

EL CUERPO DE LA ESCRITURA *

La presentación de este libro no deja de tener cierto exotismo que viene de antes, como una marca de fábrica: publicado como conjunto de relatos sin ajustarse a ninguna definición, precedido por un prólogo de Oscar Masotta, propone de entrada una lectura determinada.

Por otro lado, pasa cierto tiempo antes de encontrar editor y ahora puedo decir –es una confidencia del autor– que Oscar Steimberg había buscado el apoyo de la gráfica, pero la posibilidad de que las imágenes sólo fueran leídas como una “ilustración” del texto le hizo abandonar el proyecto.

La búsqueda del soporte gráfico da otro sentido a la metáfora del cuerpo sin armazón, en tanto alude a la inconsistencia de la literatura misma. La pregunta crítica por el objeto literario es, quiérase o no, la del escritor por las *génesis* de las palabras que configuran el texto. Al menos esta es la pregunta del libro de Steimberg: “Ayer casi naufrago en ella –leemos–, su carne incomprensiva, su vagina de niña se desconectaba de los mensajes. Como estaba muy ansioso, ningún apoyo me bastaba. Mi cintura empezaba a engrosar y yo empezaba a decrecer, a disolverme. Pero mi disolución también estaba afuera y era la lisura original de la materia...”.

Rescatado de esta disolución por un lápiz extraído del “vientre moreno de Guiomar”, el narrador se vértebra y el cuerpo que engrosa

*En el año 1970 presenté el libro de Oscar Steimberg, algo que por entonces introducía la prosa en el circuito de la poesía, donde las presentaciones eran la regla. Aquella presentación era extensa. Apareció entre mis papeles y la publico con la supresión de algunos párrafos y ningún agregado. *Cuerpo sin armazón*, el libro de Oscar Steimberg, fue publicado por Ediciones Dos, Buenos Aires, 1970. Nueva aparición: Adriana Hidalgo Editora, Buenos Aires, 2001.

en la cintura, resuena como una erección que disuelve, a la vez, al sujeto: del vientre de Guiomar, entonces, sale un lápiz para sustraerse de una “ventricidad vertiginosa”. Un lápiz, luego será un revólver. Si nos gustase Edgard Morin podríamos detenemos en estos “símbolos”.

Cuerpo sin armazón está compuesto por cuatro fábulas que son movimientos de un texto. Sus títulos son: 1) Paredes I; 2) Cuerpo sin armazón; 3) El Boro; 4) Ya hablamos demasiado.

“Paredes I”, antecede al texto que lleva el título del libro, “El Boro” y “Ya hablamos demasiado”, son sus bifurcaciones.

Un prólogo de Oscar Masotta sitúa el libro, y sugiere una lectura paradójica propuesta, por ejemplo, en las siguientes citas:

“Injustificado, sin pretender por su acto de escribir razones ajenas a la escritura misma, y sin pretender de la literatura misma esas razones...”.

“Una problemática literaria sincera debe hoy comenzar por poner en entredicho, por cuestionar corrosivamente la necesidad misma de escribir”.

“¿Cómo olvidar a quienes como Eduardo Costa, Raúl Escari o Roberto Jacoby mezclaron la literatura con esos avatares? Y si es que ello no han escrito libros fue, casualmente, porque eran verdaderos escritores...”.

“Esa voz que nos habla desde detrás del libro...”.

La cita (a) se refiere a un problema de contexto. La necesidad de escribir es exterior al resultado (b) de producir un texto sin razón.

La paradoja del verdadero escritor que no escribe debería formularse al revés: donde existe un verdadero texto el escritor no existe. Pero la palabra “verdadero” no me parece adecuada. Luego (d), esa voz del libro que se escucha cuando, apagada, se *resigna* al texto.

Además, Oscar Masotta amplía su perspectiva de manera que podemos situar mejor este libro: “Es que Oscar Steimberg, este escritor de más de treinta años, ha vivido de cerca, y en sus detalles, los grandes sacudones y los saltos de la vanguardia de las “artes plásticas” en Buenos Aires”. ¿Olvidaremos el intento primero de hacer un libro en forma de historia *gráfica*? El título a la letra: la

escritura que se enuncia como cuerpo sin armazón es, de manera no simétrica, el armazón de ese cuerpo perdido.

El significante *cuerpo* envía, por un lado, a ciertas resonancias de la fenomenología cuyas huellas subsisten en los efectos de significación del texto y, por el otro, induce la *corporeidad* de la escritura.

