sin embargo a propósito dice:

“Fantaseo con el estilo divirtiéndome con las poses. Las ñañas creativas de los artistas tienen la misma función que las profusas citas de autoridad en los estudiosos: formas de diferenciarse del resto. Ambos suelen ser igualmente snobs también. La multiplicidad de la identidad y los desplazamientos en los bordes (que me hacen ser estudiante de historia y/o actor y/o escribiente y/o ciudadano de a pie y/o proyecto de bailarín, etcétera) genera una extranjería en cada campo en que me muevo, que incomoda al tiempo que moviliza.”

Me permito pensar que Sergio asentaría las palabras que Plinio el Joven le escribe a Claudio Restituto, un abogado amigo:

<sup>11</sup> Correspondencia virtual publicada con expresa autorización de Sergio Peralta.

“Acabo de salir indignado de una lectura en casa de un amigo mío, y tengo la necesidad de escribirte de inmediato, ya que no te lo puedo contar en persona. El texto leído era de una gran perfección en todos los sentidos, pero dos o tres personas ingeniosas –o al menos así es como se veían a sí mismos y a unos pocos más de los presentes- lo escuchaban como si fueran sordomudos. No despegaban los labios, ni movían las manos, ni siquiera estiraban las piernas para cambiar de postura. ¿Qué sentido tiene esa sobriedad en el comportamiento y tanta erudición, o, más bien, pereza y engreimiento, esa falta de tacto y sentido común, hasta el punto de pasarse el día sin hacer otra cosa que causar pesadumbre y enemistarse con la persona a quien se ha ido a escuchar en calidad de amigo muy querido?”<sup>12</sup> <<

><

<sup>12</sup> Citado en Manguel, Alberto (2005): *Una historia de la lectura*. Buenos Aires, Emecé, pág. 259. (1º ed. en inglés, 1996).

>< El texto finalizaba con la siguiente frase: “Escribamos considerando una ecología para la vista de los demás”. Pretendía decir que la expresión no subsuma a la comunicación, que es una idea sobrevaluada hoy día. Esto venía a propósito de una puesta en escena teatral muy tormentosa que terminaba de ver, justo antes de ponerme a escribir. Me permitía, ya que hablaba de mí en tercera persona, jugar a decírmelo también a mí, pero exonerarme de la responsabilidad de decirlo Yo. Las reacciones fueron las siguientes: Daniel dijo: “*En la oración que cierra tu texto falta poner “Amén”. No me gustó mucho ese imperativo cerrando lo que era el ensayo de un “aprendiz de escriba”, un texto como te dije humilde y sugerente de una complejidad al interior. Lo mismo el cambio de persona gramatical, que si bien entiendo qué querés significar al hacer eso en la forma, como que le quita esa cosa aséptica que yo desearía en un texto. Obviamente que es una humilde opinión de un lector, no hay necesidad de tomarme en serio, porque me imagino que le estás poniendo pasión también*”. Respeto su palabra pero sigo sin compartir el deber aséptico. Por otra parte, Nora dijo algo así como “*suenan demasiado a pureza*”. La oración pasó a mejor vida como tantas otras, y yo reví el subtítulo del texto como una síntesis quintaesencial: como mis poesías, quiero un texto con mínimo apodíctico. Como le compete al aprendiz.