El cuerpo que en la significación busca un armazón es, a la vez, el viaje significativo que encuentra un estilo (aquí es pertinente recordar el estilo como una “mitología del autor”). El estilo es formación ausente en tanto que anterior, pero al final se hace presente en una sintaxis, en la elección de un vocabulario, en la configuración de ciertas imágenes. “Mi lápiz estaba en el vientre moreno de Guiomar –escribe Steimberg–, en torno de su ombligo, y se movía: trazaba el dibujo de un hombre acostado, invertebrado, extendiendo un brazo hacia el sol, también dibujado, que brillaba camino de los senos y dejando que su otro brazo cayese en la ventricidad más vertiginosa”.

Guiomar, este nombre de mujer, no volverá a leerse. Su presencia en el momento en que surge el lápiz señala una cifra, es el cifrado de lo que llamamos estilo. “El tema de la historia siguiente” –leemos a continuación. Y el tema habla de la moda que “... vuelve a recorrer las etapas cumplidas ya una vez a lo largo del siglo”.

Y el cuerpo sin armazón viaja a Uruguay, vuelve “ciegamente” a trazar ese recorrido que concluye en el revólver (literario) de los surrealistas, disparado sobre la multitud (evocada) de las fábulas de la palabra.

“Paredes I” alude a una estatua, se organiza en una apariencia “objetivista” que se niega, a la vez, en metáforas como “el sol como un grito”, las “ventanas parpadeantes” (metáforas que para un Robbe-Grillet señalan lo que no es literatura): “De pronto el tiempo transcurrió separado de las cosas (...) sólo quedaban, ahora, figuras inmóviles, rostros de labios cerrados (...) La inmovilidad era la pátina– absoluta– de hombres y cosas”. Los sujetos están petrificados: “Entonces una tela se agitó”. Ese movimiento de la tela anuncia al “... personaje que dió otro paso. O siguió –por un largo momento mas– desconectado de la luz”.

Este “personaje” que cierra “Paredes I” vuelve a estar presente en la primera persona del cuerpo sin armazón, donde un viaje en barco

funciona como la metáfora de un retorno que luego se explica en juegos de palabras infantiles, en la aparición masiva de un sueño, en el uso de algunos diminutivos (viajecito, cajoncito).

Este recurso a la infancia es el retorno al presente de la angustia: “Cierro los ojos: fuera de la pieza el mundo es un monstruo peludo y húmedo, con anillos de oro en los dedos (...) Estoy en mi pieza como en medio de la calle...”. ¿Dónde ir si el adentro ya no protege porque se ha vuelto el lado de afuera? Esa figura expuesta, descubierta, empieza a reflexionar sobre los estilos de la moda, sobre los recursos de la imagen para afrontar la mirada: “Están ligados a algo, a una marea o un tic de la historia, y la representan como los dedos que están debajo del casco del caballo representan una etapa de la filogenia”.

En cuanto a las variaciones, en “El Boro” hay un contrapunto de voces que se disuelven en una previsible “novela familiar”, que en “Ya hablamos demasiado”, en los temas del primer texto, en el armazón propuesto por el segundo, se diluyen en un “estilo” que consolida un discurso sádico en una fábula masoquista: “Quiero pegarle un azote –sonoro– con una correa fina”. Las vibraciones de esta frase presentan “el lujoso tema del sadismo erótico” (para usar la fórmula de Oscar Masotta) tramado por el masoquismo: “... ya pagué el alquiler del departamento y puedo hablarte, confiado, de los errores de mi último artículo; y esperar a que juntes tus pensamientos sobre ello. Los ojos se me llenaran de lágrimas cuando me los cuentés (...) Perdón, tengo lleno de algodón el pecho (...) Querida. Querida. No te merezco. Sos hermosa y no te merezco. Te bañaría con mis lágrimas, si mis lágrimas fueran dignas de vos”.

No sería acertado suponer que el apronte sádico tiene una consecuencia masoquista, puesto que articula una retórica que no por verosímil se relaciona con la verdad: “Te quiero y nunca quise a otra, o no me acuerdo”. Basta esa disyunción (“o no me acuerdo”) para que la verdad sea lo que se ofrece como una laguna, una falta en lo que se dice como confesión. El armazón conduce al lápiz, al revólver de los surrealistas y la “correa fina” se declina en una imploración que convoca la suntuosidad de Sacher-Masoch, en función de la

construcción del texto. Entonces se pasa al potencial (“... voy a querer pegarte”) para conducir a otra verdad, la que devuelve el espejo: “Me estoy poniendo gordo y viejo”.

Voy a querer pegarte induce la virtualidad de la escritura, el enunciado del cuerpo que se ve “gordo y feo” habla de lo que se constituye como el espacio efectivo, como realización textual: “Pero si la permanencia es real. ¿Qué hacer entonces? Entonces hice lo que hago: con mi lápiz busqué las vibraciones ya ciegas del conjunto, y con mi escritura quedé pegado a la periferia de él”. Para despegar habría que volver sobre Guiomar, ese nombre femenino que cifra el *sentido*.

¿Por qué algo leído es literatura? Oscar Masotta encuentra la respuesta por la supresión de la pregunta, mediante una sustitución de los términos: “He aquí entonces la idea no explícita pero fuertemente sugerida de una saludable degradación de la literatura en *escritura*”.

La literatura es entendida como reparto de géneros, puesto que el prólogo de Oscar Masotta también dice: “Cuando Sartre lanzaba, más de veinte años atrás, su teoría del compromiso, todavía era imposible responder a la pregunta “¿Qué es la literatura?” desde la literatura. La idea de la literatura como género conservaba una aureola de inocencia (...) Lo incuestionable era entonces la literatura misma”.

¿Acaso negar los géneros es negar la literatura? Negar la literatura es, obvio, negar los géneros. Pero la inversa no es cierto, al menos después de Shakespeare. Al homologar la literatura al género y oponer la *escritura* como hecho material, se llega al libro como vehículo histórico, y se concluye que aquellos que no escriben son verdaderos escritores. Paradoja que muestra que no se cuestiona la literatura (Sartre) porque ella es lo que se deja de lado, convertida en algo sagrado que no puede ni debe leerse. ¿Qué es la literatura? Se responde lo que ella no es, se responde con la escritura. Oscar Masotta dice: “Pero en 1965 abandona la escritura (habla de Costa) para producir obras literarias en cintas grabadas; más recientemente trata de fundir la literatura con la construcción de joyas y con el anuncio publicitario de las joyas en revistas”.

Esto cuenta la decisión de Costa de excluirse de la literatura, a la vez que muestra la preocupación de Oscar Masotta por la *ética* del escritor. Los productos literarios son ajenos a este problema, como bien lo entiende Masotta cuando escribe: “...un libro es todo los libros y cada libro la metáfora –siempre derrotada, siempre triunfante– de todos los libros, de la historia de todos los libros”.

¿Qué hace el que reduce la literatura a los géneros y generaliza la escritura hasta convertirla en joya? Puede apuntar a la multitud con el revólver surrealista –lo que es una forma de seguir en la palabra–, puede hablar en otro lado, como lo sugiere Masotta cuando escribe: “...esa voz que nos habla desde detrás del libro, como desde el sofá lo hace el paciente”. De nuevo se trata del drama de esa voz, se trata de Sartre, se trata del escritor y no de la literatura. ¿Qué otra cosa que anorexia puede ofrecer un escritor convertido en “paciente”? El problema puede invertirse. ¿Por qué los negadores de la literatura –con los que Masotta se identifica en parte– no niegan al *autor*? Porque es evidente que se trata de insinuar un *pienso, luego soy autor*. El autor soy yo, hablo allí y si existen demasiados signos y mi voz débil no se escucha, iré a decir las cosas en otro lado, por otros medios (cintas grabadas, joyas, avisos publicitarios).

Oscar Masotta también da la clave de esto cuando escribe –esta vez sobre quién escribe–: “Steimberg, que sabe que todos saben, expulsa entonces de sus cuentos a todo parecido con una conciencia de saber”.

Un sujeto que sólo cuenta con su historia y lo que supo encontrar en ella será disuelto en la literatura (la república de las letras de Valéry, la tradición según Borges). Cuando se abandona esta perspectiva entramos en los problemas morales del escritor y vale decir con Masotta: “...problemática literaria sincera...”. ¿Por qué debería ser sincera? Frente a la propuesta de que la literatura debe ser hecha por todos, Henry Miller preguntaba qué pasaría con aquellos que se negaran, que no quisieran hacerla. ¿Qué hacer con los que mienten, con los faltos de compromiso que escriben cosas que los demás leen, con los ignorantes de esa joya que es la *escritura*, pero que saben inventar sus lectores?

Dejó la pregunta, vuelvo al invento de Oscar Steimberg.

“Mi cuerpo sin armazón no soporta las esperas, las caminatas por lugares abiertos, los apoyos poco firmes”. Así comienza el segundo texto, con las palabras que dice el personaje que ha salido de la petrificación del primer texto, que ha tomado el lápiz del vientre de Guiomar para seguir las vibraciones. ¿Por qué esta primera persona habla de las estatuas? La luz se ha transformado en un sol que, por Cerrito al 100, hace que el personaje camine en la claridad “...sin aparentar su miedo, su vergüenza, su dependencia...”. Y como hay luz puede decir: “Ahora todo esta claro para mí: camino rozando la pared porque mi cuerpo no tiene armazón (...) Mi esqueleto está afuera: yo espero y registro, escucho y realimento, los conjuntos vibran y persisten en mí y por mí”.

Este segundo texto “realimenta” las estatuas del primero a través de vibraciones, poniendo en movimiento las imágenes producida por una “vagina de niña”.

¿Por qué no decir “una vagina y yo niño”, para entender por qué un cuerpo padece una erección y es sustituido por un lápiz, un revólver, con la finalidad de darle un *armazón*?

En esta perspectiva “Paredes I”, en una escena que incluye un gesto de dolor de un hombre rubio que mira fascinado e inmóvil, adquiere un sentido nuevo.

Haré una cita larga: “Y ya llegaron y no saben que yo reconozco en ellos, siempre, el fondo y la figura: que mis silencios y mis entusiasmos dependen del poder, del poder de las configuraciones que ellos integran y desintegran, a cada paso, con los fondos de los respaldos de sillas de viena, de afiche del Cordobés, de ventana circulada, por mujeres antiguas. Todo constituyendo, a cada paso, esos equilibrios móviles que, para mi alegría, conservan siempre un latido racional en su organización, aunque extraigan su energía de las creaciones de los monstruos que idearon esas nuevas solapas, ese nuevo corte de pelo, ese color...”.

Subrayo el fondo y forma de la ventana y las “mujeres antiguas”, el afiche con el ideal femenino del Cordobés. Continuó la cita: “Hoy ellos vinieron con sus novias, pero yo no debo entrar en confusión: lo principal

es lo que brinda apoyo, apoyo físico, una *ayudita*, una limosnita para el que no tiene almacón”. Y una ayudita, para aumentar la ironía, viene de un particular impreso: “*La Prensa* es un diario cuadrado: adviértase que sólo *La Prensa* es de apariencia tan cuadrangular (...). Y todo encuadrado, todo recuadrado, todo cuadreado, porque la materia que nos organiza en casas, ómnibus, faroles, ex tranvías, coperas y jugadores de Quilmes se prensó, se niveló, se restregó, se pegó (...) se desplomó sobre el papel y se Emprensó”.

El cuerpo sin almacón se arma en la cuadrícula social contra la amenaza de una disolución: “¿Se entiende por qué *La Prensa* en un apoyo moral? Mejor dicho, ¿se entiende por qué lo digo yo?”.

La Prensa es un diario, es lo que retorna en la organización gráfica y verbal de una realidad que ordena, como la misma historia de la moda: “Paulatinamente, sordamente, cansinamente, inevitablemente, y tal vez también –en el mejor de los casos– ciegamente, la moda vuelve a recorrer las etapas cumplidas ya una vez a los largo de los siglos”.

¿Por qué dice “ciegamente, en el mejor de los casos”? Porque el sol, la luz, son una mirada de la que se huye: “Estoy en mi pieza como en el medio de la calle, cada trazo es un ojo entreabierto, y a su mirada le basta con llegar hasta mí para realizarse en un goce frío. Creo que moriría si no despertase”. Despierta apoyado en la radio, *La Prensa* (“...ese apoyo moral...”), el cigarrillo (“...tan importante como un discurso...”).

“¿Por qué la radio?” –se pregunta el personaje. Y se responde: “Porque yo viajo a Montevideo a liberar mi cuerpo, en un movimiento sin justificación ni antecedente; busco solamente una reubicación en el tiempo que me permita recorrer los hilos de una nueva red, y sin embargo, en una historia que íntimamente yo conozco (...) Escuchar el Uruguay es como escuchar la Argentina: o las redes no existen, o todo es una misma red y no tiene sentido”.

La radio con sus voces atraviesa las orejas, el revólver permite disparar sobre esas voces, invertir el movimiento: “Yo solo, yo con la cabeza estallándome en el día del juicio, y mi mano abriéndose en una pared del pasado, para miradas que al día siguiente volverían, también, al pasado”. Estas miradas pueden darse vuelta, como las

voces de la radio: “Treinta años espiondo el almacón de las cosas, apoyándome en las cosas (...) ¡Y ahora los que caen son ellos!”.

Al exhibir un revólver aparece la posibilidad de que sea un gesto fallido: “...se equivocó de objeto o de metáfora”.

Espiar, espionar a las mujeres que empapelan las paredes para enmarcar la figura de la dueña de casa, mientras el personaje esconde, se hunde entre la columna y la pared: “Una vez más mi mano en el bolsillo aprieta el revólver, pero ahora el frío del metal es sólo la contraparte del calor que nace de mi mano. Ahora soy el centro de la red y uno es un bicho que anduvo, lo anduvieron, la red se movía y el bicho se movía y avanzaba: un punto de pelos elementales aprende a vivir en el movimiento de las cuerdas y así inventa su corazón o hace su mano, supura unos espejitos en el lugar de los ojos y refleja: y nombra lo que ve y lo que recuerda con palabra entrecortadas por el ritmo de la red y lo siente”. Esta metáfora de la escritura, de su red, puede recordar a Franz Kafka. El personaje tiende esa red que hace callar las voces de la radio, esa red que produce primero la inversión de la mirada que petrifica en la actividad de espionar, luego la segregación de unos espejos en lugar de los ojos, unos espejos que conjuran el mal: “Yo seré –esta tarde– el primer espejo que no los enceguece...”.

El personaje dice que al fin tiene un esqueleto “de hueso, de mármol, de burla”, mientras su rostro repite “sus muecas de asco, de terror”, y la mano –“indecisa y trémula”– levanta el revólver: “Ahora tengo agujeros rojos en el pecho, que los miran más que mis ojos. Se disuelven. Quedan rostros, braguetas, cartucheras vacías”. Es el final del texto llamado *Cuerpo sin almacón*. Los agujeros rojos en el pecho, que miran más que los ojos, introducen la persistencia de un deseo más allá de la muerte, a la vez que anuncian –con palabras de Oscar Masotta– “el lujoso tema del sadismo erótico”.

Este tema se apoya en tres recurrencias: pegar con una correa fina a una mujer / la música / algodón en el pecho.

La molestia en el pecho aparece en “El Boro”, dicha por una mujer: “Cuando tengo molestias en el pecho se me borra todo...”. Luego en la primera persona de un chico.

De la luz fuera del tiempo del primer texto, hasta el “sadismo” del último, se realiza un doble recorrido: un retorno a situaciones constitutivas y una progresión que va de la metáfora del revólver, después de pasar por diferentes apoyos, hasta la constitución del armazón del cuerpo.

Concluiré con un sueño narrado en la parte cuarta del segundo relato, que aparece como una matriz y una transformación del conjunto del libro: “Hay un dominó de piedra clara, espumosa, y cada ficha muestra una escena pintada de blanco, rosado, gris: un filósofo griego de parte, en distintas actitudes, con sus discípulos. Ante la mesa donde están las fichas, cada jugador dispone por turno los rectángulos, componiendo una especie de acertijo filosófico que debe resolver la persona sentada del otro lado de la mesa, justo enfrente de él.

“Llega mi turno, dispongo las hermosas piezas. Pero no conozco las reglas del juego, apenas sé que existe”.

“Mi juego no significa nada. Me levanto con la vista baja, entre las miradas de todos, mi oponente, del otro lado de la mesa, esgrime un cortaplumas. Él está seguro y sonríe pero yo tengo miedo, y con un cortapapel que aparece a mi alcance comienzo los pases de esgrima: lo golpeo en la mano una vez, y otra vez y otra vez. Siempre de plano: yo no quiero herirlo. Pero si lo sigo golpeando esa mano va a estallar, o se va a convertir en un saco de ruina pulposa.

“Los jugadores se nos apretujan, nos separan, no me dejan ver.

“Un minuto después estoy en un cuarto de baño grande y vacío, como los de los hoteles de campo; orino y trato de tirar, con un movimiento mecánico, la cadena. Hay un ruido seco: la cadena pendía directamente del techo, y por lo tanto no servía de nada. El tanque de agua está en la pared, ante mi vista: sin sentido, imposible de utilizar. Mientras el cuerpo se me encoge, pienso por primera vez que el infierno puede existir.”

No conozco las reglas, mi juego significa nada, existe una falta de sentido imposible de utilizar, porque es una falta de sentido que utiliza al cuerpo para crear su infierno